



*Orlando Furioso în interpretarea companiei  
„Teatro libero di Roma“*

MIHNEA  
GHEORGHIU

# Angelicele nebune

Convenit-am că nimic n-a fost mai ridicol din partea spectatorilor de cinematograf ai ultimei jumătăți de deceniu, decât milioanele de dolari, franci, lei etc. cheltuite (cu cozi la casa de bilete) spre a o vedea și revedea pe **Angelica** timpurilor noastre, răpită și eliberată cu lux de detalii aventuroase în cele mai insolite peisaje și costume posibile, sau fără ele. Dar, dacă există o „tradiție culturală” în orice, cu atât mai mult spectatorii contemporani puteau invoca această nobilă scuză în avantajul frumoasei lor eroine, fiindcă literatura europeană a fost răsfățată de seria străbunicelor ei încă din Renaștere. Priviți-l, la Luvru, pe clasicul **Roger délivrant Angélique** de Ingres, apoi versiunea romantică pe aceeași temă și cu același titlu a lui Delacroix, și-o veți înțelege.

Putem fi crezuți pe cuvânt că bibliografia persoanei în cauză ocupă un spațiu impresionant în dicționarele literaturii, teatrului și artelor. Astfel, Angelica din **Orlando furioso**, poemul eroi-comic al lui Ariosto, publicat într-un număr record de ediții între 1516 și 1532, nu seamăna de fel cu omonima ei din **Orlando innamorato** (1486—1506), perfida femeie fatală din poemul cavaleresc al lui Boiardo, extras din „ciclul carolingian”; dar ce mare distanță artistică le separă totuși pe amindouă de Angelicele

spaniole și franceze, sfârșind cu personajul farsei lui **Molière La jalousie du barbouié** sau, dacă vreți, cu rejeitonul naturalist al familiei Rougon-Macquart, ori cu peliculele de la care am început povestea.

Apoi, cine s-ar mai fi aîndit s-o compare cu Anghelina, dulcinea lui Becicherec Iștoc, din poemul neterminat **Trei viteji** de Ion Budai-Deleanu, care-l concepuse inițial ca un fragment al **Tiganiadei**?

Cu toate acestea, în gândirea noastră critică, ele sînt inseparabile. Precum nu se pot despărți elementele de fraternitate latino-italo-română dintre **Orlando furioso** și **Tiganiada**, înadins subliniate de poetul ardelean într-o notă din subsolul Cîntului IV, în care declară autocritic: „bine au zugrăvit aici poetul nebunia lui Parpanghel, însă de vom căuta bine, aceasta nu au fost o simplă singură nebunie, ci mestecată cu turbare și precum latinii zic **furor**, adecă **furoare**; iarăși au imitat poetul nostru pe Ariosto, poet italianesc care au scris istoria numită **Orlando Furioso**, adecă **Orlando turbat** sau ce și-au ieșit din minte”.

Cu aceste sentimente m-am dus să văd, la patinoarul Haymarket Ice Rink din Edinburgh, spectacolul cu **Orlando furioso**, prezentat de Teatro libero di Roma, în adaptarea lui Eduardo Sanguineti și regia lui Luca Ronconi, în a doua săptămîină a Festivalului Internațional, ediția 1970, cu rolurile principale interpretate de Dorotea Aslanidis (Angelica), Luigi Diberti (Ruggiero), Massimo Foschi (Orlando), Marzio Margine (Medor) și Anna Nogara (Bradamante) dintr-o trupă de peste 50 de actori, recrutați din mai multe teatre italiene. Spectacolul supra-premiat în Europa, **Orlando furioso** a surprins și entuziasmat publicul scoțian și străin ca „un carnaval dramatic”, abătîndu-se asupra Edinburghului ca „un taifun”, după cum își începea a doua zi articolul Allen Wright, cronicarul teatral al principalului cotidian local.

Orlando, — numele italian al cavalerului-erou al celebrului **Cîntec al lui Roland**, — înnebunit de amorul său neîmpărtășit pentru Angelica, se dedă la mulțimea de vitejii repovestite de Ariosto, într-un cadru neverosimil și demențial condus numai de legile și fără-de-legile aventurii, independente de voința și condiția umană, dar năzînd umanist spre eliberarea sufletească a eroilor **faberi fortunae**.

Cele trei principale teme din poemul lui Ariosto, în jurul cărora se dezvoltă cea mai mare parte a acțiunii acestui spectacol teatral, sînt următoarele: Orlando în căutarea Angelicîi descoperă că fata se iubește cu tinărul păstor sarazin Medoro și își oierde mințile; amazoana Bradamante își caută iubitul, pe Ruggiero, și se înfilnesc tocmai cînd Parisul a fost atacat de sarazini; bătălia Parisului se desfășoară sîngeros, dar Charlemagne constată cu disperare că majoritatea paladinilor săi sînt prea ocupați de disputele lor sentimentale ca să apere cetatea.



Spectacolul se joacă simultan și total, pe întreaga arenă a ringului, într-un ritm indescrifibil și cu o tonalitate vocală de maximă intensitate. Spectatorii se plimbă printre interpreții dezlănțuiți, concentrîndu-și atenția pe fragmentele și secvențele la care vor sau pot să asiste, strecurîndu-se printre practicabilele mobile (caji de lemn, piedestaluri, paserile improvizate, „mașini” pirotehnice, scene de luptă, improvizatii de bilci, pantomime și dansuri, la care participă tot ansamblul într-o „libertate” supravegheată de o concepție regizorală evident riguroasă. Strigînd și cîntînd în gura mare, cu gesturi înadins toate „teatrale”, actorii realizează în permanență notele cele mai acute, apelînd la toate puterile de percepție ale publicului, care se lasă antrenat în acest carnaval, acceptîndu-i convențiile, cu conștiința că luînd în tragic drama livrescă a eroilor lui donquijotești, nimeni n-a intenționat s-o ia și în serios, dar căutînd neconștient un sens în voitul ridicol care-l învalăuie ca un mister. Participarea la logica lui nemărturisită devine astfel un act complex de naivitate și de detașare critică, fără să fie unul de distanțare, poziție pe care incandescența desfășurării teatrale nu o favorizează, fiindcă în totalitate spectacolul **c'est à prendre ou à laisser** sau, cu alte cuvinte, „cui nu-i place, să plece”.

E cu neputință să nu fii captivat de **Orlando furioso**, și pentru că actorii dovedesc o profesionalitate remarcabilă. În costumele lor, extrem de îngrijit concepute, într-o armonie în același timp discretă și violentă (de Elena Mannini), fără decoruri tradiționale, dar într-o scenotehnică ingenioasă în care „scenografia” se disimulează subtil și eficient (Umberto Bertacca), actorii joacă în permanență, iar atunci cînd ies din lumina proiectorului coboară în ring așa costumați și pun umărul la practicabilele pe troleiere, mișcate repede și savant, asuînd în efortul fizic neconștient al acestui neobosit colectiv al tinereții și voinșiei. Ropote de aplauze salută monologurile, duetele, sau tablourile vivante, care se succed fără întrerupere în centrul și în toate colțurile „scenei”, năvălînd literalmente peste noi, amestecîndu-se cu noi și retrăgîndu-se ca la

un semn, ca să revină iarăși la atac, într-o atmosferă liberă și libertină de cea mai cuceritoare alură rinascentistă și inventivă la infinit ca un **science-fiction**. A ajuns aici, accepți sau capitulezi.

Acestui caleidoscopic spectacol i se poate face eventual anatomia după toate legile criticii dramatice contemporane. Vom putea lesne discerne acolo citeva idei din estetica teatrului intelectualist (Grotowski, „Living”, Brooks etc.), elemente indubitabile de teatru popular italian (chiar în dialect), de simbolism și de teatru liturgic, de commedia dell'arte și de teatru păpușăresc, cu o doză adultă de teatru liric, operă bufă și așa mai departe. Luca Ronconi a combinat însă acest cocktail teatral după o rețetă originală care nu va rămîne probabil fără imitatori. (Mărturisesc că ideea unei similare adaptări a **Țiganiadei** noastre a început să mă preocupe.) Dar, vorbeam mai înainte de descoperirea sensului intrinsec, sau a finalității acestui **Orlando furioso**, și regizorul ni l-a oferit pînă la urmă cît se poate de clar.

Ultima scenă, a douăsprezecea, intitulată „Labirintul”, pune în mișcare momentul înălțării la cer a Hippogriffului (realizat, cu umor, după un desen al lui Da Vinci), pe care călărește Astolfo, întors din lună cu mințile pierdute ale lui Orlando cel prea legat de patimile pămîntești. Concomitent se desfășoară, în direcția celor patru puncte cardinale ale arenei, cite o scenă comică de alcov, extrase din Ariosto și Boccaccio, care oferă tabloul de moravuri al lumii lipsite de idealuri morale și preocupate de satisfacții meschine, insensibilă la visurile „nebunești” ale cavalerilor rătăcitori și ale trubadurilor medievale, lumea antiquijotică binecunoscută, adică burghezia tuturor timpurilor.

În timp ce atenția spectatorilor e atrasă în cer de „astronaut”, iar pe pămînt de scenele erotice de prin colțuri, enormele cuști mobile, pe care (și prin care) a avut loc spectacolul, se aglomerează spre centru și cuprind întreaga asistență „în labirint”, de-a valma cu actorii, ca într-o veselă pușcărie, sau un balamuc, cu pensionari inconștienți fiindcă par fericiți, sau viceversa. Poate că Ariosto al lui Ronconi ar vrea să exclame în final: „ce lume nebună, domnilor!” Dar ansamblul său nu spune asta, el cîntă și bate din palme în ritmul unei melodii, care amintește irezistibil de **Hair** și de alte „concerte epidemice”.

Numai că, repet, actorii sînt aceia care, eliberîndu-se din cuștile de sîrmă și urcîndu-se pe o scenă (clasică) solidă, se uită acum la publicul lor și-l aplaudă ca la panoramă, amuzați de ceea ce văd, într-o **alto rumor, che vien moltiplicando**. Sau, cum ar suna în tîlmăcirea lui Ion Budai-Deleanu din finalul său :

**Și-un zgomot din șireag în șireag  
mearsă crescînd...**

Însă **Țiganiada** are un final trist ; căci, deși autorul își începe epopeea eroi-comică cu a strofă tradusă direct din Ariosto, poetul nostru nu regretă, ca italianul, vremurile lui Orlando. Fiindcă iluministul român îl citește între timp și pe Voltaire.

