



DE VORBĂ CU

DRAMATURGUL, REGIZORUL, SCENOGRAFUL
ȘI ACTORUL ITALIAN

DARIO FO

Pierdut în ceață, afișul luminos al Teatrului Odeon, unul din cele mai spațioase și elegante teatre din Milano, de-abia se mai întrezărea. Aci, în toamna aceasta, ca în fiecare an, Dario Fo a inaugurat stagiunea cu o nouă comedie, scrisă, interpretată, regizată și rezolvată plastic de el. După două, trei luni de reprezentații la Milano, compania sa și a soției sale (actrița Franca Rame) își va începe peregrinările de-a lungul Italiei.

Cu câteva ore înainte de spectacol, l-am găsit pe Dario Fo înregistrând pentru televiziunea elvețiană un comentariu umoristic referitor la ultima sa piesă: La colpa e sempre del diavolo (De vină este întotdeauna diavolul). Fo, un bărbat înalt, care se mișcă prin scenă cu o agilitate uimitoare, ținând obiectivul cu ochi cercetători și vii, se adresa presupușilor săi telespectatori cu simplitate și căldură. Uerva sa comică cucerise întreaga echipă care îl televiza.

Destul de puțin cunoscut spectatorului român, Dario Fo este totuși una din cele mai interesante personalități ale teatrului italian contemporan. Supranumit și „noul Eduardo”, dramaturgul, actorul, regizorul și scenograful Dario Fo este un adevărat autor al spectacolelor sale, pe care le creează, ca și Eduardo de Filippo sau Luigi Squarzina, de la prima replică la ultima expresie scenică.

Creația sa are rădăcini adinci în folclorul italian, în vodevilul secolului al XIX-lea și în Commedia dell'arte. Extraordinara inventivitate comică ce caracterizează spectacolele sale tradițional-populare nu este niciodată gratuită. Strecurată în subtext sau sub haina personajului istoric, ca în Isabella, tre caravelle e un cacciaballe (Isabela, trei caravele și un mare mincinos) sau De vină este întotdeauna diavolul, intenția satirică, protestatară este întotdeauna prezentată ca element de substanță al comediei sale.

Fo este un simpatizant al mișcării comuniste din țară. expunându-se adesea reacțiilor ostile ale autorităților. S-a întâmplat, de pildă, ca Televiziunea să-i suspende în ultima clipă programele pregătite cu trudă, iar presa să întîmpine cu invective noile sale comedii. Mai „operative”, elementele extremiste din sudul țării reacționează nu numai cu cuvîntul, dar și cu... fața, cînd compania sa poposește prin acele regiuni ale Italiei.

În pofida nesfîrșitelor polemici pe care le suscită dramaturgia, opiniile ca și manifestările sale, Fo și-a cîștigat o certă autoritate.

Intransigența atitudinii sale protestatare, ca și forța talentului său i-au creat o imensă popularitate în Italia. El a reușit să atragă în sălile sale masele largi populare, pentru că urmărește, și în mare măsură reușește, să facă un teatru popular. De aceea, Fo este singurul director de teatru, din această țară a interminabilelor crize teatrale, în stare să țină mult timp pe așis un spectacol la care publicul să vină seară de seară.

Succesul susținut al companiei sale a obligat în cele din urmă oficialitățile să-î recunoască oficial meritele. Ministerul turismului și al spectacolului i-a conferit anul trecut tradiționalul premiu, acordat celor mai bune companii. Fo a refuzat însă cele două milioane, în favoarea teatrelor universitare lipsite de sprijin financiar.

* * *

După ce și-a încheiat comperajul televizat, Fo m-a invitat la o scurtă incursiune prin librăriile din jurul teatrului, unde urma să apară volumul cu toate comediiile sale. Deși tînăr (Fo n-are încă 40 de ani), activitatea sa dramaturgică e destul de bogată, fiecare stagiune însemnînd botezul scenic al unei noi piese. Ladri, manichini e donne nude (Hoți, manechine și femei goale) în 1958, Comica finale în 1959, Gli arcangeli non giocano a flipper (Îngerii nu joacă biliard) în 1960, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (Avea două pistoale cu ochi albi și negri) 1961, Chi ruba un piede e fortunato in amore (Cine fură un picior e norocos în dragoste) în 1962, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe (Isabela, trei caravele și un mare mincinos) în 1963, Settimo : ruba un po'meno (Porunca a șaptea: fură ceva mai puțin) în 1964, La colpa e sempre del diavolo, în stagiunea 1965—1966.

Tîrziu, în cabină, în timp ce se pregătea pentru a întruchipa două din personajele ultimei sale piese, am purtat o discuție în care am aflat cîteva opinii despre creația sa și despre unele probleme ale teatrului. Atunci mi-am dat seama că Dario Fo nu este numai un interlocutor amuzant, ci și un om care gîndește cu profunzime. un cercetător care-și întreprinde investigațiile cu toată seriozitatea. Astfel, pentru ultima sa piesă, a cărei acțiune se petrece la Milano, în 1300, a strîns o întreagă bibliotecă documentară privitoare la istoria ereziilor din evul mediu.

— După această amănunțită documentare — mi-a declarat Fo —, trec la redactarea propriu-zisă a textului. Dar munca la piesă începe abia cînd am terminat de scris.

— Paradoxal !

— Nu mi se pare ; obiceiul de a modifica textul, seară de seară, în contact cu publicul, e vechi de cînd teatrul. E vorba de o verificare continuă a autorului în timpul confruntării textului său cu spectatorul, care — conștient sau nu — în ultimă analiză, nu este pasivul destinatar al unui mesaj, ci interlocutorul determinant al unui text dramatic. De aci rezultă necesitatea de a schimba tempoul și ritmul unor replici sau gesturi fără ecou în public (dar aceasta este mai mult menirea actorului) și de a clarifica dialogul dintre dramaturg și public, pentru că nu există dialog unde nu este posibilitatea de comprehensiune reciprocă.

— Procedul este ideal, dar presupune ca toți dramaturgii să fie personalități teatrale complexe și polyvalente, ceea ce este și mai... ideal.

— Teatrul în lume a fost întotdeauna făcut de oameni de teatru. Să ne gîndim la Molière sau Shakespeare. Iar cînd dramaturgii nu erau direct slujitori ai teatrului, cum e cazul lui Cehov sau Goldoni, cel puțin colaborau foarte strîns cu actorii. După părerea mea, cei care au dovedit lipsă de preocupare pentru problemele fundamentale ale tehnicii teatrale sau lipsă de respect față de actori și scenă și-au primit întotdeauna pedeapsa.

Acesta, după mine, este greșeala literaților care se apropie de teatru. Excepțind câteva exemple, ei sînt dispuși să considere textul ca un fapt literar, rupt de reprezentarea scenică ce devine, în ultimă instanță, doar un pretext. Atitudinea lor echivocă seamănă cu a celor care înțeleg să creeze pitorescul în sculptură, sau descriptivul în muzică, neglijînd faptul că fiecare formă artistică își cere limbajul ei specific, chiar dacă are înrudiri cu alte arte.

Evident, textul dramatic este numai unul din componentele limbajului teatral, în timp ce teatrul este prin însăși natura sa, înainte de toate, acțiune care se desfășoară într-o determinată și precisă dimensiune scenică. Un text dramatic valoros nu poate lua naștere dacă nu e legat de spațiul în care va fi reprezentat.

— *Se pare că literaturizarea textului dramatic a devenit un adevărat viciu al dramaturgiei actuale.*

— Pe mine personal faptul mă irită. Nu mi se par logice nici căutarea cu orice chip a poeziei, nici accentul pus pe muzicalitatea cuvîntului, în detrimentul acțiunii. În felul acesta, teatrul se îndepărtează mult de tradițiile sale populare. Renovarea artei teatrale trebuie să se facă în sensul întoarcerii la originile sale populare, care să fie acordate la un diapazon modern.

— *Acum înțeleg ce înseamnă pentru dumneavoastră Commedia dell'arte.*

— În general, orice teatru popular trebuie să țină cont de Commedia dell'arte și de tradițiile acesteia. Commedia dell'arte s-a născut în popor și a fost creată pentru dînsul, departe de orice contaminare literară care, în secolele următoare, au despărțit „teatrul cult” de cel „popular”. Nu întîmplător, autori ca Shakespeare au fost considerați de „făuritorii de versuri frumoase”, ca Racine și Corneille (după sugestiile lui Voltaire), „barbari” care fac concesii gustului plebei. Dar tocmai acești „barbari” au menținut vie tradiția teatrului și tocmai aceștia trebuie să servească mai departe drept pildă. Numai așa își va păstra teatrul viabilitatea.

— *Citind ultimele dumneavoastră comedii am observat că utilizați un limbaj foarte personal, bogat în expresii dialectale și în altele mai puțin uzuale.*

— Mă străduiesc să construiesc un limbaj cît mai apropiat de vorbirea curentă a oamenilor, un limbaj care să nu aducă a literatură. Poate că limbajul comediilor mele vi se pare ciudat, deoarece uneori încerc să condensez semnificațiile a 200 de cuvinte într-o singură expresie mai sugestivă. Sînt un colecționar pasionat al expresiilor populare dialectale, pe care le culeg în incursiunile mele prin țară. Să știți că în Italia este foarte greu să se creeze un limbaj dramatic unitar. Aș vrea ca teatrul meu să fie un teatru popular, un teatru care să comunice cu toți concetățenii mei, dar în Italia sînt zeci de dialecte diferite. Cum să te faci înțeles? Și atunci, încerc să „compun” un limbaj sui-generis cu expresii din mai multe dialecte; poate că este o soluție!

— *Ce ne-ați putea spune despre ultima dumneavoastră comedie De vină este întotdeauna diavolul?*

— Fac teatru, întotdeauna, cu intenția de a vorbi oamenilor de azi despre lucrurile de azi. Dar găsesc că e important să amintesc publicului meu că situațiile și limbajul de azi sînt legate de un trecut, de o tradiție populară, care-și întinde rădăcinile pînă în evul mediu. De aceea am ales epoca Comunelor pentru încadrarea istorică a ultimei mele comedii. După mine, Comunele au reprezentat prima mare etapă a istoriei democrației europene.

Acțiunea se desfășoară în interiorul unui *brolo*, cîndva loc de întîlnire al comunarilor pentru a dezbate probleme politice și legislative, devenit acum tribunal pentru judecarea hoților de păsări și a vrăjitoarelor: simbol al decadenței instituțiilor care au avut cîndva scopuri revoluționare.

Așa cum se întîmplă în momentele de fine ale unei epoci revoluționare, tiranii renasc și Comunele au fost aservite împăratului, iar personajele istorice devin niște marionete în mîinile celor puternici. Situația mi-a oferit prilejul unor aluzii usturătoare la adresa actualei poziții servile a Italiei în politica internațională.

Evul mediu m-a interesat însă și din alte considerente. Am avut ocazia să-mi populez comedia cu lumea bizară a teatrului medieval: cu diavoli, trubaduri, vrăjitoare, duci și vraci. O lume subjugată de șantajul catolicismului, care miza pe prezența răului, a superstiției, a fricii de păcat, pentru a frîna libertatea spirituală.

* * *

Convorbirea nu mai putea fi continuată, regizorul de culise ajunse la capătul răbdării. Am intrat în sală, cortina s-a ridicat. Decorul reprezenta interiorul aceluia brolo de care-mi vorbise Dario Fo. Intr-un fel de aparat inchiuzitorial medieval zăcea o frumoasă fată din popor, Amalassunta (interpretată de Franca Rame), acuzată de vrăjitorie. Argumentația fetei, plină de istețime și umor popular, îndrăjea și mai mult pe judecători. Uăzind că Amalassunta riscă să-și piardă capul, un trubadur îi propune fetei să apeleze la serviciile lui Brancaleone, un mic diavol crăcănat și răgușit ca bătrînii din western-uri. Exprimîndu-se într-un savuros dialect venețian, Brancaleone îi sugerează fetei să arunce toată vina pe seama catarilor, o sectă deeretici ce se ridicase împotriva corupției bisericii catolice, a bogățiilor, cerînd chiar abolirea proprietății private. (Mi-am amintit că Fo îmi mărturisise că vedea asemănări între lupta catarilor și cea a revoluționarilor din micile state ale Americii-de-Sud.)

Argumentele sînt suficiente pentru ca toți acuzatorii fetei, în majoritate catari, să se trezească la închisoare, iar fata să ajungă vrăjitoarea „de încredere” a ducelui, tiranul ținutului.

Din acest moment începe o cavalcadă de întâmplări, care culminează cu un duel demn de Pulcinella Commediei dell'arte: prin scenă zboară mîini, picioare, urechi și capete. Intr-un sfîrșit, ducele, interpretat de Dario Fo, este „complet” omorît, iar sfetnicul său, călugărul-vraci, este „reconstituit” cu greu de un vrăjitor.

Pentru a se împiedica însă revolta comunarilor, ducele va fi imediat substituit de un manechin mecanic asemănător lui (interpretat tot de Fo), pînă la sosirea armatei împăratului.

Brancaleone se amestecă și el în aceste tribulații politice, dornic să impresioneze pe demnitari cu șireturile sale diabolice, dar ajunge foarte curînd la concluzia amară că mai are încă mult de învățat de la oameni; deci, de vină nu-i totdeauna diavolul...

Toată această fabulație, mult mai complicată decît am expus-o, este interpretată într-un ritm nebunesc. Actorii își spun replicile în viteză, intrînd, ieșind, sărînd, fugînd, ciocnindu-se, rostogolindu-se, strigînd, lovindu-se, dezmembrîndu-se, reconstituindu-se, cîntînd, învîrtindu-se cu ușteală, schimbîndu-și costumele fulgerător. Ritmul acesta deformat și absurd este asemănător cu cel din vechile comedii cinematografice, cu efecte de accelerație și ralenti.

Totul îți dă senzația că asîști la un stadiu nativ al artei spectacolului, la esența sa primitivă.

Apelînd la ritmuri de joc absurde, la întâmplări absurde, Fo are meritul de a nu le atribui sensuri oculte și cu atît mai puțin implicații filozofice defetiste. Originalitatea, ineditul stilului său de joc, și implicit al companiei sale, constă în antiintellectualismul și antipsihologismul lui.

Am plecat de la spectacol cu senzația că Fo a reușit să îmbine în mod strălucit formula interpretativă modernă cu tradiția comică populară.

Angela Ioan