

O SCENĂ INEDITĂ A ACTULUI VENEȚIAN DE CAMIL PETRESCU

ALEXANDRU FARCAȘ*

Actul venețian cunoaște o istorie aparte printre piesele camilpetresciene. A apărut inițial, alături de *Mioara*, în „Caietele *Cetății literare*”, f. a. (probabil în 1929), fiind reprezentată pentru prima oară pe scenă în ianuarie 1931, împreună cu *Cruciada copiilor* a lui Lucian Blaga. Publicată, în 1946, în ediția „definitivă” de *Teatru* de la Fundațiile Regale într-o versiune amplificată la trei acte, ea devine practic o altă piesă. Una în care centrul de greutate al intrigii se deplasează dinspre relația adulteră Alta-Cellino către destrămarea iluziei în care Pietro Gralla își proiectase – sub puterea filosofiei leibniziene la modă, dar mai ales sub imperiul obsesiilor dramaturgului – idealul amoros. Totodată, sursele de inspirație care modelaseră versiunea inițială sunt părăsite: tema adulterului care atrage după sine crima (luată probabil din *Cronicile italiene* ale lui Stendhal, care l-au inspirat, alături de alte modele¹, pe tânărul Camil Petrescu) cedează locul destinului tragic al eroului dominat de o idee superioară – o temă tipic camilpetresciană, parazitată însă aici de un misoginism destul de greu digerabil pentru cititorul actual.

În *Addenda la Falsul Tratat*, publicată la sfârșitul volumelor de *Teatru* din 1946-1947, Camil Petrescu rememora circumstanțele în care, la începutul lui 1919, la Timișoara, așternea pe hârtie primele rânduri ale unei lucrări dramatice care ulterior avea să devină *Actul venețian*. Încercase inițial să scrie o piesă inspirată din istoria națională, dedicată dramei lui Constantin Brâncoveanu, dar intenția îi fusese stopată de necesitatea utilizării unui lexic

* C.S. III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; e-mail: alexfarcas74@gmail.com.

¹ G. Călinescu îl apropie pe creatorul *Actului venețian* de Sem Benelli (poet liric și dramatic, autor de piese istorice estetizante, care se bucuraseră de succes la începutul secolului), dar admite că scriitorul român este „mai adânc” decât acesta (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 664).

arhaic pe deplin adecvat subiectului: „Firește, o piesă istorică, după convenția curentă, aș fi putut scrie oricând, dar eu doream o lucrare concret istorică și asta nu era cu putință nicidecum folosind un limbaj convențional. Aș fi putut să scriu un alt Constantin Brâncoveanu decât cel știut, de libertate creatoare, deci de libertate creatoare și în vocabular, dar atunci mă întrebam de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric... Lasă că nu știu dacă sensibilitatea românească ar îngădui un domn de fantezie istorică, asemeni eroilor de operetă din regatele balcanice imaginare. Nu mică îmi era și teama de a nu cădea în ceea ce se numea cu emfază «specificul național» (mod foarte propus între cele două războaie și refuzat de noi cu hotărâre, căci pe noi ne interesează, cum am mai spus, substanța românească, nu opusul ei, specificul românesc)”².

Pentru a ocoli, așadar, obstacolul reprezentat de „problema limbii”, tânărul dramaturg s-a orientat către alte zări, alegând să trateze povestea unui triumf amoros din decadenta Veneției a veacului al XVIII-lea. Nici această tentativă nu a fost însă lipsită de anumite dificultăți: „Neînchipuit de grea – avea să recunoască el – mi-a fost la *Act venețian* totuși pregătirea, realizarea cadrului, deoarece în anii aceia nu văzusem încă Veneția (nu am trecut pe canalele ei decât prin 1935). Am făcut stăruitoare eforturi de imaginație, studiind luni de zile cu îndârjire reproduceri din Canaletto și pictorii venețieni, redactând apoi actul tot în trei zile, cu vreo două nopți. Întregirea până la trei acte, din 1945-1946, a căutat să respecte scrupulos, asemeni datelor unui sonet, actul scris în 1919, acum devenit actul doi, și impunându-mi chiar să nu sporesc numărul personajelor”³.

E posibil totuși ca memoria să-l trădeze pe autor în privința actului scris în trei zile, deoarece manuscrisele sale ne spun o poveste diferită. În „Arhiva Camil Petrescu” de la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române, sub cota VI mss. 4A, se găsește un caiet de tip dictando, format 20 x 16 cm, de 62 de pagini, intrat în fondul instituției în 1969, conform unei însemnări de pe pagina 1. În el găsim primele două scene ale *Actului venețian*, precedate de 4 pagini de notații și bruioane. Să ne oprim mai întâi asupra celor din urmă. Cititorii familiarizați cu manuscrisele lucrărilor dramatice camilpetresciene cunosc această manieră de lucru din volumul *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului*, apărut la Editura Minerva din București în 1979, în care editorii Alexandru Bojin și Florica Ichim au

² Camil Petrescu, „Addenda la *Falsul tratat*”, în *Teatru*, III, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947, p. 491-492.

³ *Ibidem*, p. 492.

publicat – din păcate, fără necesarele lămuriri și, în plus, într-o manieră selectivă, ghidată de criteriul facilității descifrării – câteva dintre numeroasele manuscrise la care au avut acces. Atât în creația sa dramatică, cât și în celelalte specii în care și-a exersat talentul, multilateralul artist pornește adesea de la fixarea stărilor sufletești dominante ale personajelor, care au rolul de a motiva evoluția intrigii. Iată, în cazul de față, notațiile preliminare ale celei de-a doua scene:

„Scena cu servitoarea. Nervozitatea ei. A venit. El se teme. Ea privește de la fereastră”.

În jurul acestor nuclee, scriitorul brodează în continuare anumite laitmotive:

„– Ce frumoasă seară, Cellino... ce retrăiri proaspete... La toate fântânile stau fetele de vorbă cu urcioarele pe umeri. Înfloreau portocalii și peste dealuri [*indescifrabil* – *n.n.*] albă și fragilă de flori.

– Și acum înfloresc portocalii”.

Pe bolta nocturnă a textului se ivesc mai apoi, asemenea stelelor palide și izolate, primele replici, urmate de constelațiile unor scene întregi:

„Uite, toată Veneția petrece astăzi... Dar de aci de la voi nu se vede nimic. De la capătul pământului lumea caută Veneția și voi fugiți de ea.

Ascultă... O gondolă s-a rătăcit până aci... ia uitate, de aci de sus parcă-i un cuib de lumină”.

Demnă de interes este și reprezentarea (grafică) prin care Camil Petrescu ilustrează traseul intrigii sale. Îi redăm, ordonat, conținutul strict textual:

„Ea e nedeslușită: Vine, nu vine. El vrea să o aibă curând.

El vrea să plece.

Ea vede că e laș și își bate joc de el: Am vrut să mă răzbun. Contele va veni.

El vrea să iasă pe fereastră.

Beau vin. Ea îi spune că a fost o nebună că a vrut să se [*sic!*] că contele e cu nava fregată.

Vine contele. El e necăjit. A văzut pahare. Ea vrea să plece.”

Fragmentul de piesă propriu-zis surprinde prin câteva aspecte. Mai întâi prin titlul său: *Fiecare ucidem ceea ce iubim*, formulă care reproduce un vers din *Balada închisorii Reading* de Oscar Wilde: „*Yet each man kills the thing he loves*”, preluat probabil prin intermediar francez („*Pourtant chacun tue ce qu'il aime*”). Cunoaștem, dintr-un interviu acordat revistei *Rampa* din 5 mai 1922, faptul că titlul piesetei la care Camil Petrescu lucra nu era încă fixat în acel moment. Pe 8 aprilie 1923 însă, în „Suplimentul” revistei *Spre ziuă*, ea apărea sub titulatura definitivă: *Act venețian (Piesă într-un act)*.

Totalmente inedită este, de asemenea, și prima scenă din prezentul manuscris. Comparând personajele și evenimentele la care se face referire în cele două momente ale intrigii păstrate la B.A.R., devine evident faptul că episodul inaugural a fost realizat mai devreme, poate chiar în decursul anului 1919. Ipoteza decalajului temporal semnificativ între redactarea celor două scene este susținută prin mai multe argumente. Mai întâi, prin personajele care dau viață primei scene, dar nu și celei de-a doua, în care eroii apar, brusc, cu numele lor consacrate, ceea ce dovedește că momentele au fost concepute la o distanță mare de timp. Iată-le: Alta Rizani și Diego Rizani, Cellion Doniga (nume purtat doar în lista de personaje, întrucât mai departe, în cuprinsul piesei, el se va numi Cellino Bрами – încă o dovadă a faptului că lista fusese gândită încă mai înainte ori că, în acea etapă de lucru, scriitorul nu era preocupat de consecvența numelor), Signora Sarma. Ultima, o bătrână intrigantă, îi relatează Altei (ale cărei reacții le pândește simultan, cu perfidă satisfacție) ultimele bârfe care agită protipendada venețiană. Cu acest prilej, cititorul este pus în temă cu intriga piesei și face cunoștință cu cei doi eroi masculini: don Diego, conducătorul flotei și soțul Altei – acuzat de un anume don Monigo de uciderea fără judecată a 25 de presupuși trădători acuzați că vânduseră turcilor secretele Republicii –, și frumosul Cellino. Acesta din urmă este protagonistul celei de-a doua istorisiri, din care aflăm că tânărul afirmase într-un cerc intim că Alta îi fusese cândva amantă. Signora Sarma dispare – dimpreună cu întreaga scenă în care este protagonistă – din varianta editată în 1923, nu însă fără urmă, căci este invocată de Alta în discuția cu Cellino, fapt ce poate crea o oarecare nedumerire, câtă vreme cititorul nu este pus în temă asupra ei. De ce renunță oare Camil Petrescu total la prima secvență a piesei sale? Probabil că, pentru a nu lungi excesiv actul, el alege să rezume prin vocea Altei istoriile relatate de Signora Sarma într-o scenă întreagă.

Didascaliala generală a piesei precizează că acțiunea are loc în 1781. În revista *Spre ziuă*, reperul temporal devine deja mult mai vag: „în anii ei [ai Veneției – n. A.F.] de agonie”⁴, în vreme ce, în versiunea lărgită a lucrării, intriga este plasată „în ultimii ani ai Veneției ca republică independentă”⁵.

⁴ Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă”*, nr. 5, 8 aprilie 1923, p. 7.

⁵ Idem, *Teatru*, II, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1946, p. 173. Cum Veneția și-a pierdut independența abia în 1797, când a intrat în componența Imperiului Habsburgic, după ce fusese mai întâi ocupată de trupele lui Napoleon, reperul temporal pare cu atât mai imprecis.

Printre inadvertențele de ordin istoric (care nu trebuie să ne surprindă prea mult) se numără, în manuscris, invocarea luptelor cu turcii. Acestea erau însă, la acea dată (1781) de domeniul trecutului îndepărtat – ele încheindu-se odată cu Tratatul de la Passarowitz din 1718, așadar cu mai mult de șase decenii în urmă. În ediția definitivă de la Fundațiile Regale, în care dramaturgul corectează aceste anacronisme, nu va mai fi vorba despre turci – cu care, în plus, ciocnirile venețienilor avuseseră, de fapt, loc în Marea Egee – , ci despre pirați, cu care flota Republicii se confruntase în Adriatică. Anumiți comentatori au semnalat și nepotriviri care țin strict de logica evenimentelor, survenite mai ales la montarea actului inițial în structura tripartită⁶. Chiar și în textul inițial, acela din 1923, putem observa cum accesul la neobișnuitul loc de întâlnire îi pune pe protagoniști în situații imposibile. Cellino, de pildă, constată cu disperare că nu mai poate părăsi turnul izolat din mijlocul mării, întrucât bătrâna Sarma – de care Alta voise să scape cât mai degrabă știind că se apropie ora la care trebuia să sosească amantul său – plecase cu ultima gondolă. Atunci cu ce venise Cellino însuși?

Trecând acum la scena a II-a, trebuie spus că aceasta respectă, în linii mari, intriga actului publicat în suplimentul revistei *Spre ziuă*, care debutează chiar cu ea. Semnalăm însă și aici câteva diferențe relevante. În manuscris, Cellino afirmă că fiorosul conte a ucis „alaltăieri” fără judecată 25 de oameni – ceea ce dovedește intenția continuării istoriei începute mai demult. În scena încredințată tiparului însă, același pretinde că Gralla ar fi „împușcat pe mare cincisprezece cavaleri venețieni”⁷ și ar fi ucis pe un anume Galamberto pentru impertinența de a nu se fi dat la o parte, pe stradă, din calea sa. Nu e lipsit de interes, în procesul de cristalizare a personajului principal, modul în care structura sa psihologică și, implicit, tipologică,

⁶ Horia Gârbea a remarcat că, în ediția definitivă, în care actul unic devine piesa mediană a unui ansamblu tripartit, Camil Petrescu pierde din vedere faptul că întâlnirea Altei cu Cellino avusese loc într-un chioșc izolat aflat în mijlocul mării. Prin urmare, orice porțiță de scăpare spre uscat fusese închisă odată cu plecarea gondolei care-l adusese pe Pietro Gralla acasă de la Consiliul celor zece, la finalul actului al doilea. Totuși, la începutul actului următor, credinciosul Nicola vorbește despre îngrijirile pe care el și Alta i le-au dat conțelului imediat după tentativa de omor. „Deci – se întreabă pe bună dreptate Horia Gârbea – Nicola s-a întors totuși, în «noaptea aceea», la chioșc? De ce? Sau altcineva? Cine? Chemat cum? Nici măcar Camil Petrescu – nu mai spun de Pietro Gralla – n-a apucat telefonია mobilă” (Horia Gârbea, *Camil Petrescu. Adevărata eroare*, în *România literară*, anul LIII, nr. 23, 28 mai 2021, p. 12).

⁷ Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă”*, ed. cit., p. 7.

evoluează în timp. Astfel, conducătorului mândru și impulsiv, condus de principii morale puternice, dar manifestând totodată apucături tiranice – în buna tradiție a reprezentărilor livrești ale aristocrației meridionale – îi este preferat mai târziu un erou de factură modernă, mai interiorizat, ale cărui motivații scapă predictibilului și tipologiei.

Diferențe notabile apar și în cazul discuției privitoare la spectacolul la care cinicul donjuan îi privise din sală pe Alta și Pietro Gralla așezați în loja lor. În manuscris se precizează foarte vag că este vorba despre un concert⁸; în versiunea tipărită, în schimb, este pomenit doar numele teatrului la care avusese loc evenimentul: San Benedetto. Observația că în Veneția nu mai sunt bătrâni îi aparține aici lui Goldoni, în vreme ce ulterior ea îi este deja atribuită lui Gozzi. Referitor la acesta din urmă, Ion Vartic arată că dramaturgul s-a inspirat, în creionarea unora dintre personajele *Actului venețian*, din *Memoriile inutile*⁹. Astfel, modelul Altei l-ar fi constituit dezinhibata actriță Teodora Ricci (invocată, de altfel, în piesă, cu numele transcris greșit: Recci¹⁰), amanta unui anume Pietro Gratarol. Sare imediat în ochi asemănarea de nume cu Pietro Gralla. În plus, observă criticul clujean, Teodora Ricci jucase în anii 1770 în *La principessa filosofa* de Gozzi; nu întâmplător, în piesa lui Camil Petrescu, Cellino îi reproșează fostei sale amante că a devenit o filosofă... De notat însă că, în manuscris, Alta este prezentată drept cântăreață, nu actriță.

În timp ce conturarea tramei lasă loc liber jocurilor imaginației, în care inadvertențele se pot lesne strecura, în schimb veridicitatea cadrului în care evoluează eroii este foarte atent și minuțios construită în culise. Însemnările rămase în manuscrisul despre care discutăm stau dovadă a imersiunii pe care dramaturgul o întreprinde în cultura și civilizația venețiene de secol XVIII. Cele două scene păstrate sunt urmate de numeroase notații cu caracter documentar: informații, note de lectură, expresii și sintagme care, cusute apoi în tapiseria textului, duc la

⁸ Totuși, din discuția Altei cu bătrâna Sarma în scena întâi păstrată în manuscris, aflăm că loja rezervată celor doi se afla la San Samuele.

⁹ Ion Vartic, *Ce spectacol au văzut Alta Centa și Pietro Gralla* (<https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n10/a2/>). Afirmția sa este susținută și de prezentul manuscris (v. *infra*).

¹⁰ Trebuie să spunem însă că eroarea pare cu atât mai inexplicabilă cu cât, în însemnările documentare care urmează celor două scene ale *Actului venețian*, Camil Petrescu notează corect: „*Viața lui Gozzi*. Teatrele. 115-117. Ricci”. Să nu uităm însă că este vorba despre o versiune de sertar, prin urmare imperfecțiunile stilistice sau ortografice, precum și existența anumitor fraze care eșuează în anacolul, din graba evidentă de a nu pierde tensiunea intrigii, sunt de înțeles.

configurarea unui cronotop în care culoarea locală și temporală sunt atent reglate. Diversitatea însemnărilor este pe alocuri deabusolantă: „Alergau afară din cetate după verdeață. Logie = locuință înflorită. Palatele ca dublu – reflectate în apă. Punta della Salute – cu acoperișuri dințate. Procurația. Leul lui San Marc e înfrânt. San Trovaso. Stradele și ulițe. Vestibul. Treptele de granit. Fetele poartă sabot. Podurile erau cu dugheni pe ele, cu vânzători ambulănți. La capătul podului Rialto e marele târg oriental. Coșuri răsturnate pe lespezi (fără trotuare)”. Această panoramă a Veneției, alcătuită din detalii fulgurante care creionează un veritabil jurnal de creație, răsare însă – după cum este și firesc – din solul prolific al unui jurnal de lectură: „Să citesc *Voiaj în Italia* de Goethe”, se îndeamnă Camil Petrescu. Drept urmare, parcurge acest memorial al călătoriei pe care Goethe a întreprins-o între anii 1786-1788 în Italia (oprindu-se și la Veneția în septembrie-octombrie 1786), astfel că, în paginile finale ale manuscrisului, întâlnim și unele referințe la această lucrare: „Împotriva avocaților, Goethe”. Am văzut deja că *Memoriile inutile* ale lui Carlo Gozzi fuseseră și ele consultate¹¹. Le putem adăuga fără teama de a greși – deși nu sunt amintite în documentul despre care discutăm – amintirile peripețiilor unui alt celebru venețian, Giacomo Casanova. Ideea imposturii care învăluie cariera militară a ușuraticului Cellino nu este probabil străină de Casanova însuși, care, în tinerețe, lepădase haina clericală în favoarea uniformei militare, pe care și-o comandase la un croitor priceput din Bologna, decis fiind să facă impresie la întoarcerea în Veneția: „*I procured a long sword, and with my fine cane in hand, with a well-brushed hat ornamented with a black cockade, and wearing a long false pigtail, I sallied forth and walked all over the city*”¹². Revenind la *Actul venețian*, remarcăm în trecut că uniforma de paradă, sabia și pumnalul cu încrustații excesive ale lui Cellino sunt ridiculizate de Alta, iar în versiunea extinsă a piesei ele stârnesc mânia și disprețul lui Pietro Gralla.

Niciun amănunt privitor la viața publică sau privată a Republicii aflate în anii decadenței sale nu scapă examinării scriitorului: „extravanța în

¹¹ Manuscrisul amintește despre teatrele venețiene, cu accent pe trupa condusă de Sacchi, din care făcea parte și Teodora Ricci.

¹² „Am făcut rost de o sabie lungă și, cu frumosul meu baston în mână, cu o pălărie bine periată, împodobită cu o cocardă neagră și purtând o coadă lungă și falsă, am cutreierat întregul oraș” (*trad. A.F.*) (*The Memoirs of Jacques Casanova de Seingalt. Venetian Years, The first complete and unabridged English translation by Arthur Machen, G.P. Putnam's Sons, New York; Elek Books, London, f. a., p. 377*).

elegantă” a nobilimii venețiene, „lupta lor [a dogilor] cu biserica papală”, moravurile („vezi pag. 315 sigisbeu”), mijloacele de locomoție (în orașul clădit de-a lungul canalelor, trăsura este nefolositoare, fiind înlocuită de gondola prevăzută cu un acoperiș, asemenea cupeului), strategiile seducției (obiceiurile femeilor, modul în care acestea își îngrijeau pielea sau părul sunt subliniate pe margine cu creionul albastru). Cu sau fără finalitate directă în țesătura textuală, mențiunile abundă în nume ilustre și toponime de rezonanță: (palatul) Bollani, apoi imediat, desigur, celebrul său locatar, poetul „Aretino (ca într-un sonet de Aretino)”, Princessa Sanseverino, Madonele lui Cimabue, Campo Marosino. Din parcurgerea acestor note pline de culoare se cristalizează în cele din urmă modalitatea de creație a scriitorului. Analizând minuțios, în detaliu, deopotrivă reprezentările picturale și descrierile literare ale orașului, acesta își întrerupe din când în când verva documentară pentru a insera direct, în inima spațiului real, delimitat de repere arhitecturale autentice, istoria imaginară a propriilor personaje: „Campo Marosino cu piața goală, un bețiv în jurul unui puț de marmoră. O mică venețiană se opri pe treptele Sf. Ștefan. Aci să cunosc cât s-a ținut (sau a fugit cu ea în brațe celălalt) după Cellino până la Palatul Dogilor. Să plece de aci”. Pentru ca imediat, apoi, să revină la Canova și Maria Gloriosa. Dimensiunile reale – sau mai bine-zis bănuite din imagini și descrieri – ale clădirilor și spațiilor citadine determină diversele posibilități de desfășurare a evenimentelor: „O gondolă se opri în fața bisericii (se poate sări repede) și după aceea dispăru în umbra unui pod”. Eroii sunt puși să respire aerul epocii și să se miște printre personalitățile secolului. Prin urmare, contele Gralla își petrece timpul alături de poetul și libretistul Lorenzo da Ponte și de pictorii Canaletto și „satiricul” Pietro Longhi, în timp ce Altei i se citește o poezie la modă, *La Biondina in Gondoleta* de Antonio Maria Lamberti. Din lecturile sale, Camil Petrescu află că, în orașul de pe malurile lagunei maritime, enciclopediștii francezi erau foarte prizați și intens studiați. În altă parte, se interesează de numele academicienilor cu care cuplul pasionat de filosofie, științe și arte s-ar fi putut afla în contact. Niciun detaliu nu-i scapă artistului pentru care trama actului său venețian are nevoie de un cadru viu, nicidecum de un decor de mucava. În acest scop, schițează veritabile hărți mentale, în funcție de care configurează traseele personajelor sale prin Piața San Marco, pe Riva degli Schiavoni, la operă și de-a lungul zidurilor Arsenalului naval. Este chiar punctul de contact dintre document și literatură, fereastra prin care ficțiunea se inserează în realitate.

Reproducem în continuare scena inaugurală din acest manuscris timpuriu al *Actului venețian*, demnă de interes pentru caracterul său insolit, de document „de etapă” în procesul elaborării piesei¹³.

Bibliografie

- [Casanova, Giacomo], *The Memoirs of Jacques Casanova de Seingalt. Venetian Years*, The first complete and unabridged English translation by Arthur Machen, G.P. Putnam's Sons, New York; Elek Books, London, f. a.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941.
- Gârbea, Horia, *Camil Petrescu. Adevărata eroare*, în *România literară*, anul LIII, nr. 23, 28 mai 2021, p. 12.
- Petrescu, Camil, *Act venețian*, în *Supliment al revistei „Spre ziuă”*, nr. 5, 8 aprilie 1923.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, II, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1946.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, III, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947.
- Vartic, Ion, *Ce spectacol au văzut Alta Centa și Pietro Gralla* (<https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2018/n10/a2/>).

*

CAMIL PETRESCU FIECARE UCIDEM CEEA CE IUBIM

Persoane

Alta Rizani
Cellion Doniga
Diego Rizani
Signora Sarma

Acțiunea se petrece în anul 1781 la Veneția. Un pavilion cu o singură intrare și o fereastră verandă mare opusă intrării. O bibliotecă frumoasă,

¹³ Secvența următoare, existentă la rândul ei în manuscris, prezintă un nivel ridicat de conformitate cu scena întâi din textul tipărit în 1923. Prin urmare, am considerat dispensabilă redarea ei în spațiul restrâns al revistei, rămânând ca diferențele dintre cele două variante, atâtea câte sunt, să fie ilustrate în secțiunea de *Note și variante* ale volumului de teatru aflat în pregătire în seria Camil Petrescu, *Opere*.

un pian, sofale, servicii de fumat orientale. Urnă de parfumuri. Tablouri pe pereți. Scena cu Oberon. Abatjururi frumoase. Blăni pe jos, Draperii. O pendulă mare vizibilă.

SCENA I

Alta, Signora Sarma

(Signora Sarma povestește. Tip de intrigantă care montează totul.

*Alta îl ascultă [sic!] frământându-și mâinile neliniștită,
privind din când în când pendula)*

Signora [Sarma]: Îți spun drept că am rămas înmărmurită. I-am spus: „Signor Monigo, judeci prea aspru... Nu era decât prea drept. Dacă don Diego i-a condamnat se vede că erau neapărat vinovați”. Mi-a răspuns: „Vinoși sau nu, asta nu se știa atunci când don Diego i-a executat... Trebuia să fie judecați... Consiliul de ce e acolo? Nu se poate să omori oameni fără judecată”. *(Alta nu ascultă.)* Mă ascuți?

Alta (enervată, dar cu bunăvoință): Da, da.

S[ignora] S[arma]: Îmi spune, cu un anumit înțeles: „Signora Sarma, nu scoți 25 de oameni în Piața del Ferro ca să-i împuști în grămadă... Dta n-ai văzut?”... I-am spus: „Firește că am văzut”. „N-ai văzut cum plângeau toți și strigau că sunt nevinovați?”... Și atunci, ascultă signora, mi-a răspuns chiar așa...

Alta: Da (fără să asculte).

S[ignora] S[arma]:...„Don Diego este o fiară criminală”... Pricepi... adică bărbatul d-tale e o fiară criminală *(o privește așteptând efectul)*.

Alta (tresărind): Cine?

S[ignora] S[arma]: Don Diego, bărbatul d-tale... Proveditorul general al Flotei Venețiene... o fiară criminală. Nu criminală *(caută)*, așa... însetată de sânge... fiară însetată de sânge. *(Alta privește ceasul, pe urmă se duce la fereastră. Și atunci bătrâna râdea cu ochii mici – adică nu știi dacă râdea sau se strămba.)* „O să plătească don Diego... Vine odată ziua tuturor socotelilor. E un Dumnezeu în cer și un pumnal destinat pe pământ”. *(Cu ochi vii pândind efectul)* Un pumnal pentru don Diego... soțul d-tale adică... Pricepi?

Alta: Da, da.

S[ignora] S[arma]: I-am spus atunci: „Iartă-mă, signor Monigo că-ți spun și eu părerea mea. Dar don Diego îi prinsese cu acte că vânduseră secretele

Arsenalului turcilor. M-a întrebat răstit: „Știi d-ta, signora Sarma”... I-am răspuns: „Nu, dar cred”. „De ce nu i-a judecat?” „Pentru că tribunalul i-ar fi achitat desigur din cauză că sunt nobili”. „Hei, dacă ar fi fost Veneția veche...” Și pe urmă au început să vorbească despre d-voastră amândoi... Nu-ți mai spun, signora Alta, câte nebunii și câte necuviințe s-au spus. Că de ce v-ați închis aci ca într-un turn... Că de când ai părăsit scena ca să te măriți cu don Diego... dar nu m-ascuți...

Alta: Ba da... ba da (*enervată, ar vrea să scape*).

S[ignora] S[arma]: Poate că ai ceva de făcut, poate că ai să te duci undeva.

Alta: Da... nu... da... să vezi, signora Sarma...

S[ignora] S[arma]: Și atunci a spus Cellino Brami...

Alta (tresărind cu interes): Da?

S[ignora] S[arma] (savurând efectul): Atunci Cellino Brami, sigisbeul bătrânei...

Alta (nerăbdătoare): Da? da?...

S[ignora] S[arma]: Cavalerul Cellino, care bea dimineața laptele din același pahar cu signora Delma, nevasta prezidentului...

Alta (tot mai nerăbdătoare): Ei, bine?...

S[ignora] S[arma]: Și care o ajută să-și verse în mătăsuri, dantele și brocar-turi cele 110 kilograme de grăsime îmbătrânită...

Alta: Ei, da, signora Sarma...

S[ignora] S[arma]: A spus... „Ei, bine, Alta Rizani... mi-a fost...”

Alta (ridicându-se în picioare): Dar...

S[ignora] S[arma]: Nu-i așa, eu îți spun cum mi-a spus el... „Ei, bine, Alta Rizani mi-a fost amantă”.

Alta (cu o bucurie sălbatică): Cellino Brami a spus asta?

S[ignora] S[arma] (o privește ranchiunos): Tocmai îmi puneam șalul pe umeri, că eram în grădină și se făcuse răcoare. Erau vreo cinci-șase persoane întâlnite la signor Monigo la masă, seara. Eu cred că tânărul nostru băuse prea multă șampanie. I-am spus atunci: „Ia seama, cavalerie Cellino... Ca să fi amantul unei femei în Veneția nu e niciun merit, o știi bine. Dar amantul Altei Rizani? Ar trebui să-ți fie și caracterul tot atât de frumos pe cât de fermecător ți-e chipul”... Pentru că trebuie să recunoști că Cellino are cel mai plăcut și mai grăgălaș cap de tânăr din Veneția.

Alta: Da, da.

S[ignora] S[arma]: „Și pe urmă, ia seama – am adăogat ducând cupa la gură –, Alta Rizani nu e numai nevasta lui Diego Rizani, ci e și amanta lui... Căci se iubesc cum nu s-au iubit vreodată doi amanți. Ei bine, dacă

don Diego ar afla vreodată...” Atunci Cellino a devenit palid ca de ceară, un mort de ceia frumoși de ceară albă [*indescifrabil*] și a privit cu ochi înghețați în jurul lui... Privirea lui adică ruga să se păstreze secretul despre această nebulie scăpată la cină și care aflată de don Diego l-ar fi costat desigur viața... Ne-a făcut pe toți să-i promitem că vom tăcea. (*Alta se duce din nou la fereastră.*)

Alta privește pendula.

S[ignora] S[arma] (privind și ea pendula): O, ce pendulă frumoasă!

Alta (enervată): Da, frumoasă.

S[ignora] S[arma]: Pare să fie o pendulă florentină.

Alta (tot mai enervată): Da, o pendulă florentină.

S[ignora] S[arma]: A! Ce pendulă florentină am văzut eu la Viena!...

Alta: Da!

S[ignora] S[arma]: Da, când am fost la Viena. Nu știi când am fost la Viena?

Alta (îngrozită): Ba da... ba da.

S[ignora] S[arma] (curioasă): De unde știi?

Alta: Mi-ai povestit d-ta... mi-ai povestit.

S[ignora] S[arma]: A! Nu cred, nu-mi aduc aminte... Să-ți spun cum a fost.

Alta: A! Mi-a povestit signora Mina.

S[ignora] S[arma]: Nici ea nu cred să știe... A! Să-ți povestesc pe larg.

Alta (desperată): A! Acum știu... mi-a povestit signora Veturia, sora d-tale.

S[ignora] S[arma] (dezamăgită): Da?... Cum s-a prăbușit diligența în Alpi?

Alta (bucuroasă): Da, da... mi-a povestit signora Veturia... (*căutând salvarea*)

A! Tocmai era să uit... Nu vrei să mergi astă-seară la Opera San Samuele?

Nu vrei să mergi la operă?

S[ignora] S[arma]: Da, dar nu mai sunt bilete.

Alta: Ba da... ba da. Vă dau eu loja noastră.

S[ignora] S[arma]: A! Cât ești de bună... Mulțumesc... D-ta ai desigur loje pentru că ai fost cântăreață la operă.

Alta: Nu, nu, dar am luat un abonament..., ne place foarte mult, și eu și bărbatul meu suntem pătimași după muzică.

S[ignora] S[arma]: Și de ce nu te-a mai lăsat mai departe la operă, să cânti...

Ai fi fost poate cea dintâi cântăreață a Italiei azi...

Alta: Nu știu... dar uite ce e: știi că la orele nouă și jumătate începe... uite biletele... trebuie să te grăbești...

S[ignora] S[arma]: Dar mai e timp, signora.

Alta: Și, pe urmă, uite ce e: loja e cam în față... trebuie să iei toaletă elegantă!

S[ignora] S[arma] (veselă): Da? Da... atunci mă duc repede. La revedere, scumpo. (*Se sărută.*) Dar uite ce te rog: trimite-mi gondola.

(Alta a rămas singură, respiră ușurată. Aleargă la fereastră, privește atent ca și cum ar căuta pe cineva, pe urmă iese și se întoarce cu Cellino de mână.)”

AN UNKNOWN SCENE OF THE VENETIAN ACT

ABSTRACT: Our approach aims to bring to the attention of those interested an unpublished dramatic text, discovered in the "Camil Petrescu Archive" at the Library of the Romanian Academy. This is the first scene – out of the two existing in the manuscript – of an early version of the play *Venetian Act*. The foreword accompanying the text presents and comments on the contents of this manuscript notebook which, alongside the aforementioned play, also includes documentary materials—drafts, outlines, etc.—that can offer a comprehensive picture of the writer's rich creative laboratory.

KEYWORDS: modernism, interwar dramaturgy, literary history, unpublished manuscripts.