



Cultuureel Supplement  
Paleisstraat 1  
1012 AB Amsterdam  
Telefoon (020) 6 26 69 66

## 2 Los Angeles

De Amerikaanse architect John Lautner bouwde hoofdzakelijk woningen en villa's in de heuvels van Los Angeles. Het zijn tijd- en stijlloze huizen, die vreugde, genotzucht en optimisme uitstralen.

## 3 Rijksmuseum en Louvre

Het Rijksmuseum in Amsterdam en het Louvre in Parijs bezitten beide een grote collectie 17de-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Wat is het verschil tussen de collecties? „Een middenklasser als Barent Fabritius zal eerder in Amsterdam dan in Parijs uit de boot vallen.”

## 5 Uurwerken

Klokken zijn van binnen meestal mooier dan van buiten. Daarom is het zo bevredigend dat het boek 'Antieke uurwerken' foto's van buiten- en binnenwerk van de 230 klokken van de familie Dreesmann-Vehmeyer bevat.

## 6 Jascha Heifetz

Critici vonden dat zijn spel diepgang en passie miste, en daarom werd violist Jascha Heifetz wel de violspelende ijskast genoemd. De 65 cd's omvattende 'Heifetz Collection' laat echter horen dat zijn toon onaantastbaar was.

## 7 Eddy Habbema

„Het mooie van liedjes, en dus van musicals, is dat ze de zintuigen aanspreken en het verbaal-intellectuele terugdringen.” Gesprek met Eddy Habbema, regisseur van de musical Willeke, over het leven van Willeke Alberti.

# Lachend theater op lachende muziek

De Italiaanse regisseur Dario Fo is wereldberoemd geworden om zijn sociale en politieke satire. Maar bij de repetitie van zijn encensering van Rossini's opera *L'Italiana in Algeri* in het Amsterdamse Muziektheater luidt de eerste vraag die hij steevast aan iedere aanwezige stelt: „Is het leuk?” „Van opera weet ik niks, maar van commedia dell'arte weet ik alles”, zegt Fo.



Scènes uit *L'Italiana in Algeri*. Rechts en rechts onder Dario Fo tijdens de repetities in het Muziektheater. Foto's Vincent Mentzel



door Joyce Roodnat

„E' divertente?” — Is het leuk? Wie Dario Fo (1927) ook tegen het lijf loopt in de zaal van het Muziektheater in Amsterdam, waar onder zijn regie Rossini's opera *L'Italiana in Algeri* (1813) wordt gerepeteerd, hij stelt die ene vraag. Is het antwoord „ja, zeer” of „nou en of”, dan krinkt Fo's kalende aardappelhoofd zich in een grote, jolige lach. Meer hoeft hij niet te weten. Vermaak, daar gaat het om, zegt hij. Schoonheid is ook belangrijk, maar wie zich niet amuseert zal voor het mooie geen oog hebben, zijn oren zijn gesloten voor de muziek en net zo min zal hij zin hebben om zijn hersens open te stellen. Fo knuist verder. Op één plaats blijven zitten doet hij niet, telkens kiest hij een andere stoel. Hij kijkt weer even naar wat zich op het podium afspeelt en stapt eens op, op weg naar een ander perspectief.

Zijn vraag is een rituele vraag. Regisseurs betekend bij Fo van oudsher ook choreografen en het ontwerpen van kostuums, rekvisieten en decors, en wie ziet wat Fo alleen al wat dat betreft aanricht bij de ouverture van *L'Italiana* weet dat het goed zit. Acht minuten duurt de ouverture en na die acht minuten ben je zo overweldigd dat je alleen nog maar kunt verlangen naar de rest. Woelige baren rollen heen en weer over het in schemerig blauw uitgelichte podium. Ze zijn geschilderd op repen stof en van de sprookjesachtig gekrulde soort waar we sinds onze eerste prentenboeken graag in geloven, ook al vergeten we geen ogenblik dat er geen druppel water aan te pas komt. Er zweeft boven die golven een stel meeuwen en we zien vissen opspringen en weer wegvluchten. Een bootje glijdt tussen de golven, het schommel, het wankelt. Glanzende regenvlagen striemen fladderend omlaag, duidelijk onderhevig aan ruk- en trekwinden. Onbestemde zeelieden raken te water, ze gaan kopje onder en duiken sierlijk op.

Zo te zien redden ze zich, maar dat is iets voor later, want nu kijken we binnen in de voorhof van het irrealistische, meeslepend romantisch vormgegeven paleis van de Bey van Algerije. Glimmende pastelleuren smeken een milieuf af van weelde en overdaad. Een horde slavinnen in dunne, langs hun lichaam gewelfde broeken beweegt als een uitstulpend organisme mee met de schommelbank waar hun meesters op ligt uitgestrekt — zij bestaan slechts om haar eigendom te zijn. Een fallisch torentje met een gouden top wordt binnengereden. Het deurtje gaat open. Daar staat hij, groot en breed en potent op zijn schoenen met gekrulde neuzen. De Bey. Eenuchten omringen hem: een zwerm koddige kerels met tulbandachtige hoofddekzels paradeert ritmisch in het rond, achterover uit het lood hangend, de opgeblazen buiken vooruit.

Terwijl ik een herinneringsflard onderdruk aan de illustraties bij het bezoek van vinderdervanger Prikkebe aan 'de Dei' in J.J.A. Gouverneurs fammeuze kinderboek, ontrolt er zich een idioot verhaal. Die Bey is een absoluut heerser. „En dus is hij dom,” verklaart Fo, „en drastisch. Want dat word je van te veel macht.”

Drastisch is de Bey inderdaad, want hij is nog niet binnen of hij verklaart dat hij nu direct van zijn echtgenote af wil. Te ingetogen, te gezellig, kortom: saai. Hij zal haar ten huwelijks geven aan zijn favoriete Italiaanse slaaf Lindoro, die mag haar meenemen

naar zijn vaderland. In haar plaats wil hij een spannende Italiaanse hebben, „een van die jongedames... die zo veel aanbidders tot wanhoop brengen”. Er volgt een bevel tot levering binnen zes dagen, anders wordt er iemand gespiest. De piratenkapitein die met die opdracht is opgezadeld kan zijn geluk niet op als hij een door schipbreuk getroffen Italiaanse schuit aantreft, met daarop Isabella. Een prachtige vrouw, onafhankelijk, verleidelijk en Italiaans, geknipt dus voor de Bey.

„Een dwaze minnaar is een grote kwelling”, zingt Isabella een eind verder in een van de kibbelduetten waar Rossini zich zo sprankelend in heeft uitgeleefd. „Een slimme vrouw is een malheur”, krijgt ze als antwoord en die twee stellingen worden in *L'Italiana in Algeri* uitvoerig geïllustreerd. Deze Isabella, die zich laat vergezellen door de vergeefs op haar verliefde Taddeo,

plicht vervullen; zie hoe voor heel Italië/de staaltjes van drierstheid en moed een nieuwe bloei beleven.”

Meer had Fo niet nodig. Isabella staat hoog boven de mannen die ze toezigt tussen vaantjes met de kleuren van de Italiaanse vlag. Om haar heen ontspringt zich een chaos van patriotistisch variëteit. Mannen groepen zich tot stillevens die doen denken aan de oorlogsmonumenten in Italiaanse dorpen. Fiere vaandels, in wit en blauw, de kleuren van Berlusconi's Forza Italia, worden pront gemanipuleerd. Een mannetje met een rode vlag wordt door de blauwen weggejaagd, of liever, weggehoond. Sport wordt misbruikt als wapen in de politiek, vindt Fo en dus holt er een zelfverzekerd voetbalteam voorbij. Dan arriveert er een peloton wielrenners. Triomferend racen ze op. Maar terwijl Isabella zingt „Wat de Italianen waard zijn/ zal bij de

je. Want alleen jij kunt lachende muziek schrijven.” Fo glundert. „Dat is mooi hè, lachende muziek.”

Die lachende muziek roept bij Fo lachend theater op. Maar niet automatisch. „Ik heb veel tijd nodig. Ik luister en luister en terwijl ik dat doe schetsen en schilder ik. Die schetsen helpen me om te ontdekken hoe ik de ruimte ga gebruiken, hoe ik de opera gestalte wil geven.” In het appartement aan de besneeuwde Amsterdamse gracht dat Fo tijdelijk bewoont, wemelt het van de tekeningen, in inkt en in waterverf. Er ligt een schetsboek dat enkele avonden eerder blad na blad versmaakte, terwijl hij, weer niet op zijn stoel maar rondwandelend tussen de rijen, de dansvoorstelling van de Belgische choreografe Anne Teresa de Keersmaecker bijwoonde in de zaal waar hij overdag had gerepeteerd. Snelle schetsen zijn het, die dansers en danseressen naakt oproepen en daarmee des te accurater de gespierde vech- en valbewegingen van De Keersmaecker treffen. Kijk je een andere stapel door, dan zie je *L'Italiana* ontstaan, tekening na tekening, steeds gedetailleerder, totdat zelfs de gedaante-uitdrukking van de personages is ingevuld. „Ik ben opgeleid tot architect en nog altijd ga ik te werk volgens de principes die ik bij die studie leerde kennen. Ik begin met een plattegrond, daarna zet ik het geheel rechtop en vervolgens komt er diepte in. Al in de plattegrond lopen figuren rond. Zij bepalen de maat en de constructie en het ritme. Zij zijn zuil, kapiteel, fundament, grens.”

## Cynische humorist

Toen hij was ingegaan op de uitnodiging om *L'Italiana* te regisseren, begon Fo de opera serieus te lezen. „Van opera weet ik niks, maar van commedia dell'arte weet ik alles. Ik ontdekte dat het verhaal achter dit libretto terugging op een klassieke commedia dell'arte-tekst.”

Commedia dell'arte: Dario Fo was thuis. Commedia dell'arte is zijn specialisme en zijn grote liefde. Zijn toneelstukken, zijn liedjes, zijn aquarellen, zijn kostuum- en decorontwerpen, zijn regies, ook die van de *Barbiere*, alles wat hij maakt, verwijst naar en put uit die wonderlijke wereld van het zeventiende-eeuwse rondtrekkende Italiaanse volkstoneel, waar lichtzinnigheid de toon zet, spot en sensualiteit verplicht is en acrobatische, pantomime en dans vanzelfsprekend aanwezig zijn.

En Fo ontdekte nog meer: uit de oorspronkelijke tekst en muziek van *L'Italiana* dat Rossini dit 'komisch drama in twee bedrijven' had opgezet in de trant van de commedia dell'arte, tegen een achtergrond van veertig komieken — komische danseressen, jongleurs en acrobaten. Er werd gewag gemaakt van bewegende decorstukken, van vliegende en kruipende figuren. Fo volgt die aanwijzingen getrouw op. Het wemelt van clowneske outillage, aangevuld met zijn eigen favoriete commedia dell'arte-elementen: steltlopers en als dieren verklede mensen. Was dat in *Il barbiere di Siviglia* een ezel die met gekruiste knieën plaatsnam op een trapree, hier zien we een kameel op lange dansbenen, een zebra, een giraf, een struisvogel en apen die meeklappen met het publiek zoals alleen apen dat kunnen doen, de handen niet horizontaal tegen maar verticaal op elkaar slaand.

„*L'Italiana* wordt meestal gepresenteerd als een soort concert. Het toont adynamisch belcanto met wat beweging en wat gebaren. De muziek

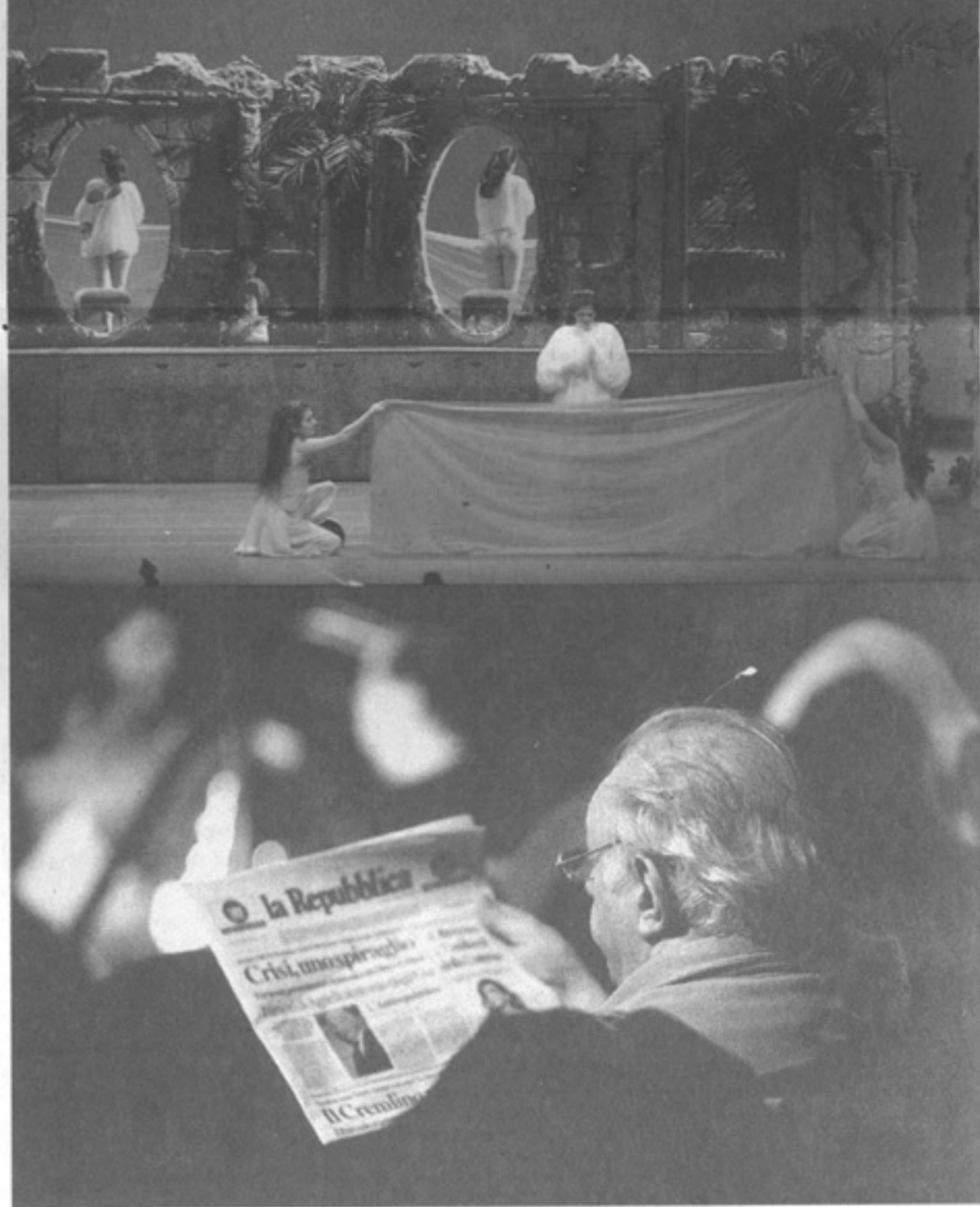
## Dario Fo's encensering van Rossini's opera *L'Italiana in Algeri*

is toevallig de minnares van Lindoro. Om haar geliefde te vinden, bereisde ze de zeeën en nu heeft ze hem dan gevonden, zij het als slaaf van een man die zijn zinnen op haar heeft gezet en ook nog eens „verloofd” is met diens vrouw. Maar nadat Lindoro haar heeft verzekerd dat hij alleen in die verbintenis toestemde om naar Italië terug te keren „uit verlangen jou weer te omhelzen”, bedenkt ze een list om te ontsnappen aan de Bey die steeds opdringeriger uit is op een liaison. Lindoro en Isabella maken hem wijs dat ze hem de hoogste eer zullen bewijzen die er in hun vaderland bestaat: ze benoemen hem tot 'Pappataci'. De ijdele Bey weet niet dat dit woord, letterlijk 'propzwijger', in feite de man beschimpt wiens liefde door de maag gaat. Met overgave onderwerpt hij zich aan de inwijdingsceremonie. Hij moet eten en eten en mag nergens van opkijken, anders is hij de titel niet waard. De Bey — Fo deed hem inmiddels vergroen met een kogelbol tafeltje op wieltes — trapt erin. Hij laat zich niet van zijn bord afleiden, ook niet als zijn Italiaanse slaven ervan door gaan, inclusief het exotische Italiaanse exemplaar dat hij niet had toegevoegd aan zijn harem. Als hij het bedrog eindelijk door heeft is het te laat. Nu ja, pech gehad. Dan wordt hij maar weer gelukkig met zijn vrouw.

Einde opera, einde van een twinkelend muziekwerk waar Dario Fo luisterrijk theater van heeft gemaakt.

## Valpartij

Fo is wereldberoemd om zijn sociale en politieke satire, om zijn venijnige spot met rechtse politiek en met linkse bureaucratie. Hij was de schrijver van het kerk en -taat belachelijk makende middeleeuwse circus-spiel *Mistero Buflo* (1969) waar twintig jaar geleden het Vlaamse gezelschap De Internationale Nieuwe Scène groot succes mee had en van hem is de groteske politieke klucht *De plotselinge dood van een anarchist* (1972). In Rossini's opera trof hij gelegenheid voor een uithaal naar de actuele Italiaanse politiek. Zoeken was niet nodig, Rossini leek de scène speciaal voor Fo te hebben geschreven. Aan de kade spoort Isabella de Italiaanse slaven aan het vaderland te gedenken waarheen weldra teruggekeerd zal worden: „Pensa alla patria”, zingt ze in een martiaal tempo, met bijna hysterische uithalen. „Denk aan het vaderland/ dan zul je onversaagd je



is onaantastbaar, tegenspel van het toneel is ondenkbaar. De drang om een verhaal te vertellen raakte naar de achtergrond doordat het negentiende-eeuwse romantische melodrama een overzichtelijke muzikale klucht heeft willen maken. De paradoxen en het surrealisme van de *opera buffa* waren niet langer en vogue, de ingebeelde waanzin was te grillig. Maar in *L'Italiana* dendert alles door elkaar, iedereen spreekt elkaar tegen, iedereen wordt misleid. Die waanzin moet je behouden en accentueren, vind ik. Je kunt niet enkel vaststellen dat iedereen in deze opera gek is en het daarbij laten. Want Rossini is geen potsenmaker, hij is een cynische humorist. Zijn personages zijn niet kluchtig, daar zijn ze te tegenstrijdig voor. Neem Isabella. Haar lofzang op het vaderland is dubbelzinnig. Ze gelooft erin, maar ze gebruikt die hang naar het vaderland ook om de zeelui op te hitsen haar te helpen met ontsnappen: houdt moed, we zijn een sterk volk, we verlangen naar ons vaderland. En nou, hup, wegwezen en mij meenemen. In het oorspronkelijke verhaal is ze een weduwe, een typische commedia dell'arte-figuur. Een vrije vrouw, doordat ze haar echtgenoot heeft begraven kan ze

doen wat ze wil. Ze houdt van Lindoro en hij van haar. Maar zij hangt de hoer uit voor de Bey en Lindoro moedigt dat aan. Zij verkleedt zich en de Bey kijkt stiekem toe — ja, morgen brengen ze: ontkeeld zich terwijl ze weet dat ze wordt bespied, door de Bey, door Lindoro, door haar bedrogen aanbieder Taddeo. Die striptease heeft Rossini zelf aangegeven, maar die is altijd weggeceensureerd.”

Zo niet bij Fo's regie, die maakt er een dordriest voyeursfeest van. Met de drie mannen verstoep in rijdende plantepotten zingt Isabella in een kirren-aria haar dienstmeiden aanwijzingen toe: „Deze sluier zit te laag/ draai die veren een beetje anders...”. Wanneer ze haar japon laat zakken, wordt er discreet een scherm rond haar opgetild. Isabella's lichaam is onzichtbaar, maar de weerschijs ervan in de twee ovale spiegels achter haar niet. Spiegels? Lege lijsten zijn het, waarachter twee mimespelsters met twee stel levenschte billen gestalte geven aan Isabella's kuis aan het oog onttrokken achterkant. Zelfs de palmbomen reken hun stammetjes hoger om beter te kunnen zien. Iedereen loert, en wij, het publiek, zijn de grootste gluurders want wij verlustigen ons behalve aan

de striptease ook nog eens aan de kijkers.

Zelfs Fo is blijven zitten terwijl deze aria werd gerepeteerd, maar nu zie ik hem weer opstaan. Jennifer Larmore, de mezzosopraan die met Isabella laat zien dat ze ook uitstekend kan acteren, strijkt twee tafereel later even bij hem neer. Hij frutselt aan de strikken op haar kostuum. Zou hij haar ook vragen of ze zich amuseert? Ze moet weer terug, voor de laatste scènes, die besluiten zoals de opera begon: met de schuit, alleen nu volgeladen met de ontsnapte Italianen. Ineens staat Dario Fo tussen de armen. Ik weet dat zijn zwaaiende armen aangeven dat de boot sneller weg moet varen, maar ik vermoed dat hij het schip ook een beetje staat na te wuiven.

*L'Italiana in Algeri* is te zien in Het Muziektheater in Amsterdam: 13, 15, 17, 19, 22, 24 en 26 jan. Daarna op 21, 23, 26, en 29 april. Op 30 april 1995 zal de NOS de opera waarschijnlijk uitzenden. Alle voorstellingen zijn uitgekoofd. De voor dit artikel gebruikte vertaling van *L'Italiana in Algeri* is van Jenny Tuin.