

DARIO FO'S SPECTACLE. THE DRAMATIC TEXT AS A "SCORE" DESTINED TO THE ART OF THE ACTOR

Alba Simina Stanciu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Both dramatist and expert in many theatrical departments, Dario Fo creates an original performance, in the middle of a strong artistic phenomenon (dominated by personalities as Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, etc.). The drama created by Dario Fo is, undoubtedly, a „product|” obtained as a result of the huge experience as actor and stage director. His texts are the basis of theatricality (as the italian canovacci from commedia dell'arte), and offer priority to the art of acting. They become dependent on the resources of the histrionic technique, on the „liberties” of improvisation performed in the medieval comical theatre (giullari or the court jester), on grammalet (an encoded theatrical language). Dario Fo recuperates the genuine performative instinct from the medieval theatre, which relies on the actor's technique and on the particularities of the language (dialect, sounds and the musical expression of voice).

Keywords: histrionism, mime, epic theatre, grammalet, carnival, giullare.

Creator al unui spectacol destinat în întregime artei actorului, și al unui sistem cvasi-abstract de cuvinte ce alcătuiesc textul de spectacol, Dario Fo conturează - prin formula *one man show* - una dintre cele mai energice dar controversate entități teatrale ale secolului XX. Teatrul său poate fi privit din perspective diverse, fie aliniat unui curent foarte larg de „culturalizare” a maselor (în stilul lui Habib Tanvir), fie ca manifest politic după principiile ale teatrului brechtian. *Performance*-ul său are la bază un contact foarte strâns atât cu clasele lipsite de avantajele educației cât și cu cele din alte sfere sociale. Este un teatru cu spectacularitate accesibilă, cu apropieri și congruențe mentale între performer și audiență, fără „distanțele” impuse de arta elitistă. Teatrul lui Fo renunță la tradiționalele formule de scenicitate, încărcate, cu recuzită și cadre decorative. Este un *one man show* care magnetizează audiența fără artificii scenice, doar prin simpla prezență a actorului, care dezbate de la texte din Lenin sau Mao până la poetica propriului său teatru.

Cele mai multe aprecieri teoretice ce privesc teatrul și teatralitatea spectacolului creat de Dario Fo sfârșesc prin evaluări limitate. Cele mai studiate aspecte sunt cele politice. Însă centrul de forță este actorul ce oferă o tehnică complexă de manevrare a cuvântului prin resursele histrionului, ce resuscitează ritmul și causticitatea bufoneriilor medievale. Clovnul vorbește despre politică în timp ce re-crează o artă valabilă în orice context istoric. În secolului XX acesta nu poartă masca tradițională, însă mimica și gestul sunt antrenate până la abilități de transformare și flexibilizare a performerului în cele mai variate personaje. Trecherile de la un caracter la altul sunt rapide, iar publicul devine martorul unui spectacol total, al situațiilor dramatice complicate, toate executate doar de un singur actor, Dario Fo.

Cultura europeană este puternic marcată de doi dramaturgi care etalează idei marxiste, Brecht și Dario Fo. Această atitudine militantă axată pe afirmații caustice la adresa claselor

favorizate ale societății este prezentă mai ales în Italia (situația va atrage nenumărate consecințe neplăcute pentru Dario Fo și Franca Rame). Din punct de vedere teatral, Fo apelează la soluții inovative și eficiente, ce mizează pe „colaborarea” cu publicul în stilul „teatrului care se creează împreună cu publicul nu pentru public” (Marco de Marinis). Această formulă preia importante elemente din teatralitatea populară medievală, tradiția bufonilor, adaptată pretențiilor și sensibilității spectatorului de secol XX aflat în mijlocul unui peisaj în pline zvârcoliri sociale.

Pornind de la un „antrenament” intens în școala franceză a lui Jacques Lecoq (*Théâtre du geste et du mouvement*) de unde se dezvoltă ca actor în direcția teatrului fizic, a mimului contemporan, Dario Fo recurge la un limbaj teatral propriu unde este inclusă o paletă largă a artei mimului suprapusă rezonanțelor teatrului epic al lui Bertolt Brecht. Fo extinde și îmbină cele două laturi ale școlii de mim din Franța. Umărește atât modelul din *pantomime blanche* (Marceau) cât și școala lui Jacques Lecoq care mizează pe cuvânt și pe expresia vocii, pe muzicalitate, stridente și efecte, pe comicitatea feței, a musculaturii ochilor și expresia grotescă în stilul măștilor din teatrul *commedia dell'arte*.

Anul 1968 este un moment de turnură creativă pentru dramaturgul italian. Se desparte de vechile repere oferite de teatrul „oficial” care este și comercial, considerat o entitate sterilă, lipsită de mesaje și consistență umană. În următorii ani Fo se îndreaptă către zona artei și teatrului *underground* (fenomen foarte larg în Italia, mai ales în sfera cinema-ului de artă și experimental). Pune bazele a două companii de teatru sau „cooperative teatrale”, *Nuova Scena* și *La Comune* unde îmbină experimentul, spectacolul ce include *sketch* comic de *varieté* creat în spații de tip scene de club, derulat în fața unui public foarte „relaxat” care asimilează mesajele sale sociale fără eforturi de inteligență. Teatrul de pe aceste scene periferice va fi mereu susținut de o categorie aparte a publicului. Alura improvizată privește nu numai arta actorului dar și scena. Fiecare club și orice tip de spațiu sunt pretabile actorului care creează un spectacol doar pe baza propriului său corp, și din joc inteligent al cuvintelor.

Fo declară în repetate rânduri că este un *fabulatore*, un povestitor care relatează anumite situații, detașat emoțional de evenimente, responsabil cu emiterea de informații unui public cu așteptări variate. Face apel și la comicitatea din *fabliaux* sau la interpretarea clovnescă în termenii cabaretului, cu trimiteri directe la problemele contemporane. Creează veritabile alegorii politice cu teme de actualitate (anii '70) montate pe structura teatrului medieval. În spectacolul *Mare Pantomimă cu Steaguri și Păpuși* apar personaje simbolice (Capitalul, Regele Marionetă sau Dragonul, un reprezentant al muncitorilor revoluționari, care se va arunca în lupte sângeroase cu forțele puternice și exploatoare indicate în piesă). Atenția asupra luptei este deturnată de ispitele și tentațiile oferite de consumerism, de hipnoza produselor accesibile și de distracțiile ieftine de televiziune, de meciurile de fotbal, care slăbesc impulsul luptător al clasei muncitoare. Spectacolul este bine ancorat în fenomenele *every day*, în condițiile societății de consum. Sunt evidente influențele din direcția noului tip de gândire artistică, fragmentarismul (montajul de scenete), rezonanțe ale noilor condiții de viață ale metropolei, efectele mecaniciste ale tehnologiei care re-coordonează și condiționează ritmul și aspirațiile oamenilor societății industriale.

Forța teatrală - invocată de Dario Fo și amintită în debutul fiecărui spectacol - este stilul de joc al bufonilor medievali, *giullari*, iubiți de public dar persecutați de autorități, cu apariții foarte asemănătoare cu aceea a actorului Dario Fo în scena europeană a anilor '70. Spectacolul său este o *giullarata popolare*, cu bază într-un text de tip *cannovaccio* în care prioritară este improvizația. Este un teatru sub formă de monolog. Bufonul Dario Fo este original însă nu un caz izolat în secolul XX, în sensul orientării poeticii teatrale spre atacul societății. Fenomenul îl include pe Jacques Tati, cu al său „teatru teatral” cu inserări de *slapstick*.

Situațiile scenice înseamnă demonstrații prin pantomimă, iar Dario Fo oferă nu numai un spectacol ci mai ales, atât cât este posibil, documentația istorică (*Manuale minimo dell'attore*). Este interesat de valorile spectaculare existente în sfera *teatro minore*. Absoarbe orice formulă de teatru periferic sau spectacol ce include comic brutal și vulgar. Dar cea mai importantă sursă vine din direcția formulelor teatrale transmise fără documente scrise, menținute doar pe cale orală, existente în zonele rurale ale Italiei (mai ales zona din sud). Tehnica povestitorilor locali (*fabulatori*) va contura stilul și fizionomia teatrală a spectacolului. Dario Fo elimină orice iluzie a procedeelelor scenice, iar audiența este liberă să evalueze evenimentele construite „la vedere”. Aceasta este și metoda tradiționalilor *fabulatori*, care oferă în permanență demonstrații prin limbaj corporal. În teatrul lui Fo sunt detectabile și alte surse teatrale italiene. În lucrarea *Dario Fo : Stage, Text and Tradition*, cercetătorul Joseph Farrell invocă studiile folcloristului italian cu o importantă activitate în secolul XIX, Giuseppe Pitré ce invocă termenul *lu cuntu* (istorie, poveste) extras din dialectul perimetrului sicilian, insistând asupra fascinației publicului din Sicilia pentru arta povestirii care implică întreg corpul, cu gesticulație energetică și multe exemplificări prin intermediul limbajului fizic. Este prezentă de asemenea arta clovnului „recuperată” în maniera celei practicate în secolul XIX, formulă mai puțin cunoscută, cu documentație aproape inexistentă : *pantomime noire* și Jean-Gaspard Debureau (unul dintre cele mai importante personalități ale mimului din secolul XIX, personaj legat de activitatea de la *Théâtre des Funambules*, cel ce a „solidificat” personajul Pierrot cu sensibilitate romantică în „scheme” de pantomimă cu influențe ale melodramei), sau interesanta mixtură pe care o face Joe Grimaldi între *commedia dell'arte* și stilul teatral practicat pe scena engleză.

Dialectele sunt folosite după rațiuni teatrale. Energia și amestecul – folosit până la anularea sensului cuvântului și ideii dramatice - susțin operațiuni situaționale cu o teatralitate densă. Fo invocă limbajul comic *grammelot*, bazat pe *souplesse* (după cum mărturisește însuși autorul), pe o capacitate unică a actorului de desființare a iluziei jocului și de a trece în modul cel mai lejer și imperceptibil de la un personaj la altul, de a crea duete, terzete, etc. doar prin propria sa tehnică. Actorul „trăiește” experiența completă a tuturor personajelor, trasează situații pentru fiecare caracter, particularități de comportament, voce și expresie, creează un eveniment teatral atât coerent cât și fragmentar, în fața audienței, bazat doar pe improvizație și referințe culturale.

Deși introducerile montărilor sunt bogate în informații culturale și tehnice privind arta actorului, Fo accentuează mereu poziția vulnerabilă a histrionului într-un context agresiv, dominat de forțe menite să intimideze exprimările libere. Fo nu este un teoretician însă studiile meticuloase asupra trecutului și investigațiile asupra forței de convingere a misterelor medievale au un impact scenic extrem de puternic. În *Manuale minimo dell'attore*. Fo aduce în prim plan tradiția comediei italiene. Stilul său apare ca o subtilă continuare a spectacolului creat de comicul italian Ettore Petrolini (stil care poate fi considerat ca una dintre sursele de bază pentru spectacolul caustic al lui Dario Fo), unul dintre primii contestatori ai teatrului „marelui actor” (modelul care domina scena italiană a începutului de secol XX), militând pentru un apariția unui actor popular, creator al unui spectacol comic accesibil cu o marjă avansată de agresivitate verbală. Fo este de asemenea influențat de omul de teatru Eduardo de Filippo (o emblemă pentru teatrul popular napolitan, pentru aplicarea grotescul teatral).

Însă Dario Fo își va construi propriul stil, în care prioritar este dialectul și mixajul lingvistic, o teatralitate specific italiană a cuvântului, din care nu lipsesc sunetele onomatopice. Argumentele invocate de actor la începutul fiecărui spectacol trasează liniile unei partituri program destinată audienței care nu rămâne cu aspecte neclare referitoare la ceea ce urmează să se desfășoare în scenă. Prezintă condițiile istorice ale histrionului, care a inventat un limbaj codificat, cu accente din toate limbile, ce pare lipsit de sens. Prin acest

procedeu actorii medievali scăpau de cenzură și alte consecințe. *Grammelot* înseamnă un limbaj în care claritatea cuvântului este anulată, iar „discursul spectacular” apare în urma unui repertoriu bogat al mimicii și al unui larg arsenal aparținând sistemului gestual. *Grammelot* este atât un continuu experiment de readaptare a limbajului comic italian în contextul contemporan, cât pilonul de bază al teatralității lui Fo. Tehnica a fost folosită și în școala de la *Vieux Colombier*, la Jacques Copeau la începutul secolului XX ca și *grummelotage*, metodă dezvoltată paralel cu cercetările asupra artei mimului în spectacolul francez. Însă Fo mizează pe formula veche, autentică, nealterată, practică în evul mediu și în special în teatrul *commedia dell'arte*. Însoțea situațiile (*lazzi*), sau era sugerată în *zibaldoni* (manuale pentru actori). *Grammelot* este folosit de *zanni* (Flaminio Scala, Domenico Biancolleli, etc.) care urmăresc valențele vizuale declanșate de efectul sonor al zgomotului. Sunt imitate sunete de animale, suprapuse expresiilor corporale zoomorfe (situații „firești” în *commedia dell'arte* mai ales la Arlechino).

Clovnul perioadei de început a teatrului lui Fo are trăsăturile nebunului de carnaval italian. În *Gli Arcangeli* din 1959 anturajul său este grotesc (războinicul comic Auguste) cu elemente carnavalești, *le monde a l'invers*. Acest tip de bufon va evolua către formula matură, în spectacolul creat ca *one man show*, *Mistero buffo*, cel mai controversat produs al poeticii sale teatrale, unde îmbină blasfemia cu satira, atacă fără rețineri parabole și texte sacre, și mai ales Biserica Catolică. Misterul medieval este în mod brutal actualizat, transferat în contextul politic al Italiei anilor '70. Totodată este gândit teatral după reperele teatrului didactic indicat de Brecht. *Mistero buffo* este conjugat cu grotescul comic în maniera *giullari*, pe de-o parte, iar pe de altă parte rezonază cu ideile și montarea *Misterelor bufone* din avangarda rusă (produs al colaborării Meyerhold – Maiakovski). Structura este menținută și adaptată condițiilor politice și sociale. Fo explică termenul și tehnica de joc, etalează mecanismele de producere de teatralitate, se bazează pe modul de receptare rațional care condiționează aprecierea din partea publicului. Pentru acest spectacol Dario Fo investighează cu meticulozitate „arheologică” texte medievale, parabole expuse în vechile mistere, recuperează sursele cele mai obscure, aducându-le în scena teatrală de secol XX. Caută originalitatea cu orice preț, dar mai ales autenticitatea histrionului popular, fără artisticitatea „bufonului de curte”. Dario Fo oferă răspunsul la aspirațiile populare, la sentimentul latent revoluționar, la spiritul de revoltă, la nevoia de a privi sistemele sociale prin prisma derizivității. Fo actualizează teatrul bufonesc de dinaintea *commediei dell'arte*, autenticitatea „brutală”, violentă a comicului medieval pretabilă reprezentării actuale în orice spațiu ne-teatral (fabrici, instituții, etc.), destinată unui public ne-sensibilizat de subtilitățile și rafinamentul artei culte.

Limbajul în teatrul lui Dario Fo înseamnă dialecte și *padano* (amestecul de limbi și accente din diverse perimetre ale Italiei și nu numai) care susțin teatralitatea actorului, sunt transpuse în registrul corporal, stimulând exagerările și pantomima largă, exemplificativă, excesul de mimă și elemente demonstrative emise prin intermediul limbajului corporal. *Padano*, efectele sonore create de actant, *grammelot* (din franceză *grommeler* – a mormăi) susțin exacerbarea laturii fizice a artei actorului, sunt procedee prin care se realizează un comic voit „grosolan” prin care sunt portretizate personajele *zanni* (*commedia dell'arte*).

În momentele de „ruptură” a discursului situațional, în celebrele sale *discorsi*, Dario Fo vorbește despre tranformările suferite de *grammelot* odată cu migrațiile actorilor din teatrul *commedia dell'arte* (mai ales în perioada franceză). Acesta exemplifică variantele *grammelot* în limbile moderne (de pildă engleza americană în *The American Technocrat*), mizând mai ales pe reacția publicului american.

Grammelot este pretabil în orice formulă scenică, de la operă (*Povestea soldatului* de Stravinski din 1978, montat pentru opera *La Scala* din Milano) până la *one man show*. Este favorabil imitării comice a zgomotului modern, de la mașini, la zumzet de fabrică, claxoane,

etc. Este conceput sub forma unui joc naiv care stimulează inteligența audienței, oferă chiar răspunsuri explicative din partea histrionului în timpul spectacolului. Tehnica brechtiană este vizibilă, discuțiile „directe” cu audiența conduc spre suprapuneri ale momentelor mitice (biblice) cu anturajul politic. Audiența răspunde, are posibilitatea să creeze - prin reacțiile sale - entitatea vie și energică a spectacolului. *Mistero buffo* este în același timp și un exemplu pentru teatrul epic brechtian. Didacticismul și „distanțarea” apar în mod alternativ. „Discuțiile” cu publicul fluidizează teatralitatea, apelează direct la latura analitică a audienței. Personajul cu trăsături de *zanni* (Dario Fo) expune problemele și erorile de funcționare ale sistemului (capitalismul) aplicat condițiilor de producție din evul mediu. Teatrul lui Fo devine în multe situații un teatru de participare, unde se revarsă întreaga energie italiană, într-un ritm amețitor al derulării cuvintelor, al situațiilor imaginare sau mimate. Expresia feței, mimica, gestualitatea creează atât confuzii cât și trimiteri clare, depășind eficiența cuvântului. *Mistero buffo* este centrat în întregime pe complexitatea artei actorului, pe prezența sa „simplă”, fără accesorii sau recuzită, singur într-un spațiu auster, lipsit de artificii scenice.

Sunt antrenate resurse tehnice, transformări uluitoare ale fizionomiei, schimbări totale de construcție mentală, salturi și contraste, dublate de inflexiuni melodice ale vocii, în grade variate de patetism și causticitate. Sunt evidente consecințe ale școlii lui Jacques Lecoq și congruențe cu stilul actorului Jacques Tati, cu personajul *Monsieur Hulot*, prezent într-o serie de filme comice din perioada anilor '50 și '60 (categoria personajului *balordo* sau neghiobul, variantă franceză a lui Charlie Chaplin, studiat cu atenție de Fo). Apar teme din *commedia dell'arte*, personajul mereu lihnit de foame, ceea ce oferă un potențial pentru expresii și gesturi (la fel ca în *commedia* Renașterii când mâncării sau listele de mâncare și de vinuri erau extrem de apreciate de audiență), favorizând creativitatea limbajului *grammelot*, cu sunete exagerate ce sugerează momentul când personajul înfulecă și înghite.

Piesa-spectacol *Mistero buffo* este concepută sub forma unei colecții de fragmente (fie biblice, fie din texte recuperate de Dario Fo din secolele XIV și XV). Parabolele sau miracolele sfinților sunt expuse în formulă grotescă : *Povestea lui St. Benedict din Norcia*, *Masacrul Inocenților*, etc. Apar „moralități” cum este cazul piesei *Moralitatea orbului și schilodului* (text de Andrea della Vigna) în care teatralitatea este gândită ca manifest împotriva societății capitaliste. Este vorba de o fabulă a refuzului oricărui miracol de vindecare, doar pentru a nu aparține clasei muncitoare și pentru a nu avea o viață dificilă destinată muncii. Este indicată în piesă dezvoltarea unei industrii a handicapului în noua societate. Un alt fragment, *Căsătoria de la Cana*, etalează o atmosferă „păgână” și orgiastică, în care imaginile și sugestiile situaționale (un bețiv care “jumulește” aripile unui înger) sunt expuse ca blasfemii „brutale”. *La nascita del giullare*, *Nașterea lui Villey* (text de Mazono da Caligano) mizează pe o tehnică a actorului centrată pe mixturi interpretative între *villano* și *giullare*. Fo explică în timpul spectacolului (în *interventi*) particularitățile acestor două formule de joc și relațiile dintre ele, trasând istoria acestui fenomen de la primele apariții medievale. *Învierea lui Lazăr* este o complexă demonstrație histrionică, o temă cu un grad maxim de dificultate la nivel tehnic interpretativ, în care Dario Fo interpretează șaisprezece personaje. Folosește o paletă largă de nuanțe vocale, de transformare de mimică, și mai ales de improvizație. Momentele silențioase sunt atent calculate, accentuează energia și magnetismul spectacolului. Sunt urmărite cadențele vocii și jocul șoptelor, salturi către *grammelot* și comic grotesc. Evenimentele se derulează în ritm alert, în care este menținută o relație „strânsă” cu audiența. *Povestea unui Tigru* (*La storia delle tigre e altre storie*), fragment adăugat în 1980 din *Mistero Buffo* vorbește despre fenomenul *cinema*-ului care accelerează înstrăinarea umană, în timp ce teatrul mizează pe nevoia de existență colectivă și participare. Povestea este simplă, despre un soldat rănit și o tigroaică care îi va învăța pe oameni să ragă (moment prielnic pentru Dario Fo de expunere a complexității limbajului sonor, a expresiilor corporale cu mișcări și sunete animalice).

Meritul teatral al lui Dario Fo este actualizarea teatrului popular, reconstituirea unui stil de interpretare prin folosirea și amestecarea dialectelor (provençal, napolitan, bolognez, etc.). Activează sensibilitatea și orgoliul național, stimulat să ia poziție împotriva structurii capitaliste (mai ales din zona italiană). Folosește texte originale, vechi, medievale mizând pe efectul educativ (mai mult persuasiv) al fabulei. Restaurează carnavalescul medieval, unde râsul histrionului sfidează cruzimea și poziția în fața morții.

Deși Dario Fo apare în prim planul literaturii mondiale, în mare parte datorită premiului Nobel din 1997, acesta este un histrion, un bufon. Actorul oferă variante interesante ale interpretării bufonești, *giullare dell popolo*, expune situația bufonului în carnaval. Spectacolul său este echivalentul anarhiei, nebuniei. În carnaval nebunul este executat, iar Dario Fo își va asuma acest risc, de a fi „nebunul” propriului său spectacol. Teatrul lui Fo este un produs atât al școlii franceze cât și al tradiției teatrului italian, ce se distinge prin originalitate, acumulează, prelucrează și continuă arta mimului în secolul XX.

Bibliografie

- CAPPA, Marina, NEPOTI Roberto, *Dario Fo*, Gremese Editore, 1997.
- FARELL, Joseph, SCUDERI, Antonio, *Dario Fo: Stage, Text, Tradition*, SIU Press, 2000.
- FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1997.
- MARINIS, Marco de, *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, 1997.
- MITCHELL, Tony, *Dario Fo: People's Court Jester*, A&C Black, 2014.