

Svetlana TĂRȚĂU

MIȘCĂRILE INTERNAȚIONALE DE ELIBERARE ȘI SATIRA POLITICĂ DE ACTUALITATE ÎN OPERELE LUI DARIO FO

INTERNATIONAL LIBERATION MOVEMENTS AND THE ACTUAL POLITICAL SATIRE IN THE WORKS OF DARIO FO

The article reveals a period when Dario Fo's performances became an instrument of political and cultural intervention. *Guerra di popolo in Chile* was conceived as a performance of intervention, as a political action which became part of the activity of mobilization against the massacre in Chile and the assassination of Aliende.

Two performances *Non si paga, non si paga* and *Fanfani rapito* signify a decisive resumption of the farce genre that definitely confirms itself as the principal theatrical language of cinematography. In the play *Fanfani rapito* the author uses means of expressiveness characteristic of the Middle Ages. The finale has a prophetic and apocalyptic aspect in which Dario Fo describes the possibility of a coup-d'état similar to the one carried out by Pinochet. The dramatist's work is a metaphor of theatrical techniques used by Fo and of the political strategies pursued for years.

La sfârșitul anului 1971 proiectul politic al „Comunei“ (Compania lui Fo) se află într-o fază de realizare avansată, colectivul teatral devine notoriu atât la Milano, cât și la nivel național.

Spectacolele devin un instrument important în politică și cultură, iar Fo se supune unor ritmuri istovitoare de muncă, scriind în stagiunea 1971—1972

Morte e resurrezione di un pupazzo, Fedayn, *Ordine per dio. 000. 000. 000 !*, continuând să prezinte *Mistero Buffo*. *Morte e resurrezione di un pupazzo* reprezintă o nouă situație de violență, în care „dragonul“ (proletariatul) atacă „pupazzo“ (pafia), adică statul și orga-

nizarea capitalistă a muncii. *Ordine per dio. 000. 000. 000!* ezită în fața forței de represiune, iar *Pum ! Pum ! Chi è ? La polizia !* prezentat la Roma în decembrie 1972, este un spectacol în cheie de „teatru cronic“, care reprezintă secvențe despre „masacrul statului“, despre bombele fasciste în Italia contemporană, despre moartea lui Feltrinelli cu implicarea Brigăzilor Roșii.

Situația se schimbă considerabil în iulie 1973, când comedialogul trece printr-unul dintre cele mai complicate episoade ale vieții, o scindare dură dezmembrează colectivul teatral, Fo rămâne în minoritate absolută din motive politice. Dar tot atunci se deschide o nouă fază în activitatea teatrală și politică a lui Fo, o perioadă de reflectare, de căutare a contactelor cu alte organisme culturale. Înaintează un proiect al unei *Școli de teatru*, prin care să transmită camarazilor experiența sa de douăzeci de ani, apoi un proiect de refondare a cercurilor, altul de refondare a unui colectiv teatral. Fo gândește să monteze un spectacol de denunțare a condițiilor din închisoare, dar lovitura de stat fascistă din Chile, din septembrie 1972, îl face pe autor să-și schimbe programul, prezentând spectacolul *Guerra di popolo in Chile*. Dramaturgul provoacă, dorind o mobilizare națională în susținerea poporului chilian, împotriva presiunii creștin-democrate și a imperialismului american, împotriva terorii conducătorilor reformiști chileni.

Este un „spectacol de intervenție“ precum l-a numit Fo, cu scenografie și costume deosebite, construit conform criteriului unui „colaj“ de monoloage și cântece. În timpul prezentării a existat și un factor de tensiune care a făcut din spectacol o armă „explozivă“, un incident. Este vorba de „intervenția“ întreprinsă de Fo după câteva reprezentații, în prima jumătate a actului doi, care se extinde în întregul spectacol, realizând și provocând, în final, participarea publicului.

Iată cum s-au desfășurat unele acțiuni: o voce cu accent meridional răsună brusc la microfonul pe care Dario Fo îl poartă atârnat la gât. „Atenție, atenție, aici este Drago, Drago a ordonat patrulei să se miște spre nord“. Întrerupt în mijlocul monologului de Augusto Pinochet, actorul dă ochii peste cap și încearcă o explicație (“Sunt mereu aproape de noi, acești polițiști. Cred că vor reuși să ajungă la microfoanele noastre cu radiourile lor”), apoi continuă, parcă nu s-ar fi întâmplat nimic. Dar, din acest moment, intervențiile se repetă. Se aud ordine alarmante. „Telefoanele nu funcționează“, strigă un băiat. „Și radioul este mut“, afirmă o altă voce. „Bine, bine, nu s-a întâmplat nimic. Să ne menținem calmul“ (1), strigă din scenă Fo, care își continuă replicile

cu o voce din ce în ce mai forțată.

Un spectator, care nu rezistă din cauza nervilor, aruncă o replică: „Bine, dar aici nu suntem în Grecia sau în Chile. Aici există partidul comunist, sindicatele, o lovitură de stat este imposibilă“ (2).

O nervozitate începe să cuprindă întregul public. Apare, pe neașteptate, un comisar care sare pe scenă: „Spectacolul este întrerupt, persoanele pe care le voi nominaliza sunt obligate să mă urmeze la Chestură“ (3) și începe să scandeze numele celor mai cunoscuți reprezentanți ai ultra-stângii, care sunt prezenți în sală. Tensiunea atinge paroxismul, mulți încep să murmure: „Este o lovitură de stat“. Cineva întonează „Internaționala“ și imediat toți se ridică în picioare cântând. Ei sunt convinși că este o ultimă exprimare de libertate. Comisarul, un agent și actorii care au stimulat dezvoltarea „incidentului“ sar în scenă și îi salută, intonând și partitura din „Internaționala“. Publicul rămâne surprins pentru un moment, după ce își dă seama că a fost păcălit. Reacțiile sunt diferite, de aici pornește o dezbatere înflăcărată.

După tensiunea „incidentului“, spectacolele se transformă în adevărate manifestații politice, discursul despre Chile ajunge să se transforme într-un dialog despre situația din Italia, despre oportunismul revizionist. În timp ce falsul comisar citește lista militanților care trebuiau să-l urmeze la Chestură, prin fața spectatorilor se perindă prizonieri din Santiago, „asasinarea lui Pinelli“, „atentatele fasciste, centironul din Grecia“. Astfel a fost reconstituit acest episod „de intervenție“ care provocase incidentul. Împotriva acestui spectacol și împotriva impactului care incita publicul spre acțiune va interveni poliția din Sassari, iar arestarea lui Fo și eliberarea sa imediată, impusă de mobilizarea maselor populare, reprezintă o probă de legătură cu ele, acestea constituind o efectivă stimulare în munca lui creatoare.

În lucrarea *Dario Fo parla di Dario Fo*, autorul spune: „*Guerra di popolo in Chile* a fost conceput ca un spectacol de intervenție, ca o acțiune politică ce trebuia să se înscrie în activitatea de mobilizare condiționată de masacrul din Chile și asasinarea lui Allende. În actul întâi, m-am gândit la o acțiune alegorică, reprezentând ceea ce se întâmpla în Chile. O femeie împopoțată ca o curvă, cu mâinile murdare de sânge, imploră să înceteze masacrul, în timp ce rugăciunea lui Paolo al VI-lea cheamă la restaurarea ordinii. În actul al doilea, m-am gândit la un montaj de mărturii ale participanților direcți ca o ultimă transmisiune a radioului „MIR“, de cântece chiliene îmbinate cu cele italiene și scene mimice personale. Cheia provocării a venit apoi“.

Două spectacole, *Non si paga, non si paga* (1974) și *Fanfani rapito* (1975) semnifică o decisivă reluare a celui gen farsesc de la care Fo a pornit în 1958—1959, un gen pe care îl dezvoltă în „comediile“ din perioada 1959—1967 și care se confirmă definitiv ca limbajul teatral principal al lui Fo.

În *Non si paga, non si paga*, bazată tematic de luptele politice care se desfășuraseră în toamna anului 1974, sunt prezente toate ingredientele comice: travestiuri, lovituri de scenă cu miracole grotești, afirmații explicative cu referiri la situația politică. După cum afirmă critica teatrală din acea perioadă, toate acestea nu s-au integrat prea bine în țesutul spectacolului. Discursul politic din spectacol era destul de ambiguu, se observă o anumită dispersiune de gagurile și de dialogurile frecvente în spectacol, există și un dezechilibru evident între Fo și alte personaje din scenă.

O coerență farsescă majoră este prezentă, în schimb, în *Fanfani rapito*, în care autorul folosește un truc din teatrul medieval ce funcționase deja în spectacolul *La colpa e sempre del diavolo*. Aici Fo — actorul — redus la dimensiunile grotești ale lui Fanfani, mimează o satiră amuzantă despre un politician, pitic, răpit, însă nu de către Brigăzile roșii, ci de un partid concurent, cel al lui Andreotti, care speră astfel să câștige niște voturi în plus la alegeri.

Eficacitatea teatrală a spectacolului constă mai întâi de toate în capacitatea comică extraordinară a lui Fo. El angajează cu ușurință publicul într-o distracție, într-un joc satiric dezlănțuit și pasionant.

Așadar, personajul lui Fo este un pitic monstruos, un fel de Topo Gigio, un gnom, un plângăreț și un spiriduș arogant, ieșit din tradiția carnavalescă. Se observă un fel de segmentare, dublare, dezmembrare, care amintește de tehnica teatrului *Bun-raku* sau de antiiluzionism, care adaugă un element de fascinație, datorită ambivalenței ciudățeniei și farmecului, ce funcționa perfect, amestecându-se cu cultura stradală. Personalitatea lui Fanfani, realizată prin sublinierea defectelor fizice hiperbolizate, este un procedeu tipic al limbajului farselor în care fizicul și spiritul moral nu pot fi separate.

La fel ca în *Pum! Pum!* ..., în scenă sunt adunate mai multe obiecte: câteva televizoare, un telefon, diverse mijloace de informație și comunicare între lumea interioară și cea exterioară. Se citesc în grabă știrile ce apar pe canale, cu inversiuni sintactice, cu proceduri de degradare. Este clară subaprecierea de către unii sociologi a opiniei publice. Aici e și Fanfani, care manifestă un dispreț enorm față de omul din stradă. Monologul inițial

al lui Fanfani (acesta fusese sechestrat în timp ce mergea să inaugureze una din mostrele personale de pictură) se transformă într-un verbal. Monologul acestui insuportabil „enfant gâté“, care protestează, dorește să mănânce, amenință că va face pipi, este jucat într-o limbă vorbită de oamenii simpli. Nu se știe însă care este proveniența răpitorilor, niște actori mascați. Pe neașteptate, se aude o voce la telefon: este Andreotti care anunța că el este cel care a organizat răpirea pentru a-i denigra pe creștini democrații, care sunt favorizați de toate sondajele preelectorale. Se știe deja că presa străină reacționase într-un mod inadecvat.

Un medic trebuia să amputeze o ureche a senatorului, pentru a face să se creadă că nu este o ficțiune. În timp ce Fanfani reacționează în mod isteric, răsună comunicatul că și Andreotti a fost răpit. Această nouă lovitură de scenă e prezentată de Fo ca un tablou, în care se adună toate temele unei polemici anticlericale despre tratativele Vaticanului cu adversarii politici prin prosternări de cardinali, telecamere instalate în apartamentele Papei, care ajunge la o situație explozivă : „Așa este în Vatican, ochiul lui Dumnezeu este pretutindeni !“ ... Între timp se descoperă că a fost amputată și cocoașa lui Andreotti. Fanfani, la rândul său, este mutilat de o ureche. Cocoașa și urechea devin embleme propagandistice ale Partidului Democrat Creștin. Intervenția este însoțită de urlate de durere. Este o invenție bațjocoritoare împotriva colegilor, adversarii mișcării curentului Partidului Democrat Creștin.

Scena este invadată de două grupări înarmate, într-o secvență absurdă, care reflectă impaciența opiniei publice democratice pentru acțiunile obscure ale serviciilor democratice și grupărilor separate. Prinse de poliție, acestea precizează: „Suntem grupul secret, independent de grupul de „contracontrol“.

Protagonistul, cu o ureche amputată, este transferat într-o clinică privată pentru avorturi (Fanfani apare travestit în femeie), în care se producea intervenția operatorie asupra lui Fanfani. Femeia gravidă creează o serie de situații obscene. Introducerea unui supozitiv de marcă chineză prezintă niște situații paradoxale, dezvoltându-se până la hiperbole.

Comedia lui Fo se înviează cu o serie de metafore. De pildă, o marionetă îmbrăcată în uniformă de fascist, care iese din burta lui Fanfani, este o imagine perfectă care exprimă unele lozinci strigate în timpul demonstrațiilor: „Fasciștilor, canaliilor, ieșiți din bârlog!“ În scena următoare, este reluată iconografia paradisului (reflectarea unor elemente catolice în interiorul mișcării revoluționare), amestecată cu o parodie sacră. Hristos apare ca un tânăr îmbrăcat în haine de țaran

din sudul Italiei. Dumnezeu are o vestimentație de conducător indian, Maica Domnului este îmbrăcată în haine de culoare întunecată. Dumnezeu pare că se rușinează de creatura lui, aceea a senatorului, zicând : „Păi tu pari să nu fii bun de nimic... acum te fac bucățele“. Senatorul Fanfani este amenințat că va fi aruncat într-o oală uriașă cu apă clocotită. Oala, un obiect cu aspect etnoligico-carnavalesc, este inserată într-un context politic modern.

Finalul piesei are o înfățișare profetică și apocaliptică. Este descrisă posibilitatea ca în Italia să se producă o situație ca în Chile pe vremea dictatorului Pinochet. Partidul Comunist Italian este criticat într-o manieră provocatoare, pentru că nu se preocupă decât de câștigarea alegerilor, și nu conduce lupta de clasă în țară.

Pe scenă sunt folosite unele tehnici teatrale de bază. Pentru a sugera ideea restaurării domiciliului obligatoriu pentru militanții revoluționari, apare o barcă de hârtie plină cu marionete, care se transformă într-un vas mic, ce alunecă spre avanscenă, în timp ce actorii intonează un cântec anarhist din secolul trecut, *Addio, Lugano bello*.

Piesa începe din momentul acesta să devină un oratoriu, interpretat în grup, dar cu momente alternante. Corul subliniază o concepție dialectică: „Acestea sunt evenimentele care se vor întâmpla. Soluția constă în a nu avea o atitudine pasivă“ (4).

Publicul este invitat să participe, nu doar să privească revoluția. Revoluția nu poate fi numai visată și căutată. Dumnezeu, în acest punct, își varsă mânia pe Fanfani, considerat responsabil de dezastrul politic. El este gata să-l sugrume când senatorul se trezește. Totul n-a fost decât un coșmar. Fanfani redevine euforic, gândindu-se că revoluția a fost doar un vis.

Il Fanfani rapito a avut o semnificație profetică. În 1978, sechestrarea lui Aldo Moro a dovedit încă o dată că realitatea se grăbește să copieze sugestiile fanteziste ale artei.

Referințe

1. Brusati C. Dario, politica, provocazione, arte. – Milano, 1977. – P. 50.
2. Idem. — P. 62.
3. Idem. — P. 63.
4. Fo, Dario , *Il Fanfani rapito*. – Verona, La Comune, Bertani, 1975. – P. 28.

Recenzenți: V. Axionov, dr.habilitat, prof. univ.,
T. Comendant, dr., conf. univ.