

În montarea lui Stéphane Braunschweig, de la *Théâtre de la Colline*, din Paris, cele patru acte ale piesei au fost rearanjate în trei. Decorul arată doi pereți gri care se întâlnesc într-un colț, plasat aproape de mijlocul fundalului. Portretele strămoșilor stau rezemate pe jos, în primele două acte, pentru a-și relua locurile de onoare, pe perete, în ultimul act. În partea a doua apare ca din cer o imensă bibliotecă orientată în diagonala camerei. Cheia comică este subliniată de transformarea rolului secundar al servitoarei (*dna Helseth*) într-unul de prim-plan. Annie Mercier este irezistibilă în postura de secretară băgăcioasă, compusă din mișcări feline și intonații insinuante. Maud de Grevellec este convingătoare în rolul *Rebekkăi*, ea lăsând să transpară, dedesubtul atitudinii raționale de femeie independentă, secrete care țin nu doar de subconștient, ci și de falsă conștiință. Christophe Brault, în rolul lui *Kroll*, deplânge cu farmec amuzant „soțietatea fără moral și fără prințipuri”. Marc Susini face din *Mortensgaard* un Cațavencu puțin cam palid, fără suficient nerv. Mult mai bun este Jean-Marie Winling în rolul anarhistului *Brendel*, truculent, colorat, cu o bună doză de autoironie. Problema spectacolului este interpretarea rolului principal de către Claude Duparfait. Conform dictonului *nomen est omen*, critica franceză a declarat interpretarea ca ținând de perfecțiune (*du parfait*). Or, jocul lui Claude Duparfait repune în discuție ideea lui Camil Petrescu, conform căreia „actorul poate interpreta orice, numai inteligența, nu!”. Duparfait recurge la mijloace bazate pe felul în care omul comun îl vede pe omul de carte: este nevrinos, se mișcă stângaci, dezarticulat, ca o marionetă, se strâmbă în fel și chip. Or, sfâșierea interioară nu trebuie reprezentată printr-o suită de gesturi și mișcări dezechilibrate. Accentul trebuia pus pe rostirea inteligentă a replicilor, nu pe mimarea apăsată a stării de perpetuă incertitudine.

Așadar, între toate însușirile umane, cert, inteligența se mimează cel mai greu.

Milano

Elena BUTUȘINĂ

Longevitatea măștii și a spectacolului

Re-prezentăția

Asociat probabil cel mai des spectacolului care l-a consacrat la scară mondială, Teatrul Piccolo din Milano găzduiește iarăși, în această primăvară, la mai bine de jumătate de secol de la premieră, capodopera lui Giorgio Strehler – *Arlecchino, slugă la doi stăpâni*. În contradicție cu atmosfera milaneză mai degrabă rece, în incinta teatrului spectacolul este generalizat. Preconizat de ubicuitatea figurii lui Arlecchino în stațiile de metrou, în paginile publicațiilor de profil și în agendele culturale – pandante ale unui mecanism publicitar foarte bine pus la punct, dar și ale vivacității unei măști integrate deja în identitatea zonei, spectacolul începe cu mult înaintea intrării în sală. Contribuie la aceasta clădirea, intrarea, ceremonia, atenția personalului, protocolul, muzeul reconștit, nerăbdarea grupurilor organizate, istoria locului, fascinația cu care tineri și bătrâni vorbesc despre gloria acestui spectacol, despre locul său în istoria milaneză, precum și despre forța cu care spectacolul s-a născut, a crescut și renaște cu fiecare stagiune în care este iarăși jucat. Într-o țară cu o tradiție teatrală de talia Italiei, Piccolo are un veșmânt interior asemenea unei instalații – panopticum al lecturilor moderne și postmoderne ale teatrului. Panorama spectacolelor lui Luca Ronconi și ale lui Giorgio Strehler este magică: dominată mereu de figura multi-formă a lui Arlecchino, tradus și interpretat, așa cum o demonstrează afișele, cu fiecare nou spațiu cultural în care a fost reprezentat. Este ultimul pas înainte de intrarea în sala



Marcello MORETTI

de spectacol – ultimul pas al unui preambul propice unei astfel de experiențe teatrale, întâlnire în primul rând cu o tradiție puternică și, apoi, cu nesfârșitele ei lecturi posibile.

Spațiul

La genialitatea regiei lui Strehler și a jocului actoricesc al lui Ferruccio Soleri, urmașul lui Marcello Moretti la titulatura rolului, se adaugă farmecul sediului istoric al teatrului din via Rovello, adăpostit de Palazzo Carmagnola, vestigiu recondiționat din *Cinquecento*, în a cărui istorie arhitecturală și-au lăsat amprenta Bramante și Da Vinci. Teatrul Piccolo este și primul exemplu de organizare teatrală stabilă în Italia și beneficiază acum de trei sedii: Teatro Grassi, cel din via Rovello, găzduit de Palazzo-ul Carmagnola, transformat și în muzeu (ca omagiu adus instituției culturale identitare pe care o adăpostește, dar și datorită valorii picturii tardo-medievale recondiționate), sediul modern „Strehler” (mult vizat de Grassi și de Strehler, fondatorii Companiei Piccolo, sediu inaugurat la mai bine de un deceniu după moartea lui Grassi și, din nefericire, la foarte scurt timp după moartea lui Strehler, în 1997) și sala Studio aflată în imediata apropiere a celui de-al doilea.

În legătură cu montarea piesei lui Goldoni, regizorul italian mărturisește că a gândit-o în întregime ca pe o reînțoarcere la izvoarele primitive ale unui aranjament scenic uitat. Nefiind un exercițiu intelectual, ci un experiment al vieții, al prezenței, al vitalității, *Arlecchino* reprezenta pentru Strehler, după jumătate de secol de la premieră, un spectacol singular, repetat, dar niciodată copiat, un spectacol a cărui esență este omul prins între doi stăpâni și între două lumi. Recuperarea teatralității pure, a unei tradiții pe care memoria o pierduse sau o ocultase este probabil atul cel mai puternic al spațiului aparent claustrat, al cutiei magice pe care o generează platforma de joc pe care evoluează personajele. Dacă piesa fusese scrisă în 1745 în Pisa, la îndemnul faimosului actor Truffaldino Antonio Sacchi care îi transmisese lui Goldoni, printr-o scrisoare, inclusiv subiectul piesei, cu îndemnul de a fantaza o comedie pe care Sacchi să o interpreteze, spectacolul acesta nu a degenerat în repertoriu de muzeu sau în brand, ci a rămas viu, încărcându-se însă cu forța și cameleonismul pe care trecerea sa între meridiane și epoci i le-a conferit. În 1993, la bicentenarul morții lui Goldoni, Strehler vorbea despre dialogul între secole care se naște între două personalități atât de puternice cum sunt scriitorul și regizorul. Este vorba, spunea el, despre o filiație spirituală care justifică o istorie personală extrem de bine calculată, despre dorința de a nu rămâne prizonieri ai comodității sau ai facilului, despre doi oameni îndrăgostiți de teatru, despre fascinația față de această mașinărie mică, fragilă, dar complexă, în care ne mișcăm, care nu trebuie distrusă și pe care atât actorii, cât și publicul o fac să se înalțe în ritmul bătăilor de inimi.

De departe evenimentul teatral al lunii, spectacolul te întâmpină modest, iar dorința de înălțare și desprindere pe care o simt actorii în coregrafie, în inflexiunile vocilor, în ritmicitatea mișcărilor este regizată în contrapunct cu spațiul scenic. Dacă în *Livada de vișini* a lui Strehler dorința de zbor și de eliberare era sugerată contrapunctic de draperiile albe care acopereau publicul și scena, o puritate mortuară invadând astfel teatrul, spațiul scenic din *Arlecchino* este asemenea unei corăbii cu pânzele fluturând în vânt. Acest spațiu care se deschide în fața ochilor devine accesoriu în momentul în care se întâmplă relația directă cu publicul, când teatralitatea este acceptată deliberat și când, cu fiecare secvență, începe să se nască meta-teatrul pe scena mică – platforma tradițională de *Commedia*, ascunsă inițial de văluri transparente. De la grupurile de elevi cărora li se explică valoarea spectacolului pe care urmează să îl vadă până la cei care l-au văzut evoluând, publicul eterogen intră într-o sală de mici dimensiuni în care spațiul de joc aduce cu o corabie gata să ridice ancora. Pe marginea scenei, câteva lumânări neaprinse și două scaune goale așteaptă un regizor, un scriitor sau un suflor care să îndrume evenimentul. Timp de trei ore jumătate, spectacolul arde în fața noastră, reușind să transforme în accesoriu tot ceea ce nu ține de mișcare perpetuă – voce, privire, coregrafie, lumini curg în continuu astfel încât timpul își pierde valoarea reală. Într-o

cutie care încapsulează scena, cu o lumină slabă și cu foșnetele costumelor sau zgomotele mișcării obiectelor în spațiu, se deschide perspectiva unui trecut care vine brusc foarte aproape de spectator, provocând un dialog între epoci și spații.

Momentul în care corpul începe să cânte, să danseze, să strige și să emane energii este simultan cu momentul conștientizării derizoriului unei astfel de experiențe a trecutului și a tradiției (așa cum, în subtextul metateatral, personajul Brighella chestionează interpretarea modernă și cea învechită). Regia aparent necomplicată, grația cu care personajele intră și ies din propria lor poveste dau spectacolului o coerență care sparge granițele de înțelegere a mesajului, chiar și în ciuda dialectului venet pe care îl utilizează Arlecchino în exprimarea sa directă cu publicul. Licențiozitatea poznașă a comportamentului și a exprimării devine unealta complicității public – *Arlecchino*, trezirea compasiunii față de personajul central fiind facilitată și de inocența nebună cu care acesta intră în poveste pentru a-și astâmpăra foamea. Tributul celorlalți actori față de *Arlecchino*–Soleri se simte în jocul lor, în accentuarea acestuia, în acoperirea intrării tuturor de aplauzele destinate mereu lui Soleri, adevărata vedetă, fapt acceptat deliberat de toți colegii săi de echipă. Spațiul voit metateatral nu suferă nicio ruptură în momentele depășirii obstacolelor dintre platforma efectivă de joc și spațiul extern în care stau doar ansamblul muzical și sufleurul (personaj prieten doar cu lumânările, având mereu în mână cartea lui Goldoni, a cărui voce este mereu acoperită de public), transgresiunile celor două registre apropiindu-ne de resimțirea teatralității codificate și deconstruite ulterior. Element aparent pasiv, însă deschizător al întregii povești teatrale, sufleurul este o prezență echivalentă ocultării instanței auctoriale care își lasă creația să trăiască singură, portavocea inovatorilor anonimi ale căror idei au schimbat o manieră de a vedea și de a interpreta teatrul. Dimensiunea metateatrală este accentuată și de dedublarea mișcărilor, de conflictul interior care transgresează și subminează nodul narativ, mărcile prezenței lui Arlecchino – corpul străin și privirea singulară care supraviețuiesc doar într-o aventură comună cu ceilalți.

Acesta este spațiul simbolic pe care Arlecchino îl influențează cu forța lui perturbatoare și, în definitiv, vitală, înscriindu-se în iconografiile unei demențe purificatoare, trimitând dincolo de improvizație mesaje simple, dar profunde, bucuria faptului de a fi, fertilitatea și vitalitatea. Astfel, el se apropie de oameni mai mult decât oricare altă mască pentru că, în ciuda distanței sociale dintre experiența publicului și contextul poveștii, se produce simultan și o identificare a spectatorului cu transgresiunea. Aplauzele legitimează puterea neliniștitoare a lui Arlecchino, spațiul scenic fiind reconstruit mental de spectatori într-o relație în care publicul se implică prin acțiuni și prin priviri succesive îndreptate asupra acelor *tableaux vivants* pe care le formează obiectele scenice cu o puternică încărcătură culturală, toate ținând de viața comunității. Spațiul reprezentat este creat treptat de dansatori, întreaga coregrafie fiind o metaforă vizuală pentru nodurile narrative și desfășurarea lor, marcate de ipostazele prin care trec figurile intrării și ale călătoriei. Din aceste cântece și dansuri, din transgresarea codurilor și a barierelor scenografice se naște dialogismul.

Personajul

În memoriile sale, Ferruccio Soleri își amintește cum, în 1959, cu ocazia primului turneu american, în momentul în care și-au prezentat piesa în fața publicului, vestea schimbării, în ultimul moment, a lui Moretti cu Soleri a provocat în sală o rumoare inhibantă pentru tinerii actori care așteptau în poziția tipică de intrare, aceea a unor balerini cu brațele ridicate. Neîncrederea publicului a fost însă spulberată rapid de jocul întregii trupe, pus în mișcare de orchestratorul mecanismului – *Arlecchino*-ul întruchipat de Soleri. Despre construcția acestui rol, Ferruccio Soleri mărturisește astăzi, la vârsta 81 de ani (după ce a jucat rolul respectiv neîntrerupt din 1961 până în prezent, intrând în Cartea Recordurilor cu performanța sa), că este moștenitorul unei tradiții pe care a învățat-o de la Moretti, student fiind, proaspăt ieșit din băncile Institutului de Teatru din Roma. Curios însă, el susține și

faptul că nu există un secret al jocului lui Arlecchino pe care Moretti să i-l fi transmis, în construcția lui având maximum de libertate, atât în interpretare, cât și în schimbarea *fazzi*-lor odată cu intrarea lui în spectacol și odată cu fiecare nouă reprezentare. Mai mult, el evocă mereu măiestria lui Strehler în colaborarea cu actorul, amintind exercițiile de dicție pe care acesta i le sugera, printre ele numărându-se acela de a citi ziarul pe nerăsuflăte, până la extenuare, urmat de o scurtă pauză și de reluarea exercițiului.

Despre mască, Soleri admite că i-a fost cel mai greu să accepte identificarea sa permanentă cu figura care, după experiența americană, l-a înscris în istorie. Observată de la vârsta senectuții, relația cu masca a fost la fel de dificilă, acomodarea venind odată cu conștientizarea legăturii dintre ceea ce masca ocultează, interiorizează și ceea ce corpul trebuie să simtă și să transmită. Deși titlul inițial nu conținea numele măștii și deși există cercetători ai *Commediei dell'Arte* care pun pe seama acestui spectacol prestigiul pe care masca l-a câștigat în a doua jumătate a secolului al XX-lea, Strehler a mărturisit faptul că titlul l-a schimbat din rațiuni pur publicitare, pentru a accentua importanța măștii, a personajului și, în definitiv, pentru a atrage publicul. În același timp, trebuie spus că spectacolul nu a fost același, schimbându-se în funcție de conjuncturi, de actori, existând chiar și o variantă dedicată lui Meyerhold, de exemplu, omagiu adus valorificării biomecanice a formelor codificate de teatru. Dacă Moretti, ca și Dario Fo, juca personajul cu masca desenată pe față, după întâlnirile simbolice ale lui Strehler cu Brecht și Bertolazzi, regizorul italian a ajuns la conceptualizarea întregului proces prin scoaterea finală a măștii, moment puternic emoțional atât pentru actor, cât și pentru public.

Relația cu publicul, licențiozitatea comică a acestei relații, inocența publicului în reacții sunt elemente gradate în favoarea unei comunicări nemediate și neascunse. Jocul cu pâinea, cu sfoara, faimosul joc cu musca în care antropologi ai genului au văzut rădăcini ale unor culte primitive, tremurul polentei, arsurile căpătate cu fiecare transgresiune și cu fiecare tentativă de furt, toate acestea sunt învelite într-o simplitate a adresării directe și deschise, în care apropierea e riscată, însă în care se observă cenzura publicului contemporan în fața unui astfel de spectacol. În această lume care cade, aceeași energie debordantă o transmite Soleri și azi, după mai bine de jumătate de veac în care a ajuns să fie asociat măștii cu una dintre cele mai îndelungate tradiții europene, probabil dublată de încărcătura sa magică. De la studiile teoretice ale lui Allardyce Nicoll și Siro Ferrone, dedicate apariției și evoluției măștii, până la parodiile hiperrealiste ale lui Dario Fo în care, în cheie naturalistă, se revelează filiația *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino*, se confirmă gândurile lui Goldoni din memoriile sale despre viață și teatru: naturalitatea și simplitatea câștigă mereu în inima omului. Dacă Tristano Martinelli, primul actor care l-a consacrat pe Arlecchino ca personaj, aducea cu sine toată povestea trupei sale, unificând biografia reală și cea scenică până la o trăire extremă, la fel trupa de la Piccolo creează spontan pe scenă un metateatru în care spectatorii înșiși sunt incluși. Mască a demonului *trickster*, de sorginte germanică, șef al unei grupări infernale nordice, actor al unui dans macabru, vânător, suprapus în zona meridională unor rituri agrare, carnavalști, debordând de fecunditate vegetală, *Arlecchino* înseamnă primăvară, fapt vizibil, prin efectele magiei simpatice, inclusiv la nivelul costumului său. Psihopomp, el este și resurecțional, pentru că maleficiile fetei mitice sunt exorcizate cathartic pe scenă.

Piccolo Teatro di Milano – *Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni (stagiunea 2009–2010). Regie: Giorgio Strehler. Reluarea regiei: Ferruccio Soleri. Scenografie: Ezio Frigerio. Costume: Franca Squarciarino. Lumini: Gerardo Modica. Muzică: Fiorenzo Carpi. Mimă: Marise Flach. Măști: Amleto și Donato Sartori. Interpretează: Ferruccio Soleri, Enrico Bonavera, Giorgio Bongiovanni, Francesco Cordella, Alessandra Gigli, Francesco Guidi, Stefano Guizzi, Sergio Leone, Tommaso Minniti, Stefano Onofri, Annamaria Rossano, Giorgio Sangati, Camilla Semino Favro, Giorgia Senesi. Ansamblu muzical: Gianni Bobbio, Franco Eraldi, Paolo Mattei, Francesco Mazzoleni, Valerio Mazzucconi, Elisabetta Pasquinelli.