

## **Panorama del teatre italià: des de finals del segle xx a l'actualitat**

**Paolo Puppa**

### **L'actor narrador**

Un espectre vaga per l'escenari italià a cavall de dos mil·lennis: el de l'actor narrador solitari. D'entre les tendències teatrals més significatives, tant en el pla dramàtic com en l'escènic, aquest és el fenomen més rellevant i de més impacte, sobretot, en el públic juvenil. Ara, quan radiografem els orígens i la identitat registrals del solo, de seguida emergeix la tradició oral i folklòrica, i retrocedim a la tradició del sacerdot que executa gestos rituals i pronuncia paraules sagrades, fent veure amb el so i el ritme allò que és absent i allò que és inexistent. Cap a un horitzó similar tendeix en part la soledat de l'artista a l'escena antiinstitucional gràcies a l'aportació particular de Jerzy Grotowski. En la seva pràctica de laboratori, estimulat per la recuperació de les facultats xamàniques perquè arribin a ser capaces de canalitzar en el propi cos energies còsmiques i records ancestrals, bateja el solo precisament com a performer. El terme, però, troba en aquells anys un altre dret de circulació a través de l'eclosió de la pràctica americana de l'*environment* propugnada per Richard Schechner, que valora al màxim el contacte immediat entre l'artista i l'espectador en un espai *on the road*, que es converteix en el veritable protago-

nista de l'esdeveniment. Ahora, però, no hi falten les afinitats amb el vessant pobre de les arts figuratives, si més no amb aquelles més adreçades a la teatralització. Aquí, a partir dels anys seixanta, l'art conceptual, amb la supremacia del signe expressiu aportada al projecte creatiu i a la consciència semiòtica; el *body art* amb cossos mutilats, tallats, exposats com una simple imatge, barrejats amb aparells multimèdia; el teatre-dansa rere els suggeriments lluminosos oberts per Pina Bausch; l'art-instal·lació i el videoart, la poesia sonora i el happening, encara que aquest darrer estigui molt lluny de la planificació de la performance, homologats en el minimalisme i en la refinada selecció dels mitjans; tots ells sovint alberguen el solo, ben integrat, això sí, en la contaminació i la invasió entre gèneres que segueix l'estela d'Enzo Cosimi i d'altres grups com Sosta Palmizi o Antonio Tagliarini. El d'aquest darrer és un teatre-dansa que acull posats ridículs i gags de cinema mut, retalls de confessions íntimes, al·lusions commovedores al propi malestar, per exemple penjant-se un cartell amb les paraules «estic confús» o recurrent a posats estàtics, i fins i tot reptant per terra per connotar una degradació psíquica. Bé doncs, en alguns aspectes, s'inscriuen solos d'aquesta mena, ja sigui només amb les degudes distincions d'aquell complex estètic que és l'escena del final del mil·lenni definible com a *postdramàtica*, caracteritzada per una idiosincràsia manifesta pel que fa a la síntesi i a la perfecció, a la inclinació explícita vers la deformació, la desubicació, i sobretot per l'absència marcada de tota jerarquia sintàctica entre els signes teatrals, com també per la primacia de la corporalitat, de fet, amb la recuperació accentuada d'algunes tendències de les avantguardes històriques, o bé sense seguir cap estratègia palinogenètica ni subversiva. Molts dels monòlegs hostatjats a l'última tirada del nostre viatge retornen d'alguna manera a un horitzó similar.

D'un encreuament bigarrat semblant emergeix aquesta denominació, el performer, que es defineix fora de la canònica expressió d'actor-intèrpret, limitat al paper de representar, que engloba en canvi en si mateix tot allò que l'artista, occidental o oriental, és capaç d'acomplir (*to perform*) en escena, reafirmant la seva identitat d'autor exhibida físicament, fins i tot si en l'ús generalitzat la performance es relaciona també amb l'espectacle *tout court*. Bé doncs, en les primeres intencions, l'objecte investigat en aquesta intervenció meua és el performer de text, text que pot ser narratiu o no narratiu, però possiblement de pròpia autoria. Tracto en particular l'actor solista que s'escriu el text a mida, sovint ajudat per col·laboradors, i que s'acostuma a aquesta actitud fins al punt de no voler interpretar ja més textos externs amb altres col·legues. Ara, la solitud del performer, sobretot del que parla, fa tornar a la ment una clàusula una mica en auge en els estudis crítics de dramàturgia de les acaballes dels anys seixanta. Em refereixo a la poètica szondiana de la caiguda de la intersubjectivitat en el text modern, la disminució de les condicions que permeten el present que es dona en la relació jo/l'altre. Aquest vell bastiment teòric, sempre que es limiti a l'escriptura per a les taules del final del segle XIX, sembla reflectir perfectament l'escenari del món i les noves condicions de l'actor en escena. No només això, perquè als nostres temps els mòbils ens han acostumat a veure gent que parla en veu alta pel carrer sense cap interlocutor visible. En tot cas, una poètica d'aquesta mena destaca que ens trobem davant d'una representació no mimètica sinó diegètica, per tornar a Aristòtil, en tant que el narrador, present i ben manifest en l'acte de l'enunciació, explica la història sense identificar-se amb els personatges i sense amagar-se darrere seu. Però el complex cultural i operatiu de l'epicitat va recuperar fa poc també, i sobretot, la influència exercida pel

brechtisme a l'escenari del segle xx, no només amb la petició d'evitar identificar-se amb un personatge, sinó també amb nous suggeriments interpretatius i dramaturgics. Pesen a l'esquena records de les revisions no rituals de l'Antígona del Living el 1967, de *Ceneri di Brecht* de Barba el 1980, o de les intervencions ronconianes en què la forma novel·la puja a l'escenari com un pretext per a l'autèntica i distanciada posada en tercera persona dels *characters*, com al *Pasticciaccio* de Gadda el 1998. Brecht influeix també en la dissonància entre intèrpret i personatge, així com en la pràctica dels assaigs on fa créixer la seva història en el relat, en això no gaire allunyat de l'escola de Stanislavski que ensenyava també a completar narrativament el personatge fora de les seves peripècies en el drama. Tot això, sempre gràcies a la tercera persona en qui refredar precisament l'ardor de l'ego del personatge, que permet conjugar els verbs en passat i llegir en veu alta les acotacions. També l'estreta dialèctica entre història privada i història pública en què es debat el tema, ignorant sovint aquesta segona, massa ocupada en la primera, un aspecte específic bàsic de la pròpia escriptura del performer èpic, és una altra afiliació específica de la lliçó brechtiana.

En teatre, com sabem, els monòlegs costen poc. Per tant, aquest tipus de performer sovint tendeix a l'autoproducció, no només per motius d'estalvi econòmic sinó també perquè això dóna més llibertat a l'artista. Bé doncs, l'horitzó teòric i les modalitats d'actuació del solo s'inscriuen en un mapa molt més complex i contradictori. Hi ha qui ha intentat dibuixar-ne els contorns, anant de la dissolució de la preeminència del text a la crisi de la representació i de la figura hegemònica del director; de la recerca d'un nou estatut de l'actor i de l'escena a la sortida dels llocs institucionals; de la trobada de la privació i la marginalitat amb la relativa desconstrucció de les

coordinades espai-temps a privilegiar el component d'auto-reflexió, una categoria per excel·lència de l'art modern. Però no es pot negar que el teatre experimental, en particular el dels grups tocats a fons per aquesta tendència, també i fins i tot gràcies a una afinitat semblant, viu un retorn indubtable al teatre de text, un aspecte ben evident almenys a partir dels anys vuitanta també per part dels grups més avançats, però sense cap estratègia textocèntrica. Perquè tot això no s'entén com un procés regressiu o restaurador, des del moment que som en presència de fortes tensions experimentals més enllà de la restitució expressiva. A més, la seva formació, sovint autoformació, afecta també el contacte amb públics no formats teatralment, com escoles sovint de primària o, a l'altre extrem vital, instituts geriàtrics i centres socials i populars, que privilegien sovint el moment del laboratori al moment del producte final, per mitjà d'etapes successives que fan precipitar al final una matèria susceptible d'ajornaments continus.

Però la soledat, si bé garanteix un estalvi en termes econòmics, es capgira en un augment de la fatiga de l'espectador. Cap problema pel que fa a l'artista, perquè ocupar tot sol l'escenari és sovint el somni de tot performer que es faci respectar, de fet, en el pla simbòlic és un fill únic, i la sala n'és la mare cobejada. Però qui seu a la sala sense la presència física de més *characters* vinculats amb aquesta col·lisió per amor o per ambició, sense peripècies èpiques, sense cops de teatre, ha de passar del *voyeurisme* extern a la col·laboració per calar foc de pressa als pocs senyals que li ofereixen per assimilar. Convé però reblar la idea que el solo de text, per al personatge de ficció, assegura una major resistència a prosceni. El gènere, però, no es confon gens amb els moments de l'*a side*. Els aparts, presents en la història de la dramaturgia escrita, es limitaven a ser una mena de ventafocs o de parents pobres, una simple

pausa en les relacions interpersonals, estratègies per revelar l'autèntica inclinació del personatge, fós fals o astut, sobretot si era mascle, o bé l'alliberament incoercible del sentiment d'amor, sobretot si era femella, gairebé una ària prenent el terme a la llengua del melodrama gloriós. També el monòleg teatral a temps complet, tant del segle xx, és a dir, allargat fins que esdevé el text sencer i altament narratiu, s'encreua com un mirall amb les grans novel·les en primera persona, enganxades a finalitats performatives, que troben la forma completa en el soliloqui des de l'escenari. Convé, però, fer distincions a l'interior d'invasions semblants. D'entrada, l'*stream of consciousness* de Joyce, tan disruptiu que saboteja les pròpies junctures sintàctiques, resulta poc dialògic respecte d'un diàleg real. Tant o més que en la dramaturgia més sofisticada i radical, l'afàsia, la incoherència, els collages o els black out han empès progressivament la comunicació interpersonal. D'aquí ve la compatibilitat orgànica amb diversos 'ismes' de les avantguardes quan es passa de la pàgina a l'escenari, al teatre de la imatge i del cos, en un espai del tot abstracte on, de fet, la figura humana resulta esborrada. Més incòmode i patològic es presenta l'*a side*, més *para-noic* en el sentit antic de pensament confús. Més monocords i estereotipats, vorejant l'arteriosclerosi, resulten les seves *cavil·lacions* en la distància inestable que separa la confessió del deliri. Aquesta línia troba una sortida natural en Beckett, que en la seva narrativa monologada, abans d'enfonsar les seves criatures en la deformació, abans de precipitar-les a una coordinació que s'ha tornat elemental, tendeix a remarcar les pròpies obsessions del submón de la vellesa malalta, un registre adaptat a egolatries inestables. En altres casos, en canvi, isolament i experimentació lingüística no encaixen. Sovint, qui es tanca en si mateix conserva parracs mundans *de bon ton* i intenta convèncer-se dels seus bons motius, conservant estratègies persuasives precises.

És com si algú escoltés i pogués intervenir si volgués, algú a qui el personatge que monologa adreça el propi relat-confessió-al·leujament. Així, al vessant centreeuropeu, on arriben contínuament ràfegues del gabinet vienès del Dr. Freud, la parla es manté estable en relació amb la recepció. Pensem en Arthur Schnitzler, que enganxa un micròfon al cap i als nervis dels seus monologadors *Leutnant Gust* el 1900 i *Fräulein Else* el 1924, una barreja de flashback o salt enrere i d'associacions inconscients contínuament induïdes pel món exterior per radiografiar la desolació dels protagonistes. Això mateix passa també, precisament, en el modisme d'una redundància sintàctica i de repeticions compulsives entre imatges obsessives i capricis inhibidors, en els deliris fatigants orquestrats per Thomas Bernhard. Els seus protagonistes, per exemple Rudolf a *Beton* del 1982, bloquejat davant de la monografia sobre Mendelssohn Bartholdy, o a *Der Untergeher* de l'any següent, el pianista desmoralitzat fins a la renúncia artística perquè el paralitza l'enveja del geni de Glenn Gould, omplen la pròpia soledat amb una delirant i maníaca tirada sense respiració, una denúncia transparent de l'afàsia i de la impotència de l'escriptura, i, això no obstant continuen parlant en veu alta com si fossin a l'escenari. Les dues dimensions, l'una centrifugada en la qual es dissol el jo per privilegiar la llengua de l'inconscient, i l'altra, la parla centrípeta que es reforça amb formes prosaiques i tranquil·litzadores, sense perdre mai de vista la condició de quotidianitat, segueixen camins diferents.

De totes maneres, en el cas del personatge de ficció, ja sigui en una breu seqüència o bé en l'acte únic, no n'hi ha prou amb l'habilitat interpretativa que se li demana a l'interpret. El dramaturg, i amb ell el director, han d'ocultar amb tècniques astutes l'absurditat d'un actor que monologa vestit segons la trama, concentrat en les bromes de dins d'una història

separada, amb l'escenari darrere seu a les fosques i, al davant, el diafragma de la quarta paret. S'hi estableix tot un pacte autèntic amb l'espectador. Una cosa és llegir una narració escrita en primera persona, i una altra és assistir en teatre a un personatge que parla sol. En efecte, el lector es presta a acceptar més activament, en la ficció narrativa, un jo que ens proposa la seva versió dels fets, que ens demana que donem fe del seu victimisme i del seu caràcter pusil·lànim. En resum, no es fa difícil d'escoltar. A la sala, en canvi, el públic no només s'ha d'esforçar a veure allò que no és.

Perquè la paraula solitària del personatge ve d'alguna manera motivada per solucions que la justifiquen i que en garanteixen una acceptació total per part de la sala gràcies a l'alt convencionalisme dels signes oferts. Pensem en el grapat d'inversemblances que ha d'ignorar el melodrama després de la ferotge aversió al *melo* desfermada per Walter Benjamin a l'època de la brechtiana *L'òpera de tres rals*. Però la durada de la performance, o sigui, la paciència de la platea davant del personatge que monologa i davant de l'actor que monologa sobre ell mateix i no sobre una ficció, resulta diferent en el sentit que el temps del segon, de l'actor, es pot allargar desmesuradament sense cansar l'auditori. Els manuals d'escriptura teatral, dels més antics als més recents, conscients d'això, tendeixen a prohibir la superfetació del primer. En la societat del telecomandament incorporat, es desaconsella que un personatge allargui el soliloqui, però en canvi s'afavoreix el diàleg com a forma de conflicte per evitar així senyals d'impaciència o de distracció.

No és el cas, en canvi, del performer de text, que continua sent ell mateix mentre s'explica als espectadors. I no calen trucs per motivar-ne la solitud. En el teatre de la representació, el que té especificitats articulades, dividit entre els oficis i els

poders legals, autor, director, intèrpret, criatura de ficció, l'actor a escena ha d'assegurar una triple inversió energètica: cap al personatge; cap al company durant l'intercanvi dialògic i el repartiment d'una seqüència; i finalment cap a l'auditori. És indispensable per tant que flueixi entre una feina de dins i una de fora d'ell mateix, i que hi hagi un desplaçament continu de l'atenció entre els diversos destinataris, sovint separats. Llavors passa que l'actor, si no té company d'escena, si a més s'allibera del personatge per ser ell mateix, només pot intensificar el treball amb la sala promovent alguna forma seva d'interacció, com als happenings simulats i, de fet, ben orquestrats de Paolo Rossi, per exemple. En tot cas, la platea queda tocada físicament, palpada en termes bakhtinians; una energia inutilitzada pel teatre seriós, el de la distància mantinguda, el silenci del públic i la quarta paret, i aquí en canvi incitada a fer-se disponible, que es configura sovint com a coautora en algunes articulacions parcialment improvisades pels solos còmics.

D'aquesta manera, però, entrem en una dimensió imprevisible, com han demostrat les avantguardes històriques amb el futurisme al capdavant, amb èxits perillosos per al control social. En efecte, la dramaturgia escrita i confiada a la posada en escena amb més personatges pot desenvolupar un recompte funcional del discurs de l'ordre i de l'ordre del discurs.

En el fons es tracta d'una coincidència singular entre l'afirmació del feixisme, amb la seva necessitat ordenadora de la plaça, i el triomf paral·lel de la direcció —que ens arriba amb 50 anys de retard per la resistència interposada precisament pels actors—, amb textos basats en molts personatges, capaços de controlar millor la relació directa entre l'intèrpret i la sala i d'imposar una estratègia jeràrquica a l'espectacle i a la vida interior de la companyia.

Bé doncs, el solo de text narratiu (a diferència de l'*entertainer* còmic, que concedeix a la sala un espai de resposta) no admet l'intercanvi efectiu. Fins i tot si els llums queden encesos, la platea només pot escoltar, no pot interrompre ni prendre iniciatives. El públic, pot seure convidat a les llotges, com una autèntica escena *vivent*, com passava amb el Fo d'anyada, és a dir, en pot estar fart i escalfar l'atmosfera però hi ha de romandre com a destinatari de carn i ossos mut. Com a màxim, després podrà intervenir-hi, en cas que hi hagi l'afegit del col·loqui. Però aquest performer de la paraula, sense personatge, sense quarta paret-escut protector i tranquil·litzador, sense textos de referència que en marquin els límits, només es té a si mateix per representar. Tot això demana carisma i implica, a més, ànsia. Estar sol davant del públic assegura embriaguesa, és clar, ja que palesa, com he avançat més amunt, aquell procés d'individuació que fa passar de persona anònima a personatge recognoscible i que només se li concedeix plenament a una gran estrella, però que al mateix temps comporta grans tensions. Sobretot si, alhora, aquesta soledat tendeix a fer créixer l'espai receptiu ja que freqüentment es col·loca, no en un *théâtre de poche*, en un *Kammerspiel* amic, sinó davant d'una platea eixamplada, la dels teatres del centre, o encara millor, de les grans places, competint amb els concerts de les famoses *bandes de rock* o, en definitiva, de les reunions mediàtiques desmesurades, en les quals la por ve dictada pels despietats índexs d'audiència. A aquesta por, redoblada també en tant que el performer solista no se serveix d'una relació garantida amb l'espectador, l'actor reacciona, a banda de triar espais protegits (pensem en la *Palazzina Liberty* usada per Fo com a contracircuit), amb una agressivitat que recorda el Petrolini de l'espectacle de varietats, ara afable ara quasi violenta en relació amb l'usuari indefens, víctima de rèpliques i de gestos de

vegades grollers. I es tracta llavors de l'*entertainer* còmic, reforçat per la presència contínua a la petita pantalla, i també perquè l'expansió de la sala no resistiria, tret d'escasses excepcions permeses pel carisma del solista, l'excés de registres seriosos o tràgics. Per això el testimoni civil s'abasteix de pauses grotesques i telonets lleugers. Per tant, la comunicació tendeix a fer-se paradoxalment cada cop més autoritària com més gran és la desproporció entre qui envia el missatge i qui el rep. Com més petit es torna el nombre dels emissors respecte dels destinataris, com més s'amplia aquest últim, fins i tot com més impossible és ser interromput i substituït per qui és a l'altra banda de les taules, més imita aquest circuit els modes de la societat de la comunicació de masses.

Aquesta soledat carismàtica i alhora controvertida prové d'altra banda de terres més llunyanes, no limitades a l'*a side* dramaturgic. Al segle XIX, amb l'eclosió del fenomen del *mattatorismo*, es fa vigent la pràctica de la *soirée d'honneur*, prerrogativa de les estrelles del dinou al cim de la seva carrera. El 'matador', òbviament, més que un solista era un actor de companyia capaç d'ensenyorir-se de l'escenari interpretant grans personatges, però també retallant-se un espai solista en vetllades ajustades a la seva consagració personal, per mitjà d'una antologia de plats forts del propi repertori, i reservant-se una bona part dels ingressos de la mateixa vetllada. En el joc dels rols i en l'estratègia del *cursum honorum* relatiu als graus principals, entre brillants i característics, promiscus i mares nobles, ingènues i amoroses, el moment del reconeixement oficial venia ratificat per vetllades similars. La Duse mateixa, la *divina* dels nostres escenaris, a cavall de dos segles, programava el que ella anomenava precisament *concerts*, en la línia falsa de les cantants d'òpera, en els quals s'admetia portar antologies d'*àries* (però hi podem afegir també les *soubrettes*



de *café chantant*, les anomenades *étoiles*), sense recórrer a col·laboradors sovint necessàriament mediocres. Però no hi falten tampoc solos a la primeria del segle xx, pensem en les vetllades futuristes i no ens oblidem de la contigüïtat amb subgèneres en espectacles menors, si més no segons les jerarquies canòniques del teatre de representació, pròxims a l'àmbit circense i en la tradició de l'escena autènticament popular, pensem en els titellaires, en els cèlebres titelles de Mimmo Cuticchio. Sense remuntar-nos als *recitals* antològics de l'actor hel·lenístic ni al mim romà; ni a l'Edat Mitjana, a les teatralitzades prèdiques religioses i a l'art joglaresc que uneix l'acrobàcia verbal i física, per una banda en el component còmic i per l'altra la propensió epiconarrativa. Potser la primera emersió històrica en aquest sentit es va donar gràcies al pallasso de carpa, un fenomen força destacat a Venècia i a l'interior venecià entre el final del segle xv i l'inici del segle xvi, per mitjà d'alguns versos arquetips dels successius comedians *dell'arte*, sovint capaços de fer exhibicions en solitari. Aquests *histrions*, que no són vistos perquè s'amaguen rere una carpa rudimentària hissada fins a les llotges superiors, recitaven soliloquis d'una gran riquesa i varietat de vocabulari, en una ciutat-estat cosmopolita als magatzems mercants de la qual, com si fossin una mena d'ambaixades, es parlaven els idiomes més diversos: una polifonia així passava a través de les veus dels solistes invisibles, capaços de portar a escena la paròdia dels equívocs quan dos interlocutors no compartien el mateix codi lingüístic. Un cop més es representa amb exactitud la correlació entre màquina còmica i repressió, és a dir, la por davant l'estranger. Tinguem en compte aquest marc plurilingüístic i pluridialectal, present sovint en els actuals solitaris performers de text, de dicció sempre esquitxada, qui més qui menys, de les diverses parles locals.

Amb el monòleg narratiu, a partir dels anys vuitanta, l'escena occidental s'orientalitza, o més ben dit, s'africanitza, sota l'empremta de Brook, un arquetip efectiu de referència per la mitologia creada a redós del seu *Mahabharata* el 1985, extret del poema èpic indi homònim, en el qual es demostra la compatibilitat perfecta entre tradició, modernitat i civilització extraeuropea. Convé també obrir un parèntesi exòtic, allunyar-nos del performer nostrat per entrar en un món on el solista allà és de casa. Tenim per exemple el *griot*, o sigui, el rondallaire senegalès vinculat a la casta dels poetes orals; també actors, ballarins, mestres de cerimònia, en un context en què la paraula adquireix un paper determinant perquè no hi ha escriptura. La seva capacitat d'explicar històries és gran, capaç de desplegar una epopeia d'herois zoomorfs on se succeeixen dracs, mags, cavallers, llebres i bèsties diverses, partint sempre de nobles i il·lustres genealogies, de caràcter ritual, a base de coronacions i funerals. Però hi ha qui ha assimilat aquesta pràctica quedant-se a Occident i modificant la pròpia identitat teatral. Així, el *griot* Mandiaye N'Diaye és utilitzat en sinèrgies profitoses al Teatro delle Albe de Ravenna, el centre teatral i social promogut per Marco Martinelli, amb la col·laboració de la seva companya, la petita i pàl·lida Ermanna Montanari. L'aurèola de misteri, d'antic, de radical, que irradia el *griot* esdevé contagiosa i estimulante en el creixement del grup, sobretot si s'adreça cap a la reconquesta dels trets dialectals locals. Tinguem en compte que, abans de la trobada fatal amb Àfrica, la companyia privilegiava repertoris que oscil·laven entre la dramaturgia beckettiana i les adaptacions de la narrativa de Philip K. Dick, com *Rumore di acque* el 1985. Les tècniques seguides per aquests oradors-cantors impliquen, primer de tot, el cos, el rostre i la veu, i apunten òbviament al relat i no a la interpretació, i això per sobre del contacte amb el públic,

lliurats només a les modulacions tonals i rítmiques. Convé que ens aturem per un moment en aquesta companyia, perquè ja la “comèdia negra” *Ruh. Romagna più Africa uguale*, en escena el 1988, es pot considerar un autèntic manifest sobre l’assimilació artística de l’estranger, com a auspici d’una integració civil i social. En la tectònica social, la regió es converteix ara en una part d’Àfrica, entre el «*vu cumprà*» de la platja i el tercer món integrat, en aquest cas, l’encreuament ateny el griot i l’«*entabador*» nostrat, o sigui, el seu doble romanyol, protagonista ja sigui en un lloc o altre. Pensem també en *Lunga vita all’albero* dels anys noranta, una iniciació a la convivència en la diversitat. Un narrador blanc, coix, i amb una branca d’arbre lligada a l’esquena, símbol de saviesa i dels sabers ancestrals, s’encreua amb un descendent dels griot, el Mor Arlecchino de la porra, negre, potser en record de *L’âge d’or* de la Mnouchkine del 1975. Tots dos, sabedors de l’estat de crisi on desemboca en la modernitat la condició del narrador popular, donen vida per torns a un relat propi: la persona blanca, a un episodi de la Resistència situat a l’any 43, amb l’àvia del narrador com a dirigent partisana; i l’altre, a les fabuloses vicissituds d’una pobra ajudant de cuina senegalesa, reina dels revoltats en contra dels colons francesos. I els colors de la pell s’entrecreen en les dues dones, la partisana negra i l’africana blanca, amb el personatge del productor, un odiós villain sortit de les caricatures brechtianes del capitalista acostumat a manar i a comprar-ho tot. Saltant-se, per tant, les distincions racials, i també els límits espai i temps, ahir i avui, nord i sud, amb l’Arlequí d’ara que voldria iniciar una *love story* amb l’àvia, esdevinguda nena de nou amb el flashback. I mentrestant, l’aura màgica disminueix gràcies a les intrusions en vernacle lombardès i romanyol, i mitjançant la ironia despreocupada que travessa el text, igual que els cossos flexibles, dansaires i cantaires dels

senegalesos enfrontats a la desorientació i a l’esterilitat de l’home occidental. Un mètode que amb el temps s’expandeix amb projectes cada vegada més vastos que inclouen àrees socials deprimides i geografies llunyanes, com l’afortunat *I Polacchi*, extret de l’*Ubú rei* de Jarry, situat en la marginalitat de Scampia per reclutar nois coprotagonistes i després duts de gira pel món. Entretant, la companyia elabora una dramaturgia que té en compte aquest caminar més enllà dels propis confins, i s’interroga inquieta gràcies a trames pertorbades, fets travessats per la bogeria i la màgia. Però la personalitat també solista d’Ermanna Montanari, tot i l’extrema socialització d’aquest grup, tot i un sistema teatral basat en expansions fora d’ell mateix, desborda en el monòleg ebri de *L’isola di Alcina*. De fet, aquí desplega crueltats agressives i sarcàstiques en el dialecte romanyol cosides al damunt per Nevio Spadoni, mentre amb un alenar palpitant metabolitza, rumiant-les a la seva manera, la mica que queda de les octaves d’Ariosto, precipitades entre un fet personal obscur de bruixa camperola, exposades en clau autista, i mentrestant, sota les llotges, s’arrosseguen homes bestialitzats emetent lladrucs de gossos. Allà se sent Ermanna mentre crida com una heroïna de *Cims borrascosos* la seva voluntat de perdre’s dins la boira. Una veu de cap i visceral alhora, bestial com les granotes dels seus camps assolellats, com un so fisiològic dels seus estimadíssims ases, una esquerda dolorosa que coneix, però també, de litúrgia dels misteris. I la veiem després, mentre s’inclina per rebre els aplaudiments, petita i elèctrica, obrint enlaire els palmells de les mans com si mantingués en ella tota l’energia tan poc abundant.

Després d’aquest breu interval senegalès-romanyol, en el qual hem topat amb una important companyia experimental que troba la seva línia metabolitzant la narració en ella mateixa,



tornem al solo de text, un text, precisem-ho, no només, sinó tangencialment, narratiu. Com l'enfoquem, ara? Com es distingeix internament de la resta de l'escena contemporània? Pier Giorgio Nosari proposa articulacions segons la contribució física en la seva enunciació, o sigui, el gest i el comportament durant l'acte enunciatiu i, per tant, la relació que instaura amb la sala; és a dir, les connexions amb el contingut narratiu, o sigui amb el complex textual del relat. Pel que fa als signes, opera una classificació ternària de les diverses modalitats del gènere, que serien: la narració pura, la dramatitzada, i el drama narratiu. La primera ostenta una pulcritud extrema ja que el narrador es mostra com a tal: sol, sense escena i sense vestuari, un vestit humil i quotidià, cap coturn, cap engrandiment o primer pla, en resum, un espectador que ha sortit del mig de la platea. Una desritualització extrema, una desespectacularització, mentre s'aboca a la sala per buscar un pont i per justificar el fet que hagi pres la paraula interrompent el silenci. La segona, en canvi, consisteix en una recuperació parcial de l'espectacle, que comprèn, a banda dels titellaires, el telereulat ideat per Giacomo Verde: aquí, teatre d'objectes i enregistrament de vídeo interactuen amb una eficàcia desimbolta mentre els microobjectes creixen de mida, projectats en una pantalla. Finalment, la tercera categoria, el drama narratiu, presenta la solució d'una narració a més veus. Però en aquest cas el muntatge demana una arquitectura complexa per disciplinar el *turn over* de les veus, com al ja esmentat discurs multiètnic del Teatro delle Albe. No hi ha, però, prou divisions entre modalitats expressives i estratègies comunicatives, la contraposició entre un minimalisme programàtic, gairebé un grau zero de l'espectacle en el qual l'espectador treballa produint les imatges evocades, i l'obertura màxima dels ingredients formals. La distància neix també en la carrera personal.

Sovint és la diferència en l'aprenentatge, d'*entertainer* televisiu-cabaretístic, o a l'altra banda, l'experiència i la pràctica de l'escenari; basti confrontar Grillo amb Curino. En tot cas es tracta d'algú que, renunciant a la màscara del personatge, fa sortir de si mateix la dimensió d'autoria i es presenta com a autor i actor alhora. Ja no és, per tant, l'interpret especialista en una excursió vers un altre jo, ja que, d'aquest solitari performer, ens n'interessen més les vicissituds que el *character*, a banda de la manera d'organitzar-les en un muntatge. En resum, fins i tot sense una part externa, l'actor fa d'ell mateix un personatge, com un *alter ego* construït sobre la barreja de ficció i d'autobiografia. I com l'anomenem, doncs, arribats a aquest punt? Sabem les dificultats d'anomenar les coses noves cada cop que apareixen. La incertesa es presenta en el *Mistero buffo* al debut televisiu de l'any 1977, i en *Vajont* el 1997. Podem aventurar neologismes nascuts d'encaixos de paraules ja en ús, com *narractors*, o sigui, autors actors. Però també hi ha, recíprocament, els *actautors*, que històricament van primer i constitueixen els protagonistes de les grans civilitzacions de l'escena, especialment la dialectal. Depèn de la primera professionalitat identitària la tria en la successió dels termes. El fet és que l'*one man show*, una categoria en la qual entra el solo, encara que només sigui de manera marginal, sempre aconsegueix publicar més sovint els propis textos. Certament, la performance narrativa en la dinàmica amb el públic s'hauria d'emancipar del domini del text escrit i, això no obstant, en aquest territori neix també una vocació de llibre, en una mena de palinòdia respecte de les antigues al·lèrgies platòniques en relació amb la llengua escrita, considerada enemiga de la memòria i acusada d'haver creat un llenguatge descontextualitzat i autònom respecte de la persona de l'autor. En efecte, seguint el deixant d'un èxit creixent que ara assegura una quota d'apas-

sionats a l'entorn d'aquests performers narradors, grans cases editores, pensem en Einaudi, uneixen als textos els dvd de l'espectacle. Però el fet de ser editats no protegeix aquests performers i, en aquest sentit, no els tranquil·litza. Aquesta és una contradicció autèntica i que pateixen, és, més ben dit, la confirmació que per a alguns d'ells la incertesa classificadora entre actor-autor i autor-actor es resol en un sincretisme no resolt entre els dos elements del binomi. Tant més que per un text escrit en termes no definitius, el públic mateix assumeix un rol decisiu per fer precipitar una partitura tan flexible. Es produeixen així relats amb una escriptura decididament oralitzada que inclouen sovint els modes en què ha crescut el relat, una radiografia que interpreta com a procés històric en curs el laboratori personal convertit en objecte de l'oferta escènica. Per tant, com una casa inaugurada que continua mostrant la feina que hi ha fet l'empresa constructora, ens hi queden impreses algunes traces de la comunicació oral, l'estructura d'una veu, les inflexions de la parla. Guccini proposa un quiasme: per una banda, l'escriptura oralitzadora, caracteritzada per marques enunciatives, com fa generalment la poesia dialectal, fins i tot quan és escrita però continua necessitant ser pronunciada; per l'altra, l'oralitat que es fa text, per una espessor textual dins de la comunicació, en una dialèctica precisa entre sedimentació i mobilitat. Per tant, fins i tot si es publiquen, els llibres contenen, en termes insistents, modalitats discursives amb estratègies de text teatral autèntic. I llavors tot és un registrar dins seu impulsos personals i reaccions del públic en un joc d'intercanvis (això, tot i la passivitat i el silenci de la pròpia platea, com he dit), mentre que, si no hi ha cap personatge ni cap partitura fixa, l'espectador queda inclòs en el mateix discurs, preparat des de l'incipit amb variacions territorials, imprevistos inclosos i transformats en

suports, per donar la idea del caràcter únic de l'esdeveniment. Ara, el solo narratiu se situa o bé en l'emancipació extrema de l'actor respecte dels frens d'una dramaturgia vinculant i d'una direcció constrictora típica de l'escena institucional; o bé en la polèmica i feliç desprofessionalització de l'interpret. En aquest sentit, hi ha dos noms que hi destaquen, estrelles que des de lluny irradien llum i escalfor en aquest àmbit. Són Pippo Delbono i Armando Punzo, situats al territori de l'anomenat teatre de l'*excés*, obert a persones amb diverses discapacitats i a reclusos, amb una espectacularitat punyent i fragmentada, una herència controvertida per a algunes veus de l'animació antipsiquiàtrica del 68.

És Barboni, el 1997, qui llança al territori dels festivals alternatius el grup de Delbono, una experiència decisiva per als membres d'aquest falansteri hilarotràgic, d'entre els quals es distingeix Bobò, sordmut i microcèfal, que ha passat quaranta anys en un manicomi. Una companyia insòlita, oberta amb entusiasme a contribucions dels no-actors, implicats amb la seva vivència personal, mentre l'aprenentatge del fundador vol enllaçar-se amb models orientals, on s'inclou la dansa, seguint la lliçó de Barba. Avui el grup obté a fora una credibilitat i un èxit com cap altre de l'escena italiana. Impulsor del teatre de la presó, Punzo, amb la seva Compagnia della Fortezza, ha sabut transformar al seu torn la presó en laboratori permanent per a actes excèntrics, capaços d'explotar obsessions i dinàmiques de l'univers masculí presidiari en vodevils, on Kantor i Fassbinder s'entrecreuen entre contaminacions sinistres i iròniques. N'hi ha prou a citar *L'òpera de tres rals* o, encara millor, *Quel che resta di Brecht*, com un subtítol de l'espectacle del 2004, un prosceni rítmic i una barreja de fragments ritmicomusicals repetits contínuament, en els quals els interpresos presos llueixen les pròpies competències artesanals,

melòdiques i dansaires, en una bufonada *en travesti*. Duets i copulacions, mariners de *Querelle de Brest* i noces irrivals s'alternen en una *desfilada* lúgubre i despreocupada, amb *entertainers* improvisats però savis en treure profit dels propis recursos, en un magnetisme fisiològic caracteritzat pel grotesc, per l'antiestètica, pel *freak*.

Aquestes pràctiques d'un èxit inquietant són les que redimensionen posteriorment la instància actoral del performer. Tornem ara al solo en escena. A la llum d'interferències extremes semblants –l'Àfrica per una banda i l'hospital o presó per una altra–, aquesta solitud es pot enfocar millor. El meu mapa s'articula entre subgèneres que estan en moviment entre ells. Primer de tot, el testimoni que, ja que no està implicat per experiència directa en els fets relatats, s'hi submergeix enganxant la pròpia vivència autobiogràfica a les fonts utilitzades. Alhora, entén que representa una veu col·lectiva, ja que no relata per si mateix, en una mera estratègia autoreferent. Per tant, la seva és una funció civil allà on es proposa traçar una contrahistòria, donant veu als pàries desatesos, en un horitzó manzonian més que no brechtian. Una historiografia dels vençuts, aquesta, dels oblidats pels manuals del poder, girada envers la sala per impartir la lliçó-relat des d'una càtedra humil per reconstruir a la *contra* la Història. I mentrestant, es mostra la privacitat, la particularitat d'un subjecte anònim en el seu instint de supervivència, en la seva antiheroica i primària recerca de menjar. Alguna cosa de no fa gaire en la història contingent dels *Annales* francesos. De fet, en la seva càrrega no narcisista sinó de dietari, aquests monologadors representen la pròpia novel·la iniciàtica, que narra sovint en contextos diversos un aprenentatge personal, tècnic i ideològic.

Després, barrejat de vegades amb la funció del testimoni, hi ha el periodista d'investigació, o bé el cronista polític del

present, aquest últim perquè tendeix ara a desaparèixer de la premsa habitual. I es pot considerar parit d'una costella de Fo, la de les introduccions a les seves tirallongues sobre l'actualitat, que ja s'expressaven en la joglaria del *Mistero buffo*. En tercer lloc, l'*entertainer* còmic, desbordant i seductor envers la platea. De totes maneres, el periodista polític i l'animador, quan es barregen entre ells, han de fer coincidir tots dos sàtira de costums i crònica de la política quotidiana, i han de vincular-se orgànicament a l'actualitat i a l'horitzó d'expectatives del destinatari. Per la resta, si la tragèdia apunta a una condició metahistòrica, la comicitat s'arrela en un context precís, o sigui, el temps de la sala, gairebé impossible de desxifrar i de degustar *després*, també en les grans dramaturgies clàssiques, d'Aristòfanes al Shakespeare de la comèdia. Finalment, el monòleg *desresponsabilitzat* respecte del moment històric i privat de tota vel·leïtat de plaer-seduir, les dues estratègies del testimoni-periodista i de l'animador, o bé el solo oníric derivat d'alguna manera de l'ultrança narcisista de Carmelo Bene, un relat que sovint es basa en autobiografies i multiplicitats dissipades de personatges amb prou feines esbossats, de vegades extrets també de pastitxos desenfadats de textos clàssics. Però, en general, les estratègies de carrera i la identitat professional de tots aquests presenten arrelaments irreversibles en tries semblants, com Paolini i Celestini, i una pluralitat inversa d'intents, disponibilitat per resocialitzar-se en escena, cap a criatures de ficció i amb acompanyant, com Curino o Baliani.

El buit absolut en escena tendeix sovint, però, a omplir-se amb altres coses. Per fugir de la dificultat de la recepció i del risc de la monotonia, en el sentit literal del terme, el performer narratiu busca omplir la pròpia soledat. De fet, hi pot introduir diversos *media* provinents de l'evolució tecnològica de la cultura i de la vida associativa, ja siguin filmacions, pantalles

televisives, telèfons, enregistradors, ordinadors, imatges publicitàries, imitacions d'entrevistes televisives de tarda, destriant-ne la paraula demagògica. O bé pot envoltar-se d'instruments musicals, muntar una orquestrina familiar per a entreactes harmoniosos, i tendir a la paraula cantora. En aquest sentit podem esmentar produccions recents en les quals els narradors llisquen sense solució de continuïtat pel gènere teatre-cançó a la Gaber, per no parlar del cabaret jiddisch d'Ovadia. De fet, el fons musical ofert al relat s'inscriu en l'antiga tradició de l'*epos* que demanava un discurs rítmic per als processos de transmissió de la memòria oral; la recitació, en aquests casos, s'ajudava de repeticions rituals, com en els prototips orientals i africans recuperats en els espectacles de Martinelli. En la gènesi mateixa del performer recent, s'hi nota una mena de dualisme professional crescut precisament a l'escalf del *Mistero buffo* o amb les suggestions radicals que emanen del virtuosisme vocal de Carmelo Bene: per una banda l'agit-prop i la narració en prosa; per l'altra, el *chansonnier*-cantautor i el cos musical; per una altra encara, de vegades, amb sinergies entre les dues direccions. No oblidem tampoc que Fo, en el seu currículum ric i heterogeni, ha col·laborat amb Gianni Bosio per al Nou cançoner italià, i amb Enzo Jannacci, o sigui, dues tendències cantores que barregen la recuperació antropològica i la befa provocadora. En el vessant actoral més que no d'autor, i amb violacions freqüents dels límits mediàtics, ens trobem per exemple amb Paolo Rossi, que el 1979 comença també amb Fo la carrera teatral fugint del *Kammerspiele* de torn, el Derby, a *Història d'un sodat*, mentre Claudio Bisio s'implica en la reposició del 1987 de *Mort accidental d'un anarquista*, per citar només dos noms ben diferents entre ells i en relació amb l'arquetip de partida. Giorgio Gaber, des de *Io se fossi Dio* del 1980 a *Il grigio* del 1988

i a *A pensare che c'era il pensiero* del 1994, organitza les seves cançonetes desconsolades i anarquistes en muntatges preparats per l'amic Sandro Luporini, i es construeix una imatge moderadament radical en una perspectiva hilarodesesperada. Sense demanar mai cap plaça plena de gom a gom, instiga amb sadisme suau una platea que consent el text, amb l'objectiu de despertar en ella aquelles parts de la consciència adormida, encara que no n'estigui del tot convençut de l'èxit. Al seu torn, Beppe Grillo, quan tot just abandona el 1990 els canals televisius, transforma immediatament el gust apocalíptic i la inventiva satírica en concerts per a masses atretes pel seu *appeal* construït prèviament a la petita pantalla, que omplen les places també atretes per les seves invectives delirants contra el consumisme, la publicitat i la contaminació. Ramificacions aquestes que tendeixen més a l'humor negre i depressiu, totes elles, més que no a la riallada victoriosa de Dario, confiat encara en els destins de l'home i de la societat. Molts alumnes de Fo, mentrestant, s'han construït la pròpia imatge a partir de l'esquetx o de la caricatura, com a l'època de Viviani, potser van començar a les sales de ball, als casals del poble, als circuits marginals i marginats, per acabar sent assimilats després pels mitjans de comunicació, com ja he dit, fins i tot pel cinema. Monologadors hàbils, de seguida pensem en Benigni, s'eleven fins i tot als Oscar, l'equivalent del Nobel, primer triats per les institucions, responsables de la distribució dels premis, tria d'altra banda provocadora ja que atorga als sans portadors del riure la mateixa dignitat que aquella de què gaudeixen registres considerats més elevats. Però el trasllat als mitjans i a les institucions comporta una reducció inevitable de la càrrega transgressora i de la ràbia social vehiculada per les creacions juvenils, exagerades i sovint amb accent dialectal. L'arrodoniment s'accelera també amb la interferència del

registre. En envellir, sovint la broma es torna obliqua i tendeix a suavitzar-se perdent violència i animalitat primaveral. També Dario entra als canals televisius, tot i que confinat a horaris incòmodes. Passat l'obscuriment, acabat l'ostracisme, que, al no ser-hi, li han fet augmentar el carisma personal, Fo ha esdevingut professor d'art: reduït el desig d'utopia, es limita a representar el paper del docent universitari, una mica excèntric, sí, en la mesura que continua fent el bufó. D'aquesta manera, segella amb un cercle simbòlic la pròpia aventura professional. S'ha convertit de fet en un predicador-divulgador d'art en relació amb les instàncies llibertàries de trenta anys enrere. La plaça ja no és roja ni té la intenció de tornar-ho a ser (com a màxim, una rotllana), ha estat substituïda (per sempre?) per la petita pantalla, dins dels circuits assimilables a una universitat de la tercera edat. Perquè, en el tercer mil·lenni, la plaça mateixa esdevé incognoscible, s'ha transformat en un aparcament pudent, com han aclarit les recerques promogudes per Mario Isnenghi a *I luoghi della memoria*, editat entre el 1996 i el 1997. O encara millor, la mateixa plaça avui és la plaça mediàtica dels concursos televisius i de les falses transmissions en directe, mentre la sala, mentrestant, s'ha tornat apàtica i mandrosa, resignada i desencantada, en una paraula, irònica envers les antigues utopies. En resum, la desmesura de la platea que buscaven els performers ideològics teatralment compromesos als anys de la palingènesi del 68, avui s'ha traslladat a les estrelles de rock, als megaconcerts promoguts per productors i promotors de festivals. En efecte, hem substituït el balcó davant del camp per la pantalla televisiva, les places de debò per les multituds virtuals configurades i calculades segons les audiències, amb un nombre de destinataris que, com més s'eixampla a milions de persones, més satisfà l'anunci publicitari que finança l'esdeveniment. Per compensar, per

restituir una aparença de resistència democràtica a aquesta comunicació, el subaltern consumidor televisiu té a la mà una pistola, que no és l'arma dadaïsta amb què es disparava a l'orador demiúrgic i insolent en el *Festival-Manifeste-Presbyte* de Francis Picabia al 1920, sinó el comandament de la televisió, amb el qual milions d'espectadors poden obrir foc contra la pantalla i esborrar la imatge del dominus, del mag Cipolla de Mann. Amb tot, la seva extraordinària potència, el solista que s'aboca i gesticula per la petita pantalla tem que l'apaguem de sobte, esborrat ontològicament, amb efectes depriments per al seu patrocinador.

### **Bibliografia essencial (cronològica)**

- DI PALMA, Guido (Ed.) (1991): *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: I Cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- CHINZARI-Paolo Ruffini, Stefania (2000): *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi.
- PRESOTTO, Carlo (2001): *L'isola e I teatri. Piccolo breviario di drammaturgia narrativa*. Roma: Bulzoni.
- VALENTI, Cristina (Ed.) (2001): *Il teatro nelle case*. Bologna: Edizioni Provincia di Bologna.
- OREGGIA, Maria (2002): *Archivio di voci. Incontri di teatro con Marco Baliani, Gabriella Bartolomei, Moni Ovadia, Marco Paolini, Luca Ronconi e Giuliano Scabia*. Milà: Archinto.
- MARCHIORI, Fernando (2003): *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Torí: Einaudi.
- PUPPA, Paolo (2004): *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Torí: Utet.
- PORCHEDDU, Andrea (Ed.) (2005): *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*. Pozzuolo del Friuli (Udine): Il principe costante Edizioni.

BOTTIROLI, Silvia (2005): *Marco Baliani. Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.*

GUCCINI, Gerardo (Ed.) (2005): *La bottega dei narratori.* Roma: Dino Audino.

PASQUALICCHIO N. (a cura de) (2006): *L'attore solista nel teatro italiano.* Roma: Bulzoni.

BARSOTTI, Anna (2007): *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento.* Roma: Bulzoni.

SORIANI, Simone (2009): *Sulla scena del racconto.* Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.

PUPPA, Paolo (2010): *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio.* Roma: Bulzoni.

Traducció: Maria Zaragoza