



UN DISCURS DESPRE CULTURA POPULARĂ „DE CLASA” ÎN TEXTELE LUI DARIO FO

ON POPULAR „ELITIST” CULTURE IN DARIO FO'S WORKS

Svetlana TĂRȚĂU,

Om emerit, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice, Chișinău

Mistero Buffo signifies for Dario Fo a real possibility of rediscovery of people's historical past, in its battles, in the expression of the "other" culture, a creativity based on „other” values. In Epic Theatre and Giullare Medieval Art, Dario Fo depicts the feelings, hatred and hopes of an entire community.

The drama is performed, mimed and narrated by Fo himself. He uses the unique theatrical expressive means. The performance is always preceded by an introduction which explains the historical past, to the intentionally hidden facts.

The relation with Brecht's epic theatre is obvious, but Fo's epic character comes from popular tradition. The discourse from Mistero Buffo about the culture of the oppressed classes of the Middle Ages is a beginning of a wider and more rigorous dramatic search, in which Dario Fo will know how to connect the past and the present, the labor and the peasant cultures.

Începând cu 1968, în Italia se observă o politizare evidentă a studenților și a mediilor intelectuale.

Apar din ce în ce mai multe discuții în care se pun și se caută răspunsuri la întrebări de genul: Ce înseamnă cultură? Cine produce cultura și pentru ce? O cultură burgheză sau o cultură populară? Cultura este alternativă, revoluționară sau proletară? *Nuovo Canzoniere Italiano* în operele *L'altra Italia* (1964) și *Bella ciao* (1965) întreprinde o adevărată acțiune de ruptură cu conținuturile culturii burgheze. În cadrul acestor dezbateri critice, dramaturgul și actorul Dario Fo acceptă propunerea venită de la *Nuovo Canzoniere Italiano* de a monta un spectacol, în care ar reprezenta, într-o manieră nouă, autentică, condițiile actuale ale vieții populare și proletare contemporane din Italia... Dario Fo propune o imagine în care conviețuiesc, se îmbină și se suprapun: sărbătoarea și munca, sudul și nordul Italiei, nașterea și moartea, religia și

socialismul... Trecutul apare ca prezent, prezentul ca istorie, iar reprezentarea teatrală – ca o continuare a mai multor realități prezente în același timp. *Revendicările sociale se îmbină cu intenția de a căuta, de a dansa, de a se căsători, de a muri, de a naște, totul într-o manieră de a clădi o lume nouă* [1].

Dario Fo decide să abandoneze circuitul *Ente teatrale Italiano* pentru a intra în raport direct cu un public nou, popular. Dizolvă *Compania Dario Fo – Franca Rame* și constituie *Associazione Nuova Scena*. Propune un proiect nou – *Circuitul teatral alternativ*, care capătă sprijinul organizatoric al *Associazione Ricreativa Culturale Italiano*, fiind în gestiunea PCI. În spectacolele produse în perioada 1968-1980 (*Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi i medi, Mistero Buffo, L'operaio conosce solo trecento parole, il padrone mille, e per questo lui e il padrone, Il telaio, Il funerale del padrone, ci ragiono e canto*)

se evidențiază dezvoltarea unei discuții aprinse cu privire la cultura populară, *de clasa*, și un progres radical spre satirizarea politică. Această luptă conduce la o ruptură inevitabilă cu *Associazione Ricreativa Culturale Italiana* și la constituirea unui Colectiv Teatral de Comună, care va realiza proiectul *Circuitului cultural alternativ*.

Dar să revenim la comediiile lui Dario Fo din această perioadă.

Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi este o comedie despre transformismul italian, o comedie în care autorul se îndreaptă spre un mare teatru popular. El scoate în evidență paiatele din tradiția siciliană. Protagonistul din *Grande pantomima* este o *paiată* gigantică, – simbolul Statului – un Stat ce produce generali, magistrați, industriași... .

Scenografia este viu colorată și de costumele de situație, iar spectacolul abundă de jocurile de circ, de ritmurile susținute ale muzicii de operetă. Este o satiră acidă care vizează mentalitatea fascistă și dictatorială, ce a continuat să existe și în perioada republicană postbelică.

Climatul *pantomimei* a rămas încă acela din spectacolul *La signora e da buttare*, prezentat cu un an în urmă la Teatrul Odeon. Este însă mult mai amplu angajamentul din text: un *travelling* istoric, din 1945-1968, în care situațiile și episoadele se succed într-un ritm explicativ, cu ecouri din teatrul epic brechtian. Diversele personaje sunt autentice și adecvate funcțiilor lor ideologice, cu o intenție didactică precisă. Este deci o comedie care pornește de la spectaculozitatea specifică a jocului scenic și se ajunge la o declarație politică explicită.

Contradicția dintre teatrul – spectacol și teatrul – comițiu, care, în această reprezentație, își găsește un echilibru

incert, va deveni contradicția principală prezentă în teatrul de mai târziu al lui Fo, până la renunțarea totală la dimensiunea spectaculară, în diferite faze ale activității sale. Cu alte cuvinte, raportul nou cu publicul care este substanțial diversificat, cu referințe culturale variate, fiind totodată străin, în genere, teatrului, impune un raport *lingvistic* diferit între teatru și spectatori. Autorul se adresează unui public mai activ: sindicaliştilor, avangărzii din fabrici, studenților din stânga extra-parlamentară, pentru a discuta, ca la o adunare, un mesaj, iar publicul va fi acela care va iniția dezbateri aprinse după fiecare reprezentație teatrală.

Printre alte spectacole din perioada 1968-1970, *Ci ragiano e canto N.2*, *Mistero Buffo* reiau și dezvoltă tema din *Ci ragiano e canto* din 1966; iar *Il Telaio*, *Il funerale del padrone* sunt prezentate împreună cu titlul comun *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso*. În sfârșit, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui e il padrone* se situează pe un teren al teatrului de propagandă care sunt legate imediat de situația politică și de dezbaterile din cadrul mișcării muncitorești.

Mistero Buffo a fost prezentat pentru prima dată în toamna anului 1969. Subiectul este istoric și se referă la unele evenimente care se desfășoară pe la începutul Evului mediu. Interpretarea istoriei este de natură marxist-leninist-maoistă. Argumentul principal constă în lupta claselor inferioare împotriva celor care dețin puterea politică și economică. În mai mult de trei ore, se succed tablouri pe texte *medievale*, reinventate, jucate în dialectul padovan cu o tendință arhaică, de un *guillare* din popor. Acesta reușește să antreneze *publicul* într-un spectacol coral de o eficacitate extra-

ordinară, într-o satiră violentă la adresa patronilor contemporani. Autorul vrea să demaște cultura claselor dominante, prezentând-o ca pe o armă de oprimare și supunere a claselor de jos. Culturii mistificate a claselor dominante Dario Fo îi contrapune capacitatea poporului simplu, care, în perioadele cele mai opresive, a câștigat momente de autonomie culturală, ce conțin o concepție diferită despre viață, despre revolte și despre conceperea libertății.

Mistero Buffo semnifică o posibilitate concretă de regăsire în trecutul istoric al poporului, în luptele lui, în exprimarea unei alte culturi ce are un *lexic* și un limbaj propriu, o creativitate fondată pe *alte* valori. Ideologiei individualiste a *prigonirilor*, ce justifică asuprirea cruntă a țăranilor, îi sunt opuse valorile alternative ale unei comunități care luptă contra puterii.

Totodată, *Mistero Buffo* reprezintă un discurs metodologic împotriva istoriografiei burgheze care tratează acțiunile *eroilor săi* din propriul său punct de vedere. Autorul se pronunță clar asupra necesității de a cunoaște *de unde venim* pentru a ști *unde să mergem*.

Astfel, în această operă descoperim că în evul mediu, în trecutul istoric al poporului italian au existat momente de un extraordinar progres în autoadministrarea organizării sociale, care a corespuns principiilor unui comunism primitiv, au existat rebeliuni eliberatoare. Clasele dominante le oprimbau prin violență militară și prin agresiune culturală – sau într-o formă de culturalizare impunând propriile valori, religii, moravuri, sau în formă de operațiuni de *jaf și distrugeri*. Pornind de la creativitatea populară, distrugătorii refăceau viața în conformitate cu propriile concepții despre ea, despre relațiile interumane, astfel anihila-

lând caracterul comunității și unitatea colectivă în lupta pentru transformarea naturii, pentru a rezista atacului reacțiunii. Această creativitate era reprodusă într-o manieră ideologică aristocrată, deci într-un limbaj elitist al puterii, și devenea un instrument de menținere a superiorității culturale față de popor [3].

În schimb, în teatrul epic al *giullarilor medievali*, giullarul exprimă întreaga comunitate, cu sentimentele, ura, speranțele ei. Cei exploatați, care joacă într-o piață publică, proiectează sentimentele lor de libertate în domeniul religiei, moravurilor, ei refuză religia ipocrită a bogaților. Teatrul epic a fost persecutat (*giullarii* erau condamnați la moarte), fiind denaturat și transformat în teatru aristocratic. Atunci giullarul, care reprezintă suferințele oamenilor, a devenit un *giullar de curte*, care avea un singur obiectiv, acela de a-i distra pe curteni. Ura și speranța care sălășluiseră înainte în trupul lui și au constituit esența realității s-au transformat într-o tehnică artificială de a juca versul *de calitate*. Viața grea de muncă a țăranilor a fost transformată într-o abstracțiune, însoțită de muzica flautelor și de dragoste pentru *nimfe* frumoase.

Totul este o chestiune de suflet, sugerează în spectacol Dario Fo. Domnii au suflet, au sensibilitate, de aceea simt plăcerea sunetului fin al lăutei. Țăranul însă este *un animal de reproducere, fără inimă, o ființă grosolană, un necioplit*, un fel de măgar, sortit să devină *unealtă lucrătoare a domnilor*. Dumnezeu a creat această lume, satisfăcând astfel dorința domnilor. Și, după cum se știe, Dumnezeu a fost mereu generos cu domnii. Domnii nu se mulțumesc cu un *poetaș* de curte sau cu un simplu interpret la lăută. E nevoie însă de cineva, care ar povesti istoria și ar reda impresiile lor. Poporul

este cel care creează istoria, iar stăpânul este cel care o povestește – zice Fo în operă, parafrazănd o expresie a lui Mao Tse-tung. *Deci, să răsturnăm perspectiva, apropiindu-ne de istoria noastră* – zice Fo – actorul în fața publicului, care asistă la spectacolele lui. Este important de a intra în dimensiunea ideologică a *giullarului* și de a produce după principiul *de la mase către mase*. *Giullarul* – Fo propune două feluri diferite de *produs teatral*. În primul caz, el exprimă sentimentele colectivității printr-un limbaj epic al unui om care participă la viața de fiecare zi și la marile ei evenimente. În al doilea caz, folosește limbajul *dramatic* care este dialectic și clar pentru toți. Dario Fo este convins că artistul trebuie să trăiască viața poporului, el trebuie să exprime propria profunzime, să meargă în mijlocul poporului, în cartiere, în fata porții unei fabrici, pentru a-și exprima propria părere, propriile emoții sau propriul dispreț față de cultura superficială burgheză.

Mistero Buffo este un exemplu concret al *teatrului epic* pe care intenționa să-l creeze Fo. Pe o scenă goală, îmbrăcată în negru, cu microfonul la gât, Fo joacă, explică, vorbește cu publicul, se interesează despre diferite *incidente* care puteau să aibă loc.

Observăm două preocupări fundamentale ale autorului: de a menține contactul cu publicul, ținându-l *înșurubat în scaun*, și de a ajunge la o manieră cât mai directă și posibilă a *discursului* [4]. Contactul inițial cu publicul fusese realizat în cadrul unei introduceri în spectacol, în care Fo vorbea de fapte legate de situația politică a momentului, apoi despre profanarea puterii. Face la fel ca și *giullarii*, care începeau să joace singuri, ajungând apoi să reprezinte situații colective, cu mai multe personaje.

Să analizăm acum părțile mai semnificative ale spectacolului *Mistero Buffo*.

La strage degli innocenti 1

Autorul Dario Fo interpretează concomitent mai multe roluri: al soldatului milos, al soldatului crud, al unei mame înnebunită de pierderea pruncului, care-i fusese înlocuit cu un mieluț, al Maicii Domnului, care plânge tulburată. Este vorba de o adevărată performanță: toate aceste roluri sunt jucate cu mare rapiditate și precizie, actorul rămânând în scenă, dar mișcându-se în diferite părți ale ei, pentru a întruchipa noi personaje. Teologia, dogmele, tainele religioase sunt anulate sau răsturnate. Totul este omistificare și înșelare. Singurul lucru real este sărăcia și viața lumii țărănești, plină de chinuri.

În această parte a *spectacolului*, *frapează ritmul și atmosfera epicolirică*. Mimica este controlată, câteodată chiar intenționat blocată, atunci când discursul epic este ținut când într-o etimologie clasică și când într-una brechtiană [5].

Uciderea pruncilor este un moment patetic, amestecat cu unele dezlănțuiri de violență, unde eroul este bătut și învins.

Acestei părți a operei îi este opusă o altă parte, caracterizată de un timbru complet diferit:

La Moralita del cicco dello storpio 2

În partea respectivă, orbul și-a pierdut câinele și șchiopul și-a pierdut căruciorul. După multe peripeții, ei se așează împreună pentru a se ajuta reciproc. Șchiopul și orbul sunt doi *subproletari* care se bucură pentru că au găsit o cale de colaborare. Mimica lor este naturală. Atunci când vorbește unul, apare imediat și celălalt. Dialogul între cei doi handicapați este întrerupt de trecerea lui Hristos

prin scenă. Șchiopul nu vrea deloc să fie vindecat printr-o minune: îi este frică să nu fie obligat să-și părăsească viața de cerșetor. Minunea, totuși, se întâmplă fără voia lor. Hristos a reușit să-i *atingă* cu privirea lui sfântă. Orbul va vedea și își va descoperi trupul: *Îmi văd picioarele, am două picioare* 6. Șchiopul, în schimb, este furios de situația sa nouă.

Nozzo di Cannan 3

În această secvență a spectacolului, apare imaginea lui Hristos care eliberează oamenii de nevoi. Este evidentă o combinație ideologică între marxism și creștinism. Paradisul apare ca un loc imaginar unde toate nevoile și dorințele sunt împlinite. Un bețiv ajunge în Paradis și, la început, fiind beat, crede că se află în Iad. El este dezbrăcat și spălat, curățenia fiind luată de acesta drept pedeapsă. Curând însă își dă seama că realitatea este alta. Cei fericiți sunt cufundați într-o oală cu vin, ca să nu se obosească atunci când vor să bea.

Acest paradis utopic este exact contrariul unei lumi bazate pe principii: atunci când dorești să obții ceva, trebuie să dai ceva.

Nascita del giullare 4

Aici este dominant sentimentul de disperare. O serie de situații catastrofale se adună una după alta, și țăranul este pe punctul de a se sinucide. În acest moment intervine Hristos – *deus ex machina*, care atribuie țăranului o funcție nouă, aceea a giullarului. Acest punct de plecare este important: se subliniază originea țăranului. În monologul său țăranul-giullar povestește că la început a lucrat pe un munte de piatră și că, încetul cu încetul, cu mare trudă, l-a transformat într-un Paradis terestru. Aici sunt prezente toate temeale mișcării țărănești: bucuria muncii și stăpânirea

pământului de către cei ce-l lucrează. Seniorul însă vrea să stăpânească în continuare pământul, dar țăranul se opune, cu toate că primește unele sfaturi din partea preoților și juriștilor.

Seniorul pleacă la munte la vânat, dă foc casei țăranului, dar și atunci este nemulțumit: ca să-l exaspereze, îi violează soția în fața lui și a copiilor. Țăranul este gata să reacționeze, dar soția îl roagă să nu cadă în capcana provocării. Până la urmă, acesta dorește să se spânzure. Dar, în timp ce își pregătește ștreangul, este vizitat de un oaspete misterios cu ochi mari și fața slabă, însoțit de alți doi bărbați necunoscuți. Este Isus Hristos, urmat de Pietro și Marco, veniți să-i încredințeze o altă misiune în viață. De azi înainte, țăranul va trebui să formeze conștiința oamenilor, să demaște minciuna și să le vorbească despre adevăr.

Evident că în acest apolog (fabulă) al țăranului-giullar este preluată reprezentarea strategiei leniniste despre avangardă.

La resurrezione di Lazzaro 5

Actorul Dario Fo se prezintă la început în rolul unui paznic al unui cimitir, care trebuie să întâmpine vizitatorii, curiosi să asiste la reînviere. În așteptarea evenimentului se verifică o serie de mișcări, butade, replici. Scaunele sunt închiriate la prețuri mari, pentru că oamenii doresc să fie siguri că vor vedea bine evenimentul ce se va desfășura. Iată-l, în sfârșit, pe Hristos, care este prezentat din aceeași perspectivă de om ciudat, dar familiar. Reînvierea este redată ca un fenomen fiziologic adevărat, cu viermi și mirosuri grele. Isus apare ca un fel de vrăjitor ezoteric. Confuzia și mirarea spectatorilor ajung la apogeu. Cineva profită de situație și fură geamantanul vecinului. Cortina se închide cu zgomot

între strigăte de admirație și în urletele cumplite ale celui jefuit.

Bonifacio VII 6

Acest personaj istoric foarte celebru devine ținta unei satire de natură carnavalescă. Este o invectivă împotriva bisericii, contra aristocraților bogați și corupți. Scena este complet goală, imaginația spectatorului fiind trezită de niște obiecte reale: tot ce este numit este și arătat. De pildă, se prezintă vestimentația Papei, în timp ce acesta cântă o melodie extraliturhică, foarte veche, ajutat de câțiva ierarhi. Ritualul este un joc în același timp divin și profan, cu un ton de bas și acut. Același Papa mimează propria sa mizanscenă, alegându-și pălăriile, mănușile, mantaua și oglinzile. Personajul vorbește cu obiectele numite. Îmbrăcarea Papei simbolizează auto-investitura lui. Puterea care se acumulează în mâinile sale este dezvăluită. Influențele brechtiene sunt foarte evidente. De la *Opera de trei parale* la *Arturo Ui* sunt trecute în revistă toate tehnicile artificiale ale trupului într-o direcție evident nefirească și manieristă (adică a sta drept, a merge, a arăta, a se mișca pentru a indica acțiunile). Pe neașteptate, apare pe scenă Hristos – purtătorul de cruce – varianta serioasă a giullarului, un *fool* sublim, o variantă nobilă și serioasă a giullarului, care se opune bisericii oficiale. Bonifacio cade patetic în genunchi, dar Hristos nu-l observă. De odată, Bonifacio este lovit cu piciorul de alter-ego-ul său. Este un moment irepetabil, utopic, imaginat de fantezia colectivă a sălii.

Textul jucat, mimat, povestit, datorită jocului expresiv al actorului,

este mereu precedat de o introducere, care explică situația, face diferite referiri istorice la diverse lupte, care fuseseră voit ascunse.

E important să remarcăm că referirea la *teatrul epic* brechtian în *Mistero Buffo* este explicită, dar explicitația lui Fo are o proveniență majoră și din tradițiile populare. Astfel *teatrul epic* pentru Fo, în 1969, a semnat o coexistență contradictorie dintre referirile teoretice brechtiene și anumite *inceputuri* și intenții pe care Fo le avusese în cadrul experiențelor din *Nuovo Canzoniere Italiano*, dar de care Fo s-a grăbit să se despartă.

Discursul din *Mistero Buffo* despre cultura păturilor de jos din evul mediu nu este altceva decât un început embrionar al unui discurs mai amplu și mai riguros în care Fo va ști să îmbine trecutul și prezentul, cultura *țărănească* cu cea „muncitorească” dintr-o societate industrială. În timp ce în *Mistero Buffo* se desfășoară discuția condusă de Fo privind opoziția dintre cultura burgheză și cea populară, în alte spectacole din această perioadă se va desfășura o critică politică (în interiorul spectacolelor *didactice*), care, în mod progresiv va ajunge să lovească în același partid comunist, în opțiunile sale politice și în linia sa culturală.

Astfel, *L'operaio conosce solo trecento parole, il padrone mille, e per questo lui e il padrone* este un act strălucit de acuzare a politicii culturale a PCI, responsabil de un adevărat dezastru ideologic. În final se spune: ... *Un om fără cultură este ca un sac gol (...) Muncitorii trebuie să devină intelectualii partidului nostru* [6].

Note

1. Uciderea pruncilor, despre care vorbește Evanghelia, a fost ordonată de Irod, regele Palestinei, pentru a-l omorî pe mântuitor. Neștiind cine era mântuitorul, a ordonat să fie omorâți toți copiii.
2. Moralitatea orbului și a șchiopului.
3. Nunta din Canaan – episod povestit în Evanghelia în care Isus, invitat la o nuntă în orașul Canaan, înmulțește pâinea și vinul.
4. Nașterea giullarului.
5. Reînvierea lui Lazăr.
6. Este vorba despre Papa care a trăit pe vremea lui Dante Alighieri.

Referințe bibliografice

1. Bernani, C. Bosi, H. *L' intelletuale rovesciato*. Milano, Edizione Bella ciao, 1975.
2. Quardi, F. *Le Commedie di Dario Fo*. Torino, Einaudi, 1975.
3. Binni, L. *Dario Fo. Firenze: La nuova Italia*, 1977.
4. Fo, D. *Dario Fo parla di Dario Fo*. Milano, Edizione Lerici, 1977.
5. Puppa, P. *Il teatro di Dario Fo, della scena alla piazza*. Venezia, Marsilio, 1978.
6. Fo, D. *Le Commedie di Dario Fo*. vol.V, Torino, Einaudi, 1975.