
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Piazza, Marco; Massip, Francesc, tut. La performance teatral del juglar contemporani Matteo Belli. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44622>

under the terms of the  license

TESINA PROGRAMA DE DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES

**“LA PERFORMANCE TEATRAL DEL JOGLAR
CONTEMPORANI MATTEO BELLI”**

Traducció d’Ester Soronellas Amador

Dia de la lectura: 16/9/2008

Membres del tribunal:

Dr. Francesc Massip Bonet (Secretari i *Tutor*)

Dr. Rossend Arqués (Vocal)

Dr. Jaume Mascaró (President)

Alumne:

Marco Piazza

Universitat Autònoma de Barcelona i Institut del Teatre

ÍNDIX:

Introducció.....	3
Primera part: Els orígens del joglar	
1. Teatre i teatralitat a l'edat mitjana	5
2. Joglars i espectacle	7
3. La performance dels joglars.....	10
4. El Fool en Shakespeare.....	12
5. El riure i el cos.....	14
6. Còmic i tràgic	15
Segona part: Aprofundiments sobre Matteo Belli	
7. Matteo Belli, el seu teatre	17
8. L'escena del demà: Matteo Belli.....	21
10. El cos de la comicitat.....	26
11. La dialèctica de la comicitat.....	29
12. Una entrevista amb Matteo Belli	36
Conclusions.....	49
BIBLIOGRAFIA.....	50
FILMOGRAFIA.....	51
MUSICOGRAFIA.....	52
PÀGINES WEB CONSULTADES.....	52
ESPETACLES VISTOS EN VIU	52
APÈNDIX FOTOGRÀFIC.....	53

Introducció

En aquesta dissertació he intentat recórrer els principals elements que caracteritzen el treball teatral de l'actor contemporani bolonyès Matteo Belli. Per aquest motiu he cregut oportú començar des de l'origen, des del punt de partida que m'ha semblat més adequat, és a dir des del naixement de la joglaria medieval.

En efecte, la primera part se centra en les informacions bàsiques, necessàries per col·locar correctament el fenòmen tan complex com fascinant del joglar. Tot això gràcies al suport bibliogràfic del treball de medievalistes com Allegri, Saffioti, Pietrini, Willeford, Drumbl o Massip (el meu *tutor*, al qual adreço un agraïment especial per aquests anys acadèmics que hem passat junts).

En segona instància, he pensat en aprofundir l'aspecte de la comicitat introduint directament el treball de Belli, i relacionar-lo, per dir-ho així, amb el panorama actual del teatre contemporani. M'he basat en les recerques sobre la comicitat de textos com *Il Comico del discorso* [El còmic del discurs] d'Olbrechts-Tyteca, els diferents assajos publicats a *Verri*, o fins i tot textos que tracten la *clownerie* com *Il clown futurista* [El clown futurista] de Vittori, per després concloure amb el veritable anàlisi de la performance teatral de Matteo Belli. De fet, també m'ha ajudat en l'elaboració d'aquesta part l'afortunada relació d'amistat que hi mantinc i que m'acosta a la persona i no només al professional.

A més a més, he presentat alguns exemples relacionats amb algunes obres d'artistes moderns i contemporanis italians, com Palazzeschi i *Elio e le storie tese*. D'aquesta manera pretenc comprendre millor el procés de voluntarietat que s'amaga darrere la comicitat i els seus mecanismes intrínsecs.

Per concloure, he inclòs una entrevista amb ell, que em va concedir en aquests quatre anys de recerca, on es pot apreciar, no només un gran coneixement del món de l'espectacle, sinó que també una profunda espessor cultural. Això és fruit de la passió personal que l'artista ha madurat i desenvolupat al llarg dels anys (des del 1997, any en què ell mateix admet haver iniciat el seu camí per portar la paraula poètica al teatre).

Finalment, m'ha semblat adient adjuntar a la bibliografia una llista d'espectacles i *performances* que he considerat propedèutiques per al desenvolupament d'aquesta tesina (en el sector reservat a l'hemerografia i als espectacles vistos en viu).

No puc fer altra cosa que, en la fase final de la meva dissertació, reiterar la meva admiració per l'actor i amic Matteo Belli, que ja sap que en qualsevol de les direccions que pugui ulteriorment aprofundir el seu gran treball teatral.

La partitura prosòdica de l'actor simfònic o les contaminacions de Carmelo Bene són per ells mateixos un parell d'aspectes dignes d'aprofundiment i que em reservo en un futur eventual poder recuperar. Així com no amago el meu destacat interès per l'aspecte "màgic" que s'enclou darrere de la *performance* de Matteo Belli, no nego l'impuls fonamental que ha col·locat la meva persona davant d'una important bifurcació de la meva vida: vida acadèmica o front teatral?

El que és cert és que tenint en compte la meva trajectòria acadèmica i experimental (he treballat sovint també com a actor de teatre, fins i tot he arribat a escriure i produir la meva pròpia obra teatral en mig de mil dificultats) i en ambdós casos no podria no apropar el meu projecte sense una profunda consciència de que el meu amor per l'art és enorme i incondicional, com a explicació del fet que moltes vegades sigui l'única resposta a les preguntes més profundes de la meva ànima.

Agraeixo sincerament una persona que ha fet tant que jo pugui haver aprofundit ulteriorment els meus interessos teatrals i que m'ha donat l'oportunitat de relacionar-me amb el millor de la tradició cultural catalana que sota diferents aspectes ha estat la meva casa hospitalària per sis anys: el professor Francesc Massip Bonet.

A més també agraeixo Matteo Belli per haver-me dedicat el temps necessari per poder treballar en la tesina, però també per haver-me ofert l'oportunitat d'acostar-me encara més a aquest món fascinant que pot arribar a donar-te alegries que val moltes vegades i amb gust els sacrificis que requereix: el teatre.

1. Teatre i teatralitat a l'edat mitjana

En un escenari històric en què la cultura dominant del cristianisme representava el “bloc unitari” pel qual tots els àmbits de la societat estaven sotmesos a dictàmens religiosos, en realitat, es fa molt difícil recórrer un camí sistemàtic i clar de les figures dels joglars medievals. De fet, el teatre entès com a “institució” no existia¹, es podria parlar, en canvi, de “formes espectaculars”.

La forma de teatre més coneguda i permesa (i per tant la més representada) durant l'edat mitjana és la que promovia la institució eclesiàstica, és a dir les representacions sagrades, els misteris i les funcions paralitúrgiques. D'altra banda, hi ha molts documents que testimonien l'existència de formes teatrals “híbrides” en el món medieval, en les quals la tradició sagrada i la profana es mesclaven sense poder-ne definir exactament els límits. No seria correcte, doncs, separar el teatre profà del teatre religiós perquè les dues zones subsisteixen en una mena de simbiosi en la qual els dos contextos es legitimaven mútuament otorgant força a la moral cristiana.

El concepte de teatralitat es torna més eficaç quan la participació col·lectiva es converteix en un ritual espectacular. A més, allà on els actors i els espectadors coincideixen (per exemple, en les danses de la cort) el teatre adquireix els trets de la festa.

D'acord amb Drumbl el *drama sorgeix quan estem en presència d'un cos estrany per les litúrgies*² (sempre supervisat atentament per les comunitats monàstiques). Dins d'aquest mateix àmbit, aquestes formes “híbrides” són les que caracteritzen la teatralitat a l'època medieval.

El fet de posar en escena uns episodis tan plens d'elements d'escenificació va contribuir encara més a barrejar sagrat i profà, i en conseqüència també es van originar problemàtiques internes en la gestió de la institució religiosa. El que era profà s'utilitzava al marge de les representacions com si es tractés d'un punt de referència (es podria definir com “semiòtic”) per distanciar-se del mal i per tant conduir la consciència col·lectiva cap al “camí correcte” de la moral. Un exemple clar i adequat són les *Festes dels folls*³, organitzades per clergues joves⁴ per cap d'any en les esglésies. En aquestes “festes clericals” es podia assistir a la goliàrdica “inversió de jerarquies” que assolien la

¹ Pietrini Sandra, *Spettacolo e immaginario teatrale nel medioevo*, Bulzoni, Roma, 2001, pàg 106

² Ibidem, pàg 25

³ Massip Francesc, “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, a *Gestos* núm.45, Abril 2008, pàg. 17

⁴ Pietrini Sandra, *Spettacolo e immaginario teatrale nel medioevo*, ob. cit., pàg 31

funció de vàlvula d'escapament social, i per això mateix estaven tolerades per l'església. En alguns casos, les festes campestres, relacionades amb la tradició popular i profana, tot i estar descol·locades de la seva funció original, mantenien la seva força substituint l'objectiu ancestral pels continguts que promovia la moral cristiana. D'aquesta manera, es mostraven els trets antropològics més arrelats a l'experiència col·lectiva com el Carnaval.

Sempre i sense excepcions, l'Església amonestava i alertava la comunitat del perill que podia suposar la degeneració d'un eventual missatge demoníac provinent d'unes interpretacions diferents d'algunes representacions. En efecte, certes escenes que representaven el diable i els dimonis es trobaven a mig camí entre la comèdia i l'horror, i sempre s'encarregaven –per a una major eficàcia– a bufons o joglars, els personatges que podien representar millor aquestes deformacions físiques i trets ridículs. Així doncs, queda clar com esdevé imprescindible per a les autoritats eclesiàstiques haver de recórrer al “suport” d'una certa professionalitat performativa, garantida precisament pel jugar, i com la separació entre sagrat i profà no és gens clara.

La pregunta més adequada per entendre a fons la contaminació entre sagrat i profà (en relació a l'espai escènic) és si la representació de les *mansions* (simultània i múltiple) ha influït en el desenvolupament de les arts figuratives del Renaixement o si, al contrari, és la “teatralitat” dels misteris el que ha representat, al seu torn, una referència iconogràfica carregada d'una energia intensa. El cert és que el teatre medieval no es recolza sobre cap teoria específica de l'espai. Per tant aquesta absència de dimensió espacial, juntament amb la forma “atemporal” de les representacions, en la majoria de casos, atribueixen inevitablement a l'espectacle una dimensió de caràcter espiritual i onírica.

El teatre, com la literatura, la pintura i altres formes d'expressió artística, es relaciona amb diferents punts de referència culturals que pertanyen a diferents períodes històrics, i per tant semiòtics, que es poden identificar en varis camps epistemològics. Així, una mateixa expressió artística pot tenir diferents sentits depenent del període epistemològic al qual pertanyi. El passatge de l'època clàssica a la medieval, tal com va succeir en el canvi de perspectives espacials de l'Edat Mitjana al Renaixement, l'espai escènic ha representat visiblement l'àmbit més gran en què aquests canvis han assolit un valor tan estètic com estructural. Així, la *performance* dels actors es convertia (en absència d'una teoria de l'espai) en element central de l'escena i, conseqüentment, produïa una funció catalitzadora sobre el públic. És per aquest motiu que en una

teatralitat caracteritzada per l'absència d'una determinada dramaturgia textual, la gestualitat i el paral·lelisme de figures tan marginals com són bufons, joglars, histrions, acròbates i malabaristes amplificaven la suggestió de les seves actuacions i per tant manifestaven un gran èmfasis comunicatiu que potser avui no som capaços entendre completament. Segons els censors cristians es podien tornar “perillosos” a causa de la seva força performativa, d'una banda, i de l'altra, pel missatge ancestral relacionat amb l'exaltació d'allò terrenal, corporal, allò que contrasta inevitablement amb la visió espiritual dels dictàmens cristians.

2. Joglars i espectacle

Paradoxalment, els únics professionals de l'espectacle eren, en realitat, els joglars que sobreviuen fent riure al públic. Entenem com a joglars la categoria d'artistes que utilitzaven la seva pròpia habilitat o fins i tot defecte corporal per realitzar la seva *performance*. Podien ser cantants, mims, bufons, equilibristes, joglars⁵, prestidigitadors, acròbates, ballarins, contorsionistes, ensinistradors d'animals, titellaires, etc.

Gràcies a les censures tenim les úniques fonts documentades relatives a la seva existència durant l'època medieval. Tan sols a partir del segle XIII hi ha notícies certes i documentades sobre les seves exhibicions en les corts, promogudes per senyors i prínceps. A més a més, la reconsideració per part de Sant Tomàs d'Aquino de la feina dels joglars com a *honestia diversio* va posar aquesta classe d'artistes en una condició més tolerada i reconeguda (em refereixo al concepte d'*Eutrapèlia*, conseqüència de l'efecte curatiu de l'ànima que comportava l'ofici dels bufons⁶).

Successivament, el paper del bufó va assumir una característica encara més peculiar: la de boig, al qual li està permès transgredir pel fet de ser-ho, ja que per tant pertanyia a un món fora de l'ordre constituït. És veritat que moltes vegades el motiu de la teatralitat o capacitats performatives d'aquests *ioculatores* es devia a les seves disminucions físiques i a que per això se'ls associava a la categoria dels marginats. Una categoria molt àmplia que recollia personatges com els xarlatans (venedors ambulants que aprofitaven les dots de convicció i de manipulació del llenguatge per vendre productes d'eficàcia dubtosa com unguents miraculosos), rodamóns o malfactors.

⁵ Imatge núm 1, a l'apèndix fotogràfic

⁶ Massip Francesc, “Riure amb el cos: geperuts i bufons en l'espectacle català antic”, a *Paraula Donada. Miscel·lània Joaquim Mallafre*, Jordi Ginebra-Magí Sunyer (eds.), Onada, Benicarlo, 2006, pàg. 101

Anaven sempre a la recerca d'aprofitar convenientment les situacions (com seguir les corts dels prínceps per assegurar-se protecció a canvi de diversió), també se'ls anomenava *scurra*⁷ (el que segueix aquell que el sustenta).

De vegades els *scurra* seguien també els compositors musicals (trobadors), els quals els donaven diners a canvi d'interpretar les seves composicions (de vegades la figura del compositor i la de l'executor encara coincidien). Generalment els joglars vagaven⁸ sols en busca de fortuna pel món (hi ha poques notícies de companyies de joglars). És veritat que sabien tocar al menys un instrument musical (sense necessàriament conèixer les lleis harmòniques de la música) en la majoria de casos de vent o de percussió.

És interessant veure com l'origen de la paraula "*ministerium*" sembla coincidir amb la del *ministril* català, *menestrier* francès o el *minstrel* anglès, és a dir *ministerium*. El *menestrier*, tal com el misteri, suposaven un servei que havia encarregat un senyor⁹. En alguns casos, els bufons representaven una categoria d'artistes que havien trobat el seu *oficium* gràcies a la intervenció d'un noble protector. Cal precisar que la reintegració social del joglar depenia totalment del paper que se li atribuïa, és a dir el del bufó legitimat. L'event que atesta el primer reconeixement històric oficial del joglar és el que va donar lloc a la *Confrerie des Ardens de Arras*¹⁰ (que sembla presentar a l'origen un fet miraculós que té per protagonistes dos joglars) a finals del segle XII. En aquesta història els "incontrolables histrions de la marginalitat" esdevenen els "servidors bojós de la noblesa". Penso que es pot afirmar amb claretat que aquest és l'event en què oficialment la figura dels joglars perd molt del seu caràcter transgressor que els caracteritzava des dels orígens.

Aquests orígens contemplaven la utilització del cos trastornat en funció còmica. Es tractava d'un cos basat en la *performance*, però també de la veu modificada o de l'onomatopeia (el *gramelot*) que aconseguia la hilaritat mitjançant l'absurditat expressada.

Una absurditat (*nonsense*) que segons Olbrecht-Tyteca (com aprofundirem en els capítols següents)¹¹ pot tenir dos valors diferents: l'"innocent" (innocència del *nonsense*, és a dir l'absurdat en sí mateixa) i –per la connotació d'un cert

⁷ Pietrini Sandra, *Spettacolo e immaginario teatrale nel medioevo*, ob.cit., pàg. 60

⁸ Imatge núm. 2 a l'apèndix fotogràfic

⁹ Saffioti Tito, *I giullari in Italia*, Xenia, Milà, 1990, pàg 11-12

¹⁰ Pietrini Sandra, *Spettacolo e immaginario teatrale nel medioevo*, ob.cit., pàg. 67

¹¹ Comparar amb el capítol 11

metallenguatge emprat– la “tendenciosa” (tendenciositat referida al missatge ocult, més aviat profund i articulat, que en la majoria de casos pot representar una veritable moral). Brometes, jocs de paraules, crits i hipergesticulació “acolorien” les seves *performance* gràcies a una màgia actoral d’una fascinació increïble.

La condemna més gran de l’època medieval per part dels escriptors cristians als joglars va ser la de l’“alteració del cos natural” (imatge de Déu) associable al terme *gesticulatio* (ús vulgar del cos) amb la finalitat del riure. En realitat, la frontera entre qui demanava almoïna a causa de la manca de *virtus*, per defectes del cos, i qui, com els joglars, utilitzaven els propis límits per treure’n profit o beneficis econòmics, era molt subtil. La condemna té molt més a veure amb el temor de l’emancipació intel·lectual de l’home (que l’elevaria a l’alçada de Déu) que amb la crítica a l’*oficium histrionicum*.

El segle XIV la figura del bufó de cort assumeix una identitat sempre més clara, amb trets que l’acosten al “boig” i que li legitimen els àmbits del poder constituït. Els símbols que caracteritzen aquesta nova forma de jugar (que a partir del Renaixement s’anomenarà *Fool*, com a conseqüència de la influència del món anglosaxó de desenvolupament literari i teatral) són la *marotte*¹² (un bastó amb valor d’*alter ego* de bufó, que a Anglaterra s’anomena *bauble*), el vestuari multicolor (generalment groc i verd) i el barret multicorni, de vegades amb picarols.

Aquestes senyals de reconeixement projecten el *Fool* a una dimensió que el fa immune a les censures, i el permeten prendre el pèl fins i tot al mateix príncep que el protegeix, el qual –d’altra banda– el considera propietat seva i li reconeix paradoxalment un paper de confiança extrema als límits d’un “desordre institucionalitzat”. El mateix Erasmo de Ròtterdam a *Elogi de la bogeria* capgira la perspectiva de la estupidesa subratllant i escarnint la ridícula altivesa de qui està convençut de dominar la saviesa. Aristòfan distingia l’origen de la comèdia just en la decadència de la tragèdia, mentre que Freud, en l’obra *Psychische Behandlung* (amb la teoria de l’*humor* relacionada amb l’inconscient), afirmava que el motor de la comicitat és l’*Acudit*, és a dir que el que és còmic es manifesta quan l’home pren distàncies amb el que li obsessiona. Artaud va demostrar que el deliri i la bogeria poden ser un pretext per acostar-se a la veritat (em refereixo a la intervenció en el programa de ràdio *Per a acabar amb el judici de Déu* de 1946, quan, fent referència als nord-americans, va

¹² Imatge núm 3 a l’apèndix fotogràfic

preveure la seva intenció de realitzar *totes les guerres planetàries que podrien explotar en el futur*)¹³.

En conclusió, l'equilibri entre còmic i tràgic, sagrat i profà, racional i delirant és extremament subtil i complex així com la figura del *Fool*, arquetip del comediant i del fascinant corruptor de paraules i metaparaules que comença i acaba la seva variada personalitat en un escenari teatral sempre en evolució contínua.

3. La performance dels joglars

Les esporàdiques aparicions dels joglars durant l'edat mitjana i el seu paper marginal a dins d'una societat agrícola caracteritzada per la centralitat de la religió cristiana ens ajuden a individualitzar una funció social ben certa malgrat el poc material de documentació que hi ha a disposició.

Durant l'edat mitjana, les aparicions dels joglars eren esporàdiques i tenien un paper marginal a dins de la societat agrícola que es caracteritzava per la centralitat de la religió cristiana. Així, podem individualitzar una funció social ben certa malgrat el poc material documental que tenim a disposició.

Ja hem parlat de l'absència d'una dramaturgia profana i de la censura per part de l'Església que van obligar aquests populars artistes de "carrer" a desenvolupar un estil on el paralingüisme i la cinèsica resultessin prioritaris en la comunicació. Les *performance* representaven un món on els *histrions* sondejaven sempre nous recursos, es confrontaven amb les reaccions del públic que jugava un paper bàsic per a l'èxit de les seves intervencions.

Els *moviments corporals i les postures resultants o alternatives de base psicomuscular, conscients o inconscients, somatogèniques o apreses, de percepció visual auditiva, tàctil o cinestèsica, aïllats o convertits amb una estructura verbal i paralingüística, tenen un valor comunicatiu intencional o no*¹⁴ i en l'escenari extraquotidià de la teatralització a l'edat mitjana esdevenen un instrument imprescindible de comunicació per al bufó-joglar. Així, la censura i els costums socials van influir modelant el llenguatge extraquotidià del joglar, creant l'"arquetip" de l'actor dramàtic. La mímica corporal (que és un estudi relativament recent) ha posat els seus fonaments en l'experiència estilística dels mims, joglars i malabaristes que poblaven

¹³ Artaud Antonin, *Per farla finita col giudizio di dio*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2001, pàg 19

¹⁴ Poyatos Fernando, *Oralia: analisis del discurso oral*, Arco libros, Madrid, 1998, pàg 119-148

l'escenari teatral medieval, especialment en les ocasions de cohesió social de les grans festes religioses.

Schechner afirma que *des de sempre l'home s'ha expressat a través de la dansa, el cant, les màscares i el vestuari... i ha delimitat l'espai i el temps per a exhibicions individuals i de grup*¹⁵. Tal com els grafits van representar el primer *script* representat sobre l'“escenari” de les coves, l'acció demiúrgica del joglar (o sia, divertir el públic a través de trets identificables i unificadors) es torna un document no escrit que manifesta una alguna cosa preexistent a la mateixa *performance*. Tanmateix, l'acció del joglar no pot prescindir ni del context ni de les reaccions dels espectadors, ja que el seu èxit està directament relacionat amb la connexió que tingui amb el públic. D'aquesta manera, el públic interactua amb l'actor “primordial” condicionant i legitimant l'acció de l'esdeveniment representat.

Pel que fa el teatre medieval, podríem parlar de teatre de la “construcció” perquè, com que no existeix cap drama (o millor dit un text escrit de referència), s'ha de construir a través de l'experiència de la *performance* on l'espectador es torna, d'alguna manera, en autor i protagonista. És possible que als escriptors cristians els fes por això. Ni al públic, ni tan sols a un *histrió*, se'ls podia permetre la important tasca d'informar, comunicar, emocionar o, millor dit, edificar un drama *ex novo*, i encara menys la de promoure “déus pagans” o alternatius a la tradició cristiana.

Val a dir que la *performance* és per si mateixa una forma d'expressió extremament inestable en el sentit de que no és repetible i a més és única en la seva accepció més bàsica, així com imprevisible. D'aquesta manera es feia molt difícil que els censors poguessin evitar que no tingués lloc, especialment en aquells espais marginals que envoltaven els mateixos esdeveniments litúrgics .

La societat medieval era una societat agrícola i encara estava arrelada als ritmes atàvics del camp i de la tradició agrícola i això comportava creences i costums ancestrals molt difícils de desarrelar. Per aquest motiu la marginalitat del joglar el feia estar en uns “llimbs” que li atribuïen moltes vegades un paper de “saviesa popular”.

Les cultures orientals presentaven trets comuns amb la societat medieval occidental en relació amb un teatre on la *performance* tenia un valor central pel que fa al drama. Les danses balineses, per exemple, eren evocacions d'esperits d'animals i

¹⁵ Richard Schechner, *La teoria della performance, 1970-1983*”, Bulzoni, Roma, 1984, pàg. 77

imitacions dels seus moviments, així com hi havia un cert costum medieval en el teatre gestual d'imitar postures i expressions animals per a atribuir-los valors de caràcter.

És Artaud qui en l'assaig de la Boire va afirmar que el teatre occidental *ha pres un camí equivocat*¹⁶ just en el passatge de l'Humanisme al Renaixement. Segons ell, ha estat conseqüència de que l'home, després de prendre consciència de si mateix, hagi abandonat la "màgia", substituint presumptuosament a Déu, i hagi començat a distanciar-se de la implicació emotiva que implica la representació (el *trance* de la *performance*).

4. El Fool en Shakespeare

És curiós que tot i que el "passatge" entre la "marginació" del joglar i l'acceptació del *Fool* per part del poder constituït va transcórrer en un temps relativament breu, hagués estat capaç de canviar les perspectives de la societat i dels papers que la regulaven. La figura del joglar, gràcies al valor reconegut de les seves *performance* que "guarien l'ànima del feligrès (gràcies a una acció "eutrapèlica") comença a ser considerat (especialment a les corts dels senyors) un senyal de prestigi, però també d'orgull personal per la noblesa, malgrat que representava "tot allò que no s'hauria de fer.

Durant el teatre *Tudor*, el personatge del Vici (*Vice*), representava la *summa* de tots els pecats capitals i alhora era l'arquetip del *Fool*. Per aquest motiu se li van transferir alguns trets del seu llenguatge com els jocs de paraules, els treballengües, els refranys (origen del Jabberwockie); és a dir, un llenguatge pseudomusical que no es limita al nivell lingüístic. És amb Shakespeare, però, que el *Fool* transforma les seves habilitats en elements positius, remarcant, de fet, l'aspecte lúdic i el domini del llenguatge.

Però, com és possible que un tal domini de les paraules pugui coexistir en un cos així de ridícul i tant còmic fins en la manifestació de la vestimenta (anomenat *motley* per la combinació absurda dels colors)? La resposta és: la bogeria. Una altra pregunta: bogeria del *Fool* és real o representada?

El pas entre l'edat mitjana, on l'home no es pot permetre una emancipació psíquicoespiritual, i el Renaixement, on l'humanisme filosòfic situa l'home (amb cos i

¹⁶ Boire Monique, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa, Bolonya, 1996, pàg 67-68

ànima) com a element central i la representació del “sí mateix” contribueix a la creació de papers socials més delineats, sembla ajudar-nos a entendre millor els complexos mecanismes d’una societat en canvi profund¹⁷.

El foll ja no era un “anarquista” sense criteri, ara anava a cobrir el paper social de “fora de les normes” i per tant se li concedia “institucionalment” la tasca de llançar atacs aclaparadors al poder que, per la mateixa raó, es considerava legítimat en la seva institució.

En *As you like it* el *Fool* utilitza la matèria com un cavall que es queda a cobert i dispara les seves brometes quan hi ha espectacle¹⁸. Aquesta és l’explicació de perquè el poder utilitza aquests crítics “autoritzats” però els exclou la possibilitat de ser jutjats per discursos dotats d’autoritat.

Així la saviesa del *Fool* és la consciència de la seva pròpia estupidesa. La manera mitjançant la qual el *Fool* (mestre del llenguatge així com del metallenguatge i per això nomenat “corruptor de paraules”) aconsegueix el seu èxit és fent reflectir sobre ell mateix els mals socials, afirmant la veritat, però no de forma directa sinó utilitzant burles i lògiques trastornades. Aquest joc del *Fool* obre un parèntesi interessant en relació amb els estudis de Goffman sobre els mecanismes socials que regulen la convivència dels homes¹⁹. Darrere de les descripcions naturalistes de la vida social s’amaga un fort contingut metafòric, és a dir que darrere la ironia s’amaga un intens moralisme, així com darrere de les bromes del *Fool* es manifestava la veritat que en moltes ocasions il·luminava la consciència dels mateixos senyors. El joc és el veritable pla de discussió perquè les identitats puguin manifestar-se sincerament i per tant expressar-se en tota la seva innocència.

No és difícil entendre, a aquest nivell, com aquesta “llibertat” del joc atorgui al *Fool* una gran responsabilitat “moral”, innocent en la forma però calculada en la intenció. Jugant “a concedir la paraula al foll”, respectant les regles de manera ferma, es pot ensenyar la pròpia cara, desfent-se provisionalment del rígid i fred “món del treball” per a entendre’s a si mateixos i al mateix temps no perdre el propi “paper” social.

En conclusió, la figura del *Fool* és molt complexa i la seva profunda comprensió té els límits en la profunditat de la intenció de l’actor, un actor que veu en l’adaptabilitat a les circumstàncies la comprensible raó de la seva pròpia existència.

¹⁷ Foucault Michel, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milà, 1998, pàg 61-92

¹⁸ Shakespeare William, *As you like it*, in *Tutto il teatro*, Grandi tascabili economici Newton, Roma, 2001, pàg 601

¹⁹ Goffman Erving, *Espressione e identità*, Il Mulino, Bolonya, 2003, pàg. 31-41

5. El riure i el cos

Durant els períodes en què l'activitat agrícola disminuïa o s'aturava del tot per afavorir el repòs de la terra, la societat rural aprofitava el temps disponible per consolidar els vincles socials que regulaven la comunitat. Així, aquestes activitats es podien reconduir cap a representacions que tenien un fort component de supersticions i d'invocacions que n'impregnaven el significat.

Les manifestacions més importants d'aquests esdeveniments socials de l'era agrícola eren les festes en les que sovint s'hi representava la inversió jeràrquica, que provocava la hilaritat entre el públic.

En aquesta mateixa línia es col·locaven les festes anomenades dels folls o de la circumcisió de Crist (1 de gener, *Kalendas Ianuarii*²⁰), durant aquestes festes la figura controvertida del foll va generar tota una tradició que ha arribat fins als nostres dies. Només cal pensar que al mateix temps que era marginat, el foll (arquetip del joglar) se'l va respectar a partir de que els senyals de la seva bogeria evident s'interpretessin com a manifestacions divines que s'apropien del cos, inconscients i, per tant, innocents.

El boig, el foll, el joglar no podia, doncs, prescindir de la imatge d'un cos deformat i irregular (recordem-nos de la novel·la de Víctor Hugo, *Notre Dame de Paris*, en la qual Quasimodo representa *la imatge del geperut medieval per excel·lència*²¹). Es tracta d'un referent extrem del qual prendre distància però alhora de reflexió sobre el concepte del que és sublim, perfecte, diví. El joglar duia a sobre la contradicció de l'experiència humana, no podia tampoc desfer-se'n, especialment en aquells esdeveniments en què l'home, la comunitat, passaven cap a una nova fase, regenerada (el pas cap a la primavera, l'activitat regenerada dels camps).

És per això que el geperut, el deforme portava a sobre el símbol de la bona sort (no és casual que la tradició de tocar la gepa vingui d'aquí) pel fet d'haver estat tocat pel propi Déu, per la divina providència. Així, doncs, no és estrany descobrir que els senyors, feudals i prínceps, s'envoltessin d'aquestes figures, que duïen sobre ells aquesta característica de portadors de bona fortuna.

No s'ha d'atribuir únicament a un fenomen físic, sinó que també dialèctic. En efecte, era sabut que els joglars podien abocar sobre les arts la seva característica

²⁰ Massip Francesc, "Riure amb el cos: geperuts i bufons en l'espectacle català antic", ob. cit., pàg. 97

²¹ Ibidem, pàg. 98

deforme, anormal, anòmala, innatural. Moltes vegades també eren jugadors experts, ballarins, acròbates del gest i de la paraula, fabulistes, però fins i tot consellers dels senyors mateixos: *de vegades, la saviesa dels homes és curta de mires, mentre els bojós aconsegueixen veure-hi més enllà*²².

No és fins el 1337 (*Leges Palatinae*²³ de Jaume III de Mallorca) que es té constància d'una legislació a favor d'aquesta categoria, situada sovint al marge de la societat i que per això era objecte de burles, de rebuig o fins i tot de violència. Però en els anys següents, el joglar es va convertir en un element imprescindible en la cultura cortesana (els documents més evidents són les obres de Shakespeare mateixes que ens mostren sempre el *Fool*, en companyia del rei i fins i tot recitant el pròleg, amb funció d'exposició moral de tota l'obra), i potser per aquest motiu va perdre aquella aureola de màgia i suggestió que l'havia envoltat des dels orígens.

Tenia una força suggestiva, és a dir que no podia deixar indiferent ni tan sols a l'Església (sempre contrària a la proliferació d'aquests personatges perillosos per la moral comuna). A Tomàs d'Aquino, per exemple, li reconegué la innegable funció eutrapièlica del riure com a medicina de l'ànima que ajuda l'home a acostar-se a Déu, sempre dins dels límits d'una *Honesta diversio*²⁴ que pugui reconfortar els melancòlics i els malalts.

6. Còmic i tràgic

La línia subtil que separa el riure del plor, la tragèdia de la comèdia, la vida de la mort, ens introdueix a la reflexió sobre la profunditat que la comicitat pot comportar.

Dario Fo afirma que els arguments de moltes obres satíriques del passat tenien a veure amb les extremes problemàtiques de l'home: la fam, la sexualitat i la mort²⁵, puntualment “exorcitzades” per la intervenció d'un gest de burla per part del còmic. El gest de burla dels joglars medievals representa l'acció tan esbojarrada com sàvia que el *fool* pot arribar a fer. Aquesta “saviesa insana” només pot procedir d'una condició extrema de marginació social i cultural. Al mateix temps la seva funció aconsegueix condemnar, com paradoxa, la injustícia de prejudicis socials, equívocs del poder o lògiques desproporcionades.

²² Ibidem, pàg. 97

²³ Ibidem, pàg. 99-100

²⁴ comparar amb la nota núm. 6

²⁵ Fo Dario (diàleg amb Allegri Luigi), *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari, 1990, pàg. 111-112

La bogeria permet expressar-se a qui no poden fer-lo, als quals no tenen gens que perdre. La bogeria aconsegueix anar més enllà que el drama de la tragèdia. El món del teatre no és nou a aquestes dissertacions, la història de la dramaturgia està plena d'obres còmiques o comèdies que comporten reflexions més profundes com La Commedia dell'Arte, Molière, o la Sàtira política de Aristòfan. I amb el temps la dramaturgia s'ha enriquit d'estils i tècniques sempre renovades per a arribar al cor del públic de forma encara més concreta.

Sense entrar més en el mèrit dels mecanismes que defineixen la comicitat començaria a descriure el treball artístic d'un autor-actor contemporani que considero molt adequat per al tema de la relació entre tragèdia i comèdia. Estic parlant de les obres teatrals de Matteo Belli. Tràgic i còmic són les dues cares de la mateixa moneda. La vida i la mort s'influencien mútuament produint estímuls per a teixidures dramàtiques. La vida real com la ficció estan impregnades d'aquesta relació ancestral.

L'espectador de les obres de Belli està "captivat" per aquesta teixidura perquè d'una forma aconsegueix entrar en sintonia amb aquests temes fins a aconseguir exorcitzar les seves hipocondries. Això ocorre quan, "acompanyat" pels riures, entra en un plànol de reflexions més profund i seriós. Es podria parlar de "tendenciositat" de la seva comicitat, encara que la realitat és que la gràcia es mostra per cert en la innocència que sempre caracteritza els seus personatges còmics.

No estem davant de l'*humor*, sinó en presència de la veritable comicitat, d'un cert punt de vista d'una comicitat "tendra" que indueix inevitablement el públic a la reflexió, per la força implícita que té l'assumpte de la mort. En efecte, autors i dramaturgs no han d'enfrontar-se necessàriament a temes tan "seriosos" únicament a través d'un estil "dramàtic" per a aconseguir l'efecte impactant sobre el públic. Així com no totes les comèdies o obres còmiques aconsegueixen riures com fi en si mateixes. Creo que el secret estigui en un marc de referència on el negre i el blanc, el mal i el bé, la vida i la mort convisquin ensenyant-se en un joc de balanç visual i conceptual que alimenti l'un i l'altre mútuament.

El paper important que trobem sovint en les seves obres és el de l'histrió que catalitza sobre sí mateix tota la tensió còmica de la història representada. El antinaturalisme teatral de Belli, que treballa a un nivell d'evocació simbòlica, acosta a l'espectador de les seves obres al cor de la narració i al seu profund sentit, embardissant-li en un món paral·lel on l'escenografia assumeix un valor funcional minimalista i extremadament poètic.

Considero el treball de Belli molt interessant perquè a més de fer referència a una “neteja” expressiva concreta a través d'un dinamisme rimat, presenta en el fons temes importants i seriosos sense el risc de cedir a la feixuguesa o al contrari a massa tensió dramàtica. Aquest és a més el mèrit d'un gran professional de la dramaturgia contemporània, que està actualment produint un treball incansable i de qualitat, prerrogativa només d'artistes amb una gran sensibilitat i, sobretot, amb una gran preparació tècnica.

En el món de la crítica teatral s'intenta, de vegades, atorgar prestigi a aquells dramaturgs que presentin costí el que costí originalitat i novetat. La novetat representa més que la *mise en scène* un valor positiu, i de vegades això no coincideix amb l'èxit representat pel públic. Jo crec que en l'obra artística de Belli les tres coses coincideixen en absolut. Aquí està el prestigi d'un excel·lent autor i dramaturg per al qual desig encara un camí ple d'èxits i sort.

7. Matteo Belli, el seu teatre

És precisament del joglar que comença el treball teatral de Matteo Belli²⁶. Aquest modern joglar contemporani, ha redescobert en la màgia d'un digne avantpassat la força de la seva teatralitat. Actor bolonyès crescut en la realitat rural padana, ha fet de Dario Fo i Carmelo Bene²⁷ els seus mestres i inspiradors més directes. Ell és director, actor i escriptor de tots els seus espectacles, porta endavant la tradició italiana de l'actor, es dirigeix a ell mateix, que tantes crítiques ens ha procurat de part d'atents observadors externs, però que també ha aconseguit que Itàlia produeixi obres mestres artístiques reconegudes més enllà de les seves fronteres com Totó²⁸ o Roberto Benigni²⁹. En la direcció de sí mateix Belli no descarta cap detall: llums, sons, partitures musicals, vestuari i escenografies. Ell és el creador total de tot el que poa a escena.

De fet, el que primer crida l'atenció en un espectacle de Matteo Belli és l'escenografia. L'ambientació té una mena d'*humus* escènic que el fa viatjar en una màgia teatral i que el transporta cap a horitzons poètics rics de significat i d'emoció. En la majoria de casos hi ha una escenografia mínima, però no per això pobre en reclams suggestius (inevitablement reconduïbles cap a un cert ambient medieval i més

²⁶ Imatge núm 9 a l'apèndix fotogràfic

²⁷ Imatge núm 12 a l'apèndix fotogràfic

²⁸ Imatge núm 7 a l'apèndix fotogràfic

²⁹ Imatge núm 6 a l'apèndix fotogràfic

concretament als espais carnavalescos de la millor tradició joglaresca) que recórrer tota la posada en escena dels seus espectacles.

Així mateix, no és casualitat que Matteo, gran coneixedor, i val a dir que estudiós, de les tradicions literàries i poètiques de l'edat mitjana, aconsegueixi una condició emotiva i perceptiva que el catapulta a una dimensió inevitablement onírica però alhora jocosa, de faula.

Es tracta d'una espartanitat escènica que amaga però un estudi meticulós dels detalls i dels materials: com pot ser el vestuari, els teixits o els objectes (per donar l'exemple de l'espectacle de *Trittico per un altare* [Tríptic per un altar]), com el banc, modular i mòbil fet simplement de fusta tosca, que recorda les escriptoris dels monjos amanuenses dels antics monestirs medievals.

La música que obre els seus espectacles (sovint trossos melòdics de clara inspiració monàstica) és comparable a un vehicle fantàstic que acompanya l'espectador en aquesta transposició dimensional, un Caront, un "Virgili" que amb autoria introdueix els temes de l'espiritualitat i de la carnalitat –conceptes absolutament oposats però indivisibles- per comprendre a fons el seu significat més intrínsec.

A l'època medieval, al costat de les manifestacions litúrgiques es representaven obres joglaresques, pel camí mateix de l'ascensió espiritual era necessari remetre referències terrenals de les quals redimir-se³⁰. Així, Matteo Belli continua amb aquesta tradició treballant encara més sobre ell mateix: pel que fa a la corporeïtat terrenal i material, d'una banda, (recorre a l'ús de varis *gramelot*, a modulacions simfòniques, a una impressionant vocalització i l'ús del cos com un mestre de la pantomima); i en l'aprofundiment de temes literaris i poètics que han marcat la història de la humanitat, de l'altra. A més, l'actor reporta sobre ell mateix tota mena de reflexions, que engloben també temes psicològics, a part de consideracions de profunda espiritualitat. La humanitat de la qual parlem és una que si per un cantó mostra sense vergonya un cert respecte cap el que és diví, per l'altre no pot renegar l'evidència de ésser home (com de Giuseppe a *Trittico per un altare*³¹). El tema, així doncs, ancestral, que al llarg dels mil·lennis no ha trobat mai cap altra solució que no sigui la de la condemna faustiana al patiment etern com a preu a pagar per la recerca de millorar-se un mateix, cobreix tota la dramaturgia de Belli.

³⁰ Allegri Luigi, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Laterza, Bari. 2006, pàg 86-89

³¹ Belli Matteo, "Giuseppe sotto la croce", in *Trittico per un altare*, Ca' Rossa, Ganesh Studios, Bolonya, 1998

Com el mateix Matteo afirma a *Ora X: Inferno di Dante* [Hora X: Infern de Dante], la poesia és potser l'únic camí per recordar-se de ser homes, d'aquesta manera l'autor, actor i director Belli tradueix en escena la poesia de Dante o de la Bíblia, per fer-nos el do de ser partícips de la poesia universal. El treball teatral demiúrgic de Matteo és emprat per explicar-nos la puresa de la poesia, per fer-nos-la estimar per via de l'antiga *ars juglatoria*, que ha travessat centenars d'anys d'evolució i ens demostra que encara és desconcertantment actual.

Per suposat, no voldria treure cap mèrit a la important feina feta anys abans per la grandesa de Dario Fo (que d'altra banda juntament amb Carmelo Bene són els seus punts de referència, d'inspiració i d'estima). En Matteo, però, aquest camí ha arribat a nivells d'interpretació i tècnica tan alts que seria una injustícia no reconèixer-li. Aleshores, com caldria traduir en el tercer mil·lenni aquesta corporeïtat de jugar, la seva carnalitat, en un llenguatge teatral?

La vocalització (de la qual ell n'és un investigador profund) és un dels elements fonamentals de la seva feina. No em refereixo tant a l'ús del *gramelot* com a la veritable i pròpia vocalització (que recorda molt a les modulacions de Carmelo Bene) que toca la màxima varietat de nivells, de tons, timbres, i de volums depenent dels personatges que interpreta cada vegada (les veus de l'Hades en el Cant VIè del *libro dell'Eneide* [llibre de l'Eneida], o dels condemnats a l'infern a *Ora X: Inferno di Dante*, o fins i tot de Déu mateix, Isaac o Abraham en el número del Agnus dei, a *Trittico per un altare*). Així doncs, inevitablement, la veu forma part de la corporeïtat de l'actor, es fon amb el seu cos com un tot, indivisible, fascinantment comunicatiu.

Cal esmentar també els jocs de paraules, la fabulació; és a dir la jocositat vocal, que encanta com en el *Jabberwockie*³² de la cultura anglosaxona, és a dir un joc de paraules i *nonsense* que segueix una certa musicalitat, com si es tractés d'un pentàmetre iàmbic modern que exalta el ritme de les paraules en joc (en fixa l'estructura dins la memòria) que les torna musicals. I sens dubte, ens recorden les poesies cantades, però sobretot les compostes durant tota la tradició dels trobadors medievals, de la millor poesia cavalleresca³³.

Per tant, les paraules clau són: harmonia poètica, música en paraules i joc, un joc capaç de desmuntar i tornar a muntar la realitat i fins i tot de crear-ne una de nova, que no té cap altra pretensió que la d'enriquir els ànims, no té ambicions polítiques fora de

³² Carrol Lewis *Through the looking-glass*, Candelwick, Oxford, 2005, pàg. 1-61

³³ Saffioti Tito, *Giullari in Italia*, ob. cit., Pàg. 16-17 i 30-33

les de recordar que les idees, siguin quines siguin, les ha de recolzar necessàriament l'amor a la poesia que ens apropa a la sublimitat, a la moral, però que alhora no en pot satisfer els seus preceptes.

Per això, la feina de Matteo, i no ens ha de sorprendre, està plena de referències a l'actualitat, fins i tot de manera força crítica, especialment envers una societat cada vegada més insensible a la poesia. La resta és correcte simplement perquè no es pot no estar d'acord amb les pressuposicions. La seva feina és encara més commovedora si pensem ens les innombrables ocasions en què recorre a l'ús de l'ironia (em refereixo per exemple als "comicis" amb megàfon dins de l'espectacle *Ora X: Inferno di Dante*).

En efecte, la feina de Matteo adornada amb multitud d'episodis autobiogràfics, que han marcat la seva trajectòria com a actor i com a home, és un balanceig entre l'autocrítica irònica i el deixar al descobert la seva sensibilitat (típic del treball del *clown* sobre ell mateix). No renuncia mai a la seva dignitat d'home i de poeta, com quan per exemple parla del seu pare, que en els anys 70 li va ensenyar a respectar l'adversari polític com a reconeixement per les institucions compartides (un record orgullós d'un exemple de la moral rebuda i de retop redirereccionada cap al públic per tal de transmetre'n junts el sentit poètic). És un rebot continu entre la carn i l'esperit., però per a comprendre millor l'un i l'altre no pot sinó persuadir l'espectador dins del panorama més ampli de la vida que hi ha fora del teatre.

La merda, els genitals, les banyes, el cul, els pets (Artaud diria que són una senyal divina, ja que són el rastre evident del passatge d'una existència, de la vida i per tant del que és diví³⁴) es van alternant en contraposició amb l'esperit, la poesia, la moral i allò que és immaterial. Es tradueixen en comicitat o tragèdia segons el desig del joglar, un desig que sovint traeix una saviesa inesperada.

D'aquesta manera el joglar pot gestionar els humors i les atencions mentre juga durant dues hores per a un públic que sempre se l'ha estimat i que no es pot quedar fascinat davant d'una performance teatral tan excel·lent. *Només qui realment és capaç de plorar podrà algun dia riure de debò* afirma en un dels seus espectacles. Aquesta és una veritat profunda que reporta a una altra de les seves citacions: *A l'infern hi ha l'origen de l'Arlequí, del joglar i de l'esperit més antic del carnaval*³⁵.

Un "dualisme", o més aviat "binomi", que dramaturgicament es tradueix de manera excel·lent sobre el pla psicològic a la part final de *Ora X: Inferno di Dante*. El

³⁴ Artaud Antonin, *Per farla finita col giudizio di dio*, ob.cit., pàg. 29

³⁵ Belli Matteo, "Giovanni Gori, bidello", in *Ora X: Inferno di Dante*, Ca' Rossa, Bolonya, 2002

derrotisme s'oposa a l'esperança (ambdós interpretats pels dos personatges, Matteo alumne i el suplent del sud d'Itàlia) i al llarg de l'obra els dos personatges, que han madurat i s'han transformat en pensaments que turmenten el protagonista, contribueixen a regenerar-lo en una nova dimensió de consciència en què l'actor supera les seves limitacions mitjançant l'acceptació i comprensió del seu ésser poeta i de la consciència de saber que la cultura a més de ser un aliment irrenunciable per l'ànima és alhora la causa mateixa del patiment humà.

8. L'escena del demà: Matteo Belli

Un banc que es transforma en coprotagonista d'una obra fabulosa és la introducció a l'espectacle. Un espectacle que descobreix en el classicisme de la poesia universal per excel·lència la inspiració joiosa per enfrontar-se al dolor de la vida.

A *Ora X: Inferno di Dante* Belli interpreta nombrosos personatges però tots tenen en comú la referència que ofereix la poesia de Dante. El riure que sorgeix de la consciència que la vida és una selva obscura plena de dificultats, ens fa entendre que no es tracta mai de res superflu, no és mai gratuït. Un "orgasme eutrapèlic" que cura la ferida provocada per una societat massificant que redueix despiadadament la poesia a un racó de la quotidianitat, però que al final en sent una necessitat indispensable.

I és en aquest moment en què Matteo Belli es fa missioner del més solemne dels intents: portar la paraula literària i poètica a l'escena teatral, per fer-la estimar, per compartir-ne els beneficis.

El trajectòria de Belli és antropològic en l'ús de la llengua dialectal romanyola veneciana (origen de l'àvia materna), inspirat en la línia de Dario Fo, i pesca del bagatge literari bíblic i poètic universal les emocions que s'han de traduir a la prosa, o millor reescriu la poesia en llenguatge teatral. I per aconseguir-ho no evita ni tan sols el descens al món dels contes (Italo Calvino) i a la quotidianitat de les històries contemporànies.

Però tot això és un treball que inevitablement ha de passar per l'assimilació i la modificació, una mena d'elaboració digestiva en la qual el cos menja la literatura per a treure'n el mateix missatge amb una forma diferent, amb un llenguatge nou, amb un cos i un so nous, amb un gest i melodia nous. Atenció, però, res del cos es dessacralitza, al contrari, es revalorat, es sublima, dins del respecte a la tradició del menyspreu-reverència envers al deforme, al foll, al tocat per la divina providència.

Per tant la humanització del que és sagrat va de costat amb la valorització del *Humilis* (com afirma la professora Giovanelli³⁶) i restitueix la justícia amb una lectura actualitzada dels temes que, atàvicament, sempre han angoixat l'home en el més profund. Això és degut a que *només quan estimem la virtut d'una juguesca que es fa alta, retrobem les ganes de fer qualsevol cosa*. D'aquesta manera s'afronta inevitablement l'angoixa humana, l'oblit, l'inquietud. En aquesta dimensió espacial i atemporal s'inicia el viatge performatiu de Matteo Belli. Inicia el seu recorregut demiúrgic mitjançant la paraula i el gest teatral. Absència de punts de referència fora dels que indueix l'actor mateix cap al viatge interior, psíquic, com en un turment gripal que inevitablement et porta a la guarició; és la *conditio sine qua non* l'espectacle no pot començar.

En aquest *double plot*, la història narrada (la Divina comèdia, les històries bíbliques o les més properes a nosaltres sobre la quotidianitat) esdevé un dels possibles plans de discussió, però no l'únic. El *play within the play* del "viatge interior" recalca, amplifica o exalta el significat del viatge literari, del text que de tant en tant ha preescollit per a explicar-ne el sentit amb profunditat, per a donar-nos-en una lectura profunda, soferta i per tant sincera.

En el "bosc obscur" de les sensacions, no es perden les esperances si, com amb Virgili, l'espectador es deixa emportar de la mà de l'actor home Belli. S'ha de deixar encisar pel so, el gest, la paraula, per a redescobrir temes potser mal apresos i perduts en un ara ja llunyà passat escolàstic, que redunda en els records tediosos de l'època de l'institut. Ara tot el que es tradueix en llenguatge teatral és fascinant, lluent, interessant. És un recorregut personal i original el que ens proposa Belli en escena, que si d'una banda revitalitza el plaer del coneixement dels textos, de l'altra, marca el precedent d'una *performance* suggestiva i exaltant, rica de vitalitat i de significat.

9. Performance in Matteo Belli

És fàcil estar d'acord en què la tècnica vocal i corporal a la qual es lliura Matteo Belli, el seu recorregut literari i poètic i l'experiència apassionada de dirigir-se a sí mateix, el situen en un alt nivell dins del panorama global italià. Però és suficient tot això per explicar l'univers Matteo Belli en tots els seus aspectes més peculiars?

³⁶ Giovanelli Paola, "Verso la scena del domani: Matteo Belli", ne *Il Carrobbio* n° XXIX, Bolonya, 2003, pàg 337

Com que expressament l'he fet present en l'entrevista reportada en el capítol 12, hi ha un aspecte "inquietant", angoixós i profundament ric d'energia i sentit en molts dels seus passatges performatius.

Qui s'ocupa de teatre sap que no només la tècnica i la preparació fan d'un actor un artista. Aquests no representen els únics elements que col·loquen un treballador de l'espectacle entre els qui són dignes de ser anomenats o analitzats per a fer una dissertació criticoacadèmica; en efecte, hi ha un *quid* que fa la diferència. En altres paraules hi ha diferència, entre qui s'aproxima amb passió incondicional (gairebé sempre dictada per profundes i arrelades inquietuds personals i existencials) al *oficium* del teatre i qui el confon amb un instrument terapèutic o potser amb un simple desig exhibicionista.

L'artista com a tal col·loca l'amor per l'art per davant de qualsevol altre valor, utilitza i domina les tècniques (o no) per transmetre emocions sinceres, un missatge demiúrgic o, senzillament, llençar un crit d'ajuda al món que l'envolta ja que no seria capaç d'apressar-se de cap altra manera.. Així mateix, els diners i l'èxit no tenen res a veure amb la confirmació de la valia i capacitat d'un actor.

I aquest és el punt. En una societat on els valors tradicionals perden cada vegada més la seva consistència o se'ls blasma amb una injusta crítica demolidora *a priori*, on podem col·locar, doncs, la passió per l'art més pura (la que acostia tant a la mort com a la vida)?

La resposta més obvia és que seran el món, el temps i la societat els que "tornaran les coses al seu lloc". Pasolini³⁷ va afirmar (en uns temps del tot sospitosos, durant els anys 70) que el règim "democràtic"³⁸ ha aconseguit, més que el feixisme, a derruir des de dins els valors de les persones, i que ho ha aconseguit de manera més lenta però irreversible. Així doncs, com podem pretendre que aquest "món" (certament no millorat des d'aleshores) sigui encara just amb els artistes, endèmicament desvinculats de les lògiques del "mercat global" en la societat en què vivim? En efecte, vivim en una societat en què els valors edonisticocomercials són preponderants, però sobretot en què aquest "camí" clarament volgut i planificat per "ocults movedors de fils" que tenen l'anonimat garantit gràcies a les contradiccions produïdes per la pròpia "democràcia". Sens dubte aquest és un tema digne d'aprofundiments que no troben en

³⁷ Imatge núm. 8 a l'apèndix fotogràfic

³⁸ Pasolini Pier Paolo in *youtube*: <http://es.youtube.com/watch?v=e6ki-p1eW2o&feature=related>

aquesta tesina la seu més oportuna però voldria afirmar que una revolució avui seria altament improbable pel fet de ser eficaç tan sols si es relaciona directament a l'emancipació cerebral, intel·lectual de l'individu. I quin estereotip d'individu tenim avui que es pugui prendre en consideració? L'excepció, en una societat de tendència massificant, és inevitablement i inexorablement inútil si no contraproductiu o fins i tot "peril·losa" per l'ordre establert.

*Matrix*³⁹ ja no es pot considerar una pel·lícula de ciència ficció, ja que engloba i mostra de ple i exhaustivament les problemàtiques relacionades amb l'actualitat quotidiana⁴⁰. I de fet, el paper dels revolucionaris resulta més propi dels intel·lectuals, dels artistes i dels poetes, o sia, els personatges menys adequats per prendre i assumir responsabilitats de gestió.

Segles enrere no ho va aconseguir Dante, el màxim poeta italià, però segurament per l'enumeració feta d'entre els pitjors dirigents florentins, com a demostració del fet que qui té la sensibilitat o la intel·ligència de comprendre millor que la resta els temps en què viu, no necessàriament té la capacitat ni molt menys la missió de resoldre'n les qüestions intrínseques. Sí que, però, té el deure moral d'intentar transmetre, ensenyar o informar, condició sense la qual el món cauria encara més ràpidament en l'abisme de la decadència cultural i fins i tot humana.

En la provocadora carta de *autocensura per autoerotismo didattico*⁴¹ [autocensura per autoerotisme didàctic], Matteo Belli enuncia precisament la necessitat d'expressar l'amor per la poesia i l'art ara ja en contrast paradoxal amb el provincialisme delegant de la decadència cultural a la qual tristament ha arribat Itàlia. Un país on els artistes o els còmics en comptes d'emprar les seves energies per crear, evolucionar o representar, estan obligats a lluitar quotidianament per trobar un santíssim espai d'expressió que sistemàticament se'ls nega, amb el risc de confondre's i descurar l'amor pel missatge del propi art. És el cas del còmic italià Beppe Grillo (ell mateix declara que no hauria de ser ell qui s'ocupés de donar respostes polítiques a assumptes de la societat, així hi tot es veu obligat a fer-ho⁴²), que últimament sembla encarnar el darrer baluard de la llibertat d'informació en una societat cada vegada menys permissiva més que el còmic lliure exempt de censures (com ho va ser el *Fool* shakespearà, per

³⁹ Imatge núm. 11 a l'apèndix fotogràfic

⁴⁰ The Wachowski Brothers, *Matrix*, Warner Bros Espanya, 2000

⁴¹ Belli Matteo, *Lettera aperta sulla didattica teatrale*, San Lazzaro di Savena- Croara, 2007

⁴² Grillo Beppe, *Beppegrillo.it*, Casaleggio Associati, Roma, 2005

entendre'ns). Tal com el còmic reflecteix a sobre seu les contradiccions socials, pot arribar a percebre'n els senyals de decadència amb antelació.

Tanmateix, en Matteo Belli la força de l'amor pel teatre és immensa, lligada desesperadament a l'escenari teatral. Es manifesta en punyents passatges performatius angoixosos, carregats de suggestió, *suspence* i fins i tot trasbals intern. Són moments en què la paraula i el gest teatral coincideixen en sortir prepotentment a fora, recolzades pel sentiment de la recerca contínua de justícia –en certs casos també divina, si per diví n'entenem allò que és fora del límits humans– essent profundament conscient de la dificultat que comporta la solitud humana. Així, el teatre es converteix en l'espai vital de les persones, com el bressol per un infant que sospira en somnis per la fam d'aire i retroba seguretat i amor. Es pot considerar un exemple el lament⁴³ per part del personatge-supositori⁴⁴ en *Trittico per un altare* que ens transporta a una dimensió metafòrica, però alhora onírica, plena d'espiritualitat, malgrat que concretament es tracti d'una circumstància còmica.

Carmelo Bene va fer els seu recorregut personal en la recerca d'una expressivitat del tot original per tal de transmetre els continguts més profunds de les seves angoixes, dels seus dubtes, de les seves consideracions, destruint per després tornar a fer renéixer els textos. De la mateixa manera, Belli també investiga les possibilitats del cos i de la veu, afegint la passió per la literatura i la poesia, anteposant la necessitat del demiúrgic d'ensenyar, transmetre i posar el públic en condicions de usufructuar també del text literari, mitjançant aquesta “metamorfosis teatral”.

Així, la *performance* esdevé un mecanisme osmòtic en què el públic restitueix a l'autor l'amor que el mateix actor els ha ofert, esdevé un orgasme d'emocions que seria impossible proposar de manera diferent. Com entendre, doncs, el missatge profund i humà? La clau ha estat sempre la mateixa: sensibilitat, escolta, intel·ligència, cultura. Tots els elements que s'amaguen en la feina de Belli, un actor que no neguerà mai un contacte extra amb el seu públic, però que no pot prescindir de l'amor per l'art per cap raó del món

Aleshores aquests “moments especials” assumeixen majoritàriament un valor expressiu subtextual, d'una banda, però existencial, de l'altra, sincer i real com sincers i reals són la por, l'alegria, la ràbia, l'amor. Es podria formular aquesta pregunta: Stanislavski o Artaud? La resposta està inevitablement connectada amb la defensa

⁴³ Belli Matteo, “La supposta commedia”, in *Trittico per un altare*, ob.cit.

⁴⁴ Imatge núm. 10 a l'apèndix fotogràfic

mateixa de la identitat, de l'existència de l'home-actor, capaç de ser més “de veritat” en escena que sobre l'escenari de la “vida real”. N'hi ha que com Belli han escollit coherentment el teatre, en la línia de la digna tradició joglaresca mil·lenària, però també n'hi ha que s'han atrevit a treure “fora” les pròpies reflexions pagant-ne el preu més car de la incomprensió (Andy Kaufman⁴⁵). A la base, però, sempre trobem l'amor a l'art en totes les seves expressions possibles.

10. El cos de la comicitat

Per la realització del projecte teatral de Matteo Belli és imprescindible tenir uns coneixements profunds de les lleis del cos, de la seva potencialitat expressiva i performativa. L'estudi de la gestualitat, de la vocalització i de l'expressivitat cinestèsica són els elements dels quals l'actor bolonyès n'ha fet un profund recorregut personal. El cos còmic, doncs, és un tema que no podria aparèixer en el treball de tesina.

D'acord amb Merleau-Ponty hi ha dos tipus de moviments corporals: un de simbòlic o abstracte i un altre de concret, és a dir que té a veure amb el tacte mateix. Un bon exemple de moviment concret dins de la cinematografia còmica el trobem en els Germans Marx, pels quals *l'eros no es tradueix mai en paraules [...] sinó que arriba directament als moviments de tocar, abraçar, [...] o perseguir salvatgement les rosses que se'l creuen*⁴⁶. Així, concedeix al sentit del tacte tota l'atenció dramàtica. En el cinema, el que correspon a una corporalitat concreta portada al límits de l'exasperació és la que anomenen *bagarre*, o fins i tot la quinta essència de l'acció còmica.

Tanmateix, mentre la *bagarre* s'alimenta i troba terreny fèrtil en l'*acte del tocar*, el *gag* es col·loca en posició d'equilibri entre els dos tipus de corporalitat (simbòlica i concreta) i expressa la seva pròpia comicitat amb els que han rebut el nom de *moviments desatesos* (ens esperem un moviment concret i se'ns en presenta un de simbòlic)

La contraposició entre la espacialitat corporal pròpia i l'espacialitat circumdant també és causa de *gag* (com en Tati, l'actitud desmanegada i la seva alçada topen sovint amb els ambients en què es va trobant). En Matteo Belli, en canvi, sempre hi ha una lectura de la relació espai-cos que exalta la seva qualitat original de “manipulador surrealista”.

⁴⁵ Forman Milos, *The man on the moon*, Warner Bros, Universal Studios, 2004

⁴⁶ Celati Gianni, “Il corpo comico nello spazio”, a *Il Verri*, a.d., n°3, 1976, pàg. 22

En efecte, l'habilitat gestual no es deu només al fet de saber moure el propi cos i la pròpia espacialitat, sinó que també a relacionar-la amb l'espai circumdant, els objectes, la música, els sorolls i les llums. El llarg treball de *training* i de contacte amb el públic ha fet néixer una profunda consciència de les estratègies escèniques tècniques i expressives, i ha aconseguit fer que avui l'actor s'expressi de manera excel·lent en un llenguatge en què el gest no es refereix tan sols a la mímica del cos, sinó que també a la direcció escenogràfica, il·luminotècnica i sonora de les varies *performances*. Així, el llenguatge còmic s'exprimeix amb la utilització d'un mitjà –l'escena– en la seva totalitat completa. D'aquesta manera els segments sonors, l'ús del *gamelot*, l'aprofitament de la foscor (el·lipsis escèniques), el canó, les veus en *off* i les ombres representen els instruments de treball mitjançant els quals la seva comicitat s'enriqueix, esdevé clara, productiva dins de la seva simplicitat.

La *il·lustració* ve donada sobretot per com utilitza l'actor el seu propi cos. De fet, aquesta estratègia ajuda no tan sols a descriure objectes, també ho fa amb ambients, espais i situacions circumdants i per tant projecta meravellosament el públic dins d'una situació paral·lela a la real, sobretot gràcies a una articulada capacitat directiva que recorda en molts aspectes les innovacions futuristes.

Així mateix, afronta una dialèctica sencera a propòsit dels *clowns* que inicia amb Théodore de Banville (*Odi Funambolice, I poveri saltimbanchi*), s'enriqueix en el període futurista (amb Marinetti, Bragaglia o Savinio), fins arribar, avui, a oferir-nos importants elements per comprendre els secrets d'aquesta innovadora forma d'expressió que té referents més antics (el joglar medieval o el *fool* de Shakespeare).

El clown és una nova forma d'actor que pobla l'escena de la primera part del segle XX presentant múltiples peculiaritats. Abans de res, té la capacitat de remetre *sempre i malgrat tot*, perquè *és el mirall deformatador de plantejaments mentals*, o millor dit dels *instruments visuals en un embolic de pulsions que d'altra manera serien inexpressables*⁴⁷. És a dir que ell té la capacitat d'arribar al cor dels espectadors mitjançant una comicitat irreal sense precedents. Aquest *perfecte desconegut, sense sostre ni pàtria* aconsegueix actuar per mitjà de registres expressius varis i deixa meravellat el públic amb acrobàcies improbables. Això el converteix en un hàbil malabarista de la nova escena teatral, constituïda d'espais innovadors i alternatius com poden ser el circ, el *café-chantant* o el *music-hall*. En aquest sentit ell és, com diu el

⁴⁷ Vittori Maria Vittoria, *Il clown futurista*, Bulzoni, Roma, 1990, pàg. 20

Banville, el nou intèrpret de la poesia precosament pel fet de “saber tendir cap a dalt” (com el *Pierrot*, per exemple) en les seves *performances* i de ser un hàbil “instrument de derrocament”. *Massa afamat [...] per estar amb els rics burgesos i [...] massa sofisticat per trobar-se bé amb els humils*⁴⁸, demostra una extrema habilitat en el saber tractar els instints del poble, amb la malícia i la mentida aconsegueix així ester en constant equilibri *entre l'èxtasi i la idiotesa, elegància metafísica i banal [...] passotisme*⁴⁹. És un *rei burleta pròxim al reconeixement de la pròpia realitat burleta, sempre a punt per tornar a començar amb humilitat posseït per la seva veritat*⁵⁰.

L'ús savi del propi cos fa tornar els *clowns* originals dins la seva expressivitat. En efecte, la novetat es troba en l'ús planificat de l'idiotesa pura de la corporalitat, que aconsegueix fer sortir a llum la mesquinesa i l'obscenitat d'una manera graciosament esbojarrada. La comicitat entesa com a *instint degradant*⁵¹ resulta tan immediata, ràpida, que aquest és el motiu pel qual Marinetti afirma que n'exalta “els ritmes trasbalsadors i els equilibrismes i acrobàcies, arrosseguen el públic en estranyes i improvisades *performances*”.

D'aquesta manera l'element que més ressalta és l'intel·lecte de l'home, la seva creativitat es fon en la recerca dels mecanismes que regulen aquesta comicitat innatural i surrealista que pot representar el preludi del propi *nonsense* còmic de veritat. Sons, rumors, disfresses, llums i olors són emprats de manera “psicodèlica” amb la clara intenció de suscitar emocions estranyes en l'observador que en resulta commogut, fascinat, impressionat. El codi secret esdevé el joc desapassionat fins a ell mateix, no es cerquen els continguts en primera instància: és l'efecte que es persegueix; el *clown* esdevé *esquema mental pur i la seva peculiaritat filosòfica concorda amb la llibertat inventiva màxima*⁵². El mateix Ettore Petrolini, gran intèrpret de l'escena còmica de principis del segle XX, respecte a la comicitat afirmava haver “viviseccionat el grotesc” per recompondre'l a plaer seu amb el fi de divertir el públic, cada dia més captivat per *la imbecil·litat del proïsme*.

Hi ha un disseny darrere el *clown*? O millor, quin missatge hi ha darrere de la seva comicitat? Tal com afirma la Vittori, és “perillós explorar darrere la comicitat”, trobar una teoria general absoluta sobre quin és el mecanisme de la comicitat no és una

⁴⁸ *Ibidem*, pàg. 21

⁴⁹ *Ibidem*, pàg. 24-25

⁵⁰ Fo Dario (a càrrec de Termine Liborio), *Totò, manuale dell'attore comico*, Adelphi, Turí, 1991, pàg. 68

⁵¹ Vittori Maria Vittoria, *Il clown futurista*, ob. cit., pàg. 29

⁵² *Ibidem*, pag. 38

cosa senzilla. S'ha de començar sempre d'allò que fa riure –com se n'extreu del llibre de la Olbrecht-Tyteca– , que està sempre en procés de mutació com l'home i la societat, per després arribar a normes de caràcter argumentatiu. Certament pel que fa el *clown* no es pot no notar com la recerca de nous instruments necessaris per al riure sigui preponderant en l'extensió d'una renovada *literatura de gran estil encara que totalment inconscient*⁵³. En realitat, *l'abolició de les mesures habituals del temps i de l'espai, la suspensió temporal de les irrevocables lleis de la física –mitjançant les acrobàcies més atrevides–, accions múmiques desenfrenades i commovedores*⁵⁴ preparen el terreny per la producció d'una comicitat original des del punt de vista de l'expressivitat, que ve exaltada per l'estupor dels assistents per desimboltura elàstica amb la qual aquests nous còmics irrompen sobre l'escenari.

La primera meitat del segle passat ha representat en molts aspectes la ocasió de desenvolupar les importants innovacions de caràcter tècnic que cobreixen el panorama teatral per complet. Les provocacions futuristes, l'ensenyament de Copeau, els experimentacions artaudianes, directives de Brecht, escenografies d'Appia i el *supertitella* de Craig representen el panorama on s'insereix la comicitat esmentada de la *clownerie*, una comicitat que troba avui una consideració justa dins del catàleg dels gèneres teatrals reconeguts. D'altra banda, l'univers “clownístic” no hauria de ser absolutament considerat un fenomen cristal·litzat en el temps, sinó que es tracta d'un instrument per mitjà del qual poder descriure, expressar, comunicar emocions que d'una altra manera es perdrien.

11. La dialèctica de la comicitat

Com s'afirma en un article de Mario Perniola, *el còmic neix de la degradació del que s'oposa*⁵⁵, o sia quan s'està en presència de la representació d'alguna cosa diferent, el sentiment d'oposició que en sorgeix és susceptible de ser còmic. La societat es recolza en normes lingüístiques comunicatives comuns que pertanyen a un llenguatge formal compartit i que porten dins seu allò que jo defineixo com “el germen de l'error”. En efecte, la complexitat intrínseca de la llengua és la causa dels errors de llegibilitat

⁵³ *Ibidem*, pàg. 35

⁵⁴ *Ibidem*, pàg. 88

⁵⁵ Perniola Mario, “Il witz come elusione del conflitto”, ne *Il Verri*, n°3, a.d., ob.cit., pàg. 9

que inevitablement ens arrosseguen al terreny de la comèdia, *una patologia del llenguatge natural en contraposició al que és formal*⁵⁶.

En certa manera aquesta pot ser l'ocasió per a restablir un equilibri natural entre la coerció social i l'instint entròpic de l'home. Es tracta d'*una degradació (Herabsetzung) de l'oposat que neutralitza els efectes feixucs del conflicte* humà expressats en el llenguatge, *lloc on identitat i oposició, consciència i inconscient xoquen*⁵⁷. Com diu Bergson *el riure ha de [...] col·laborar en una posada a punt equilibrada dels valors d'aquesta societat* ja que representa un vàlid "mode de repressió dels vicis, que revela una orientació sobretot moral. Així doncs, no és difícil intuir com el gènere còmic es col·loca a un nivell elevat en l'escala de crítica social, tot i confirmar-ne la seva pertinença⁵⁸. Aquesta *argumentació* no és res més que un univers en què un grup de persones es reconeixen, i per tant en el qual poden individualitzar-ne els límits, els errors i les contradiccions⁵⁹. Quan es té un desenvolupament volgut d'interpretacions paral·leles del discurs, que provoquen el riure, ens trobem davant d'una dimensió lingüística que s'anomena *còmic de la retòrica*, el qual té com a objectiu explícit divertir i divertir-se⁶⁰. És propi de la condició humana riure's dels defectes d'un sistema tancat i poc importa si això és degut a una causa més o menys voluntària. Per l'auditor, el ridícul hi és present i per tant ha de fer riure. Fer sortir a llum febleses, tics, ridiculeses de tota mena és la manera amb què l'home es burla dels elements que ha d'assenyalar amb el dit, que ha d'escarnir, no imitar. Al mateix temps, però, és gràcies a ells que, en segona instància, es col·loca en situació de reflexió. D'alguna manera ens recorda la funció social (irrenunciable per als que regnaven a l'època de Shakespeare, per exemple). La del *fool*: la bogeria per comprendre la saviesa.

Així, no ens sorprèn com Matteo Belli aconsegueix de manera impetuosa arribar a la "moralització" de certs arguments tractats fins i tot travessant la degeneració del cos i de la paraula, recobrint substancialment el mateix paper demiúrgic que podria realitzar un mestre en una escola o un poeta mitjançant la literatura: el joglar com a demiúrg.

Un altre tema que indueix l'espectador a la comicitat és sovint un equívoc de fons, volgut i recercat. Es pot dir que la manca d'acord sobre la premissa és realment una de les principals molles desencadenants de la comicitat. S'aconsegueix aquest

⁵⁶ Olbrecht-Tyteca Lucie, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milà, 1977, pàg. 7

⁵⁷ Perniola Mario, "Il witz come elusione del conflitto", ne *Il Verri*, ob. cit., pàg. 9-14

⁵⁸ Violi Patrizia, "Comico e ideologia", ne *Il Verri*, ob.cit., pàg. 110

⁵⁹ Olbrecht-Tyteca Lucie, *Il comico del discorso*, ob. cit., pàg. 17-18

⁶⁰ *Ibidem*, pag. 12

efecte en el moment en què una determinada prestació eludeix una certa expectativa i causa un efecte de sorpresa en el públic.

Així, l'acord sobre la premissa té a veure amb una condició mental, psicològica, que ens pot ajudar a entendre la destacada intel·ligència de la *vis* còmica de Matteo Belli. Es juga amb les sensacions comunes i els canvis emocionals sobtats del públic en relació a situacions “inverossímilment possibles”. Per ells, el joc representa un sistema tancat alternatiu a la realitat que ens envolta, més o menys com una criatura que observa el món. Es tracta d'una projecció alternativa possible, preludi de la dilatació d'altres móns paral·lels. Així, els esquemes socials es trasbalsen, es capgiren, es persegueixen amb una tendra irreverència als límits del deliri surrealista. Una irreverència que es perdona, tal com es perdonen els infants quan ingènuament fan sortir a la llum errors i alteracions de les normes articulades de l'homologació social. L'actor és, doncs, un nen que fa riure perquè és innocent, culpable tan sols d'haver donat una de les seves tantes interpretacions de la realitat circumdant. La poesia i la fantasia són indispensables pels infants, per a comprendre tot allò que els envolta, que no es podria explicar d'una altra manera. Així, l'univers dels adults es posa en dubte tendrament i còmicament amb la necessitat expressa de lliurar-se als instints primordials de l'interpretació. L'artista de veritat encara aconsegueix això: fer somiar els qui se n'han oblidat de fer-ho. I què millor que amb el riure i la comicitat? La realitat que ens envolta esdevé el contenidor d'una infinita gamma de possibilitats per fer-nos riure i riure es converteix així en la manera lliurar-nos al propi instint entròpic, a la repulsió –encara que momentània– dels sistemes lingüístics de la lògica. Així doncs, el riure té un efecte exorcitzant que és capaç d'alleugerir el pes de les normes que, tot i que són comunes, amb el temps es tornen una pedra que s'ha d'eliminar i potser posar en dubte per sortir-ne molt millor, enfortits, renovats. En efecte, riure té un efecte positiu en la vida de les persones en la mesura en què ajuda a restablir el que és “just” d'allò que no ho és.

No hem de menysprear, però, el sense sentit, que és també una de les principals causes concomitants que desencadenen la hilaritat.

Com afirma Freud, allà on es presentin conceptes relacionats entre ells només per conjuncions de tipus gramatical lingüístic, però que no tinguin cap lligam de tipus significatiu i per tant estiguin desconnectats entre ells, ens trobem davant d'una relació unificant que rep el nom de *nonsense relacional*⁶¹.

⁶¹ Poole Gordon, “Il “nonsense” di Lewis Carrol”, ne *Il Verri*. ob. cit., pàg. 55

L'aparença d'una lògica que en realitat no concorda del tot amb els cànons compartits d'un llenguatge oficial és susceptible d'hilaritat. El que estimula el riure de l'observador davant d'una situació de falta de sentit és la contraposició, per tant es troba entre l'absurd i la lògica. Matteo Belli juga molt amb aquesta contraposició impregnant, però, l'element de l'"absurd" d'una surrealisme particular que situa la representació a un nivell extremadament poètic. El *nonsense* pot presentar-se sota dues formes: *innocent* (senzillament sense sentit ni cap pretensió de tenir-lo) o *tendenciosa* (una articulació de missatges que en la primera broma poden semblar insensats, fins i tot il·lògics des del punt de vista lingüístic, però que "amaguen" a dins seu un procés metalingüístic que remet a significats més profunds, si no críptics). Tanmateix, l'observador que riu es perd qualsevol tendenciositat, al menys en la primera lectura, en quant la relació d'estar simplement davant del que és "diferent" –com ja hem vist– engega de per si un mecanisme còmic. Ja Palazzeschi en havia acostumat a algunes poesies seves densament impregnades de *nonsense* com *E lasciatemi divertire!* Així és com recita de manera divertida el poeta futurista:

*Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!*

Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!

*Il poeta si diverte,
pazzamente
smisuratamente!
Non lo state a insultare
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.*

El poeta es diverteix
bojament
desmesuradament!
No aneu a insultar-lo
deixeu que es diverteixi
probrissó,
aquestes petites bajanades
són el seu delit.

*Cucù rurù,
rurù
cucucuccurucù!*

Cucú rurú,
Rurú
Cucucucurucú!

*Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze,
licenze poetiche! Sono la mia passione.*

Què són aquestes indecències?
Aquestes estrofes bisbètiques?
Llicències, llicències,
llicències poètiques!
Són la meva passió.

*Farafarafarafa,
tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala!*

*Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie [...]*

*Farafarafarafa,
tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala!*

*Sabeu què són?
Són coses avançades,
no són ximpleries,
són la porqueria
De les altres poesies [...]*

En aquest *più bel trattato di arte poetica*⁶² podem captar amb claredat la genuïna necessitat futurista de rebutjar qualsevol herència humoral del passat. Gràcies a una ventada de novetat introdueix a ple ritme el sense sentit en la cultura literària italiana, que porta ironia i diversió al lector, trastornat per l'extravagant *psicobogeria* del poeta. Però el *nonsense* innocent que tenim al davant no ens remet a cap altra segona clau de lectura en sentit estret, sinó més aviat a la intenció de divertir per divertir-se mitjançant el trasbals dels cànons *passadistes*, als quals s'estava acostumat a assistir. Però què és el que succeeix quan ens trobem amb el "tendenciós"? Llegim en *Cassonetto*, una cançó del grup musical dels Elio e le storie tese⁶³:

[...] Non sono come gli altri bimbi che son frutto dell'amore. Io sono sfortunato, sono frutto del peccato e vivo nel cassonetto. Donne atletiche, donne che si allenano scagliando il feto nel cassonetto dell'amor. Non dite che non vi era stato detto che il passo è molto breve dal casso al cassonetto. Ma mettetevi nei panni di chi il cassonetto pulisce, mi trova e non capisce il perché di tanta inciviltà; poi scende in piazza e sciopera e la colpa è anche un po' tua, se non ti batti per un mondo migliore in cui la madre sappia dove gettare il bebé. Che già lo fan per la carta, le bottiglie e le pile, siamo gente civile e allora dite perché per i neonati non c'è, perché, non c'è, dov'è il cassonetto differenziato per il frutto del peccato?⁶⁴

No sóc com els altres bebès, que són fruit de l'amor. Jo sóc un infortunat, sóc fruit del pecat i visc en un contenidor. Dones atlètiques, dones que s'entrenen llençant el fetus al contenidor de l'amor. No em digueu que no us han dit que el

⁶² Marinetti Filippo Tommaso, "Il poeta futurista Aldo Palazzeschi", in *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, a càrrec de De Maria Luciano, Classici Mondadori, Milà, 1973, pàg. 211

⁶³ Imatge núm. 5 a l'apèndix fotogràfic

⁶⁴ Elio e le storie tese, "Cassonetto", in *Elio samaga hukuman kariyana turu*, Psycho, Italia, 1989

passatge és molt breu de la caixa al contenidor. Però poseu-vos en la pell de qui el contenidor neteja, em trova i no entèn el perquè de tanta incivilitat; llavors surt al carrer i fa vaga i la culpa és també una mica teva, si no lluites per un món millor en què la mare sàpiga on tirar el bebé. Si ja ho fan pel paper, les botelles i les piles, som gent civil i aleshores digueu-me perquè per als nadons no n'hi ha, no n'hi ha, on és el contenidor diferenciat per al fruit del pecat?

Notem aquí com a través d'un joc tancat de rimes disperses i de llenguatge aparentment insensat –però en cert sentit acurat– es percep, més enllà del sense sentit, una clau de literatura extremadament dramàtica, referida al tràgic problema de l'abandonament dels nadons per part de males mares, enriquida amb una vena de cinisme fort que caracteritza també altres lletres del grup (els vells problemes de la sanitat o de la màfia o de la mala costum italiana en *La terra dei cachi* [La terra dels caquis], o de l'incest a *Cateto* [Catet]). Com el nen que riu per la musicalitat del “llenguatge dels adults” (*Jabberwocky*⁶⁵) encara que no l'entengui, de la mateixa manera l'adult riu d'allò que li resulta insensat⁶⁶, fora dels cànons convencionals als que està acostumat. Penso que en ambdós casos es pot afirmar que la molla desencadenant del riure és deguda a una lectura d'universos incompresos als quals no pertanyen i que per tant són risibles, propensos a la crítica còmica. Prendre el pèl a un món llunyà les lleis del qual tan sols es poden presumir aproximadament és la base de la tendenciositat del *nonsense*. Així, aquesta presa de pèl representa la ridiculització d'un món en contraposició a la vida quotidiana.

Igualment, cal fer una reflexió de tipus psicològic a propòsit de l'adult, el qual sovint s'identifica amb el que és “diferent”, com a demostració de que, d'una banda el deprecia i de l'altra el va a buscar per *bressar-se amb una agradable recherche du temps perdu*⁶⁷. En efecte, es podria dir que l'adult *es delecta fugint de les obligacions de la lògica i del sentit comú*, amb l'excusa de prendre el pèl a les criatures.

Així doncs, aquesta hostilitat no és més que el simple pretext per a gaudir d'emocions que pertanyen a una fantasia i a una imaginativa ara ja llunyanes o fins i tot perdudes. La zona franca, on les normes oficials perden momentàniament el seu valor, desinhibeix l'espectador i l'acosta a una dimensió lúdica i fantàstica que l'ajuda en aquest recorregut regeneratiu. Aquesta condició on la comicitat assoleix el valor d'una

⁶⁵ Imatge núm. 4 a l'apèndix fotogràfic

⁶⁶ Poole Gordon, “Il “nonsense” di Lewis Carrol”, a *Il Verri*, ob. cit., pàg. 58

⁶⁷ *Ibidem*, pag. 67

ingenuïtat (Freud) té raó de ser tan sols en el moment en què *es descuida completament una inhibició*⁶⁸.

L'ús del *gramelot* es pot considerar un instrument del *nonsense*, és a dir un llenguatge inexistent que basa la seva funcionalitat en una musicalitat que paradoxalment aproxima al sentit. Una onomatopeia de sons fets de *paraules de mentida que suggereixen les de veritat*⁶⁹, que ens porta a l'“essència sense passar per la mediació lingüística formal”.

Des del punt de vista d'un observador, ja ens hem adonat de que el riure ve provocat per més nivells possibles de comicitat. Però on es col·loca, doncs, la figura de l'autor còmic en tot això? En la comicitat s'han de tenir en compte tres elements fonamentals: l'actor, l'espectador i l'objecte còmic. De vegades aquests elements poden coincidir entre ells (com per exemple l'actor i l'objecte còmic o l'actor i l'espectador) però de totes maneres és imprescindible la presència d'aquestes entitats distintes si es vol comprendre de la millor manera un anàlisi correcte. D'aquesta manera es pot delinear la figura del còmic no com a simple objecte de burla, sinó que també com a subjecte creador del procés còmic mateix. Això no contradiu enterament l'afirmació mitjançant la qual l'“*estatus*” còmic *deriva sempre d'un feix d'intencions (sovint també inconscients), que no es situen senzillament en subjectes individuals, sinó que ressurten en estratificacions ideològiques i socials*⁷⁰. En altres paraules, s'introdueix el tema de la voluntarietat i de d'inconscient de qui constitueix el subjecte de la comicitat.

En efecte, per Baudelaire l'autor-actor té una peculiar “disposició a ser contemporàniament ell mateix i un altre”. D'aquesta manera, resulta més clar evidenciar com poden existir dues tipologies de còmic: el primer –dit *ordinari* o *significatiu*– presenta característiques d'observació moral dels costums, i el segon –dit *absolut* o *grotesc*– s'expressa en els seus caràcters més profunds com a tendència dissociativa en relació als vincles racionals.

Per Bergson, gran observador fill d'una forta tradició occidental, hi ha un clara distinció entre el còmic que representa l'aspecte negatiu com a “desviació del valor”, i el riure que esdevé una “arma jocosa” per restablir un ordre abandonat momentàniament.

⁶⁸ *Ibidem*, pàg. 69

⁶⁹ *Ibidem*, pàg. 60

⁷⁰ Ferroni Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974, pàg. 16

Pirandello resol la dialèctica de la consciència de l'acció còmica concentrant-se en la forma més profunda representada per l'*humor*. Sosté que el gran valor “descompositor” de l'humor, el col·loca sobre un pla superior respecte a la comicitat. Mentre, de fet, aquesta última es limita a ser un *avís del contrari*, la vis humorística va més endins en el cor de la contradicció exprimint-se en *sentiment contrari*⁷¹.

En aquest sentit considero que la feina de Matteo Belli és de gran prestigi i, a més a més de que amaga dins seu un coneixement prestigiós i un gran domini de les tècniques dialèctiques i corporals, representa el treball d'un autor-actor capaç d'exhibir l'art primigènia del joglar mentre juga amb si mateix i a part aconsegueix, en el intent demiúrgic, ensenya poesia a través del teatre, gràcies a la utilització de la més alta comicitat de vegades (la tendenciosa, per entendre'ns), però també acompanyant-nos a dins de les seves més profundes ànsies i inquietuds demostrant un ample ventall de possibilitats de representació.

12. Una entrevista amb Matteo Belli

- 1. Ciao Matteo, comprenderai che certe questioni potrebbero risultarti scontate, dal punto di vista della tua esperienza teatrale e culturale, ma è certo che da qualche parte bisogna cominciare per fare in modo che un certo pubblico, quello accademico in concreto, possa avvicinarsi alla tua persona, al tuo lavoro teatrale e professionale. Sei conosciuto come un moderno giullare nell'ambiente della critica teatrale e pertanto vorrei proprio iniziare da questo punto di partenza per la mia investigazione. Perché quindi proprio questa scelta del giullare, un personaggio così antico e lontano nel tempo ed allo stesso tempo così controverso?**

L'approccio alla cultura giullaresca che il mio lavoro ha sviluppato a partire dal 1997 e si è poi delineato con lo spettacolo del 1999 “Del mondo ho cercato (Poesia e musica medioevale italiana)”, ma soprattutto con “Genti, intendete questo sermone (monologhi giullareschi medioevali e moderni)” del 2000, è un approccio legato alla natura di molti testi definiti giullareschi, che nascono in quanto destinati alla scena. È stato quindi consequenziale iniziare a lavorare sulla scenicità della parola giullaresca e poi ricercare una sorta di “specifico scenico” per ogni testo letterario che ho successivamente affrontato dal punto di vista teatrale.

⁷¹ *Ibidem*, pàg. 43-44

Ma qui, con inversione cronologica, devo fare un cosiddetto “salto indietro” e riandare con la memoria al primo incontro con la giulleria attoriale che abbia mai fatto nella mia esperienza: il teatro di Dario Fo, conosciuto televisivamente da bambino e poi riscoperto da giovane attore che cercava una sua pronuncia nel mondo di un’espressione corporea che già aspirava al linguaggio dell’affabulazione, ovvero il momento in cui vissi il passaggio dallo sketch mimico-antropomorfo a vere e proprie strutture di performance narrativa.

La libertà creativa emanata dal solismo di Dario Fo, mi apparve subito prodigiosa e incredibilmente in sintonia con ciò che sentivo di voler fare, seppur ancora in modo totalmente embrionale. Un teatro solistico che ti permettesse di rappresentare un’infinità di personaggi, di corpi, di voci, di caratteri e di situazioni, mi sembrava miracoloso per l’essere umano che ne fosse stato capace e, quindi, ecco che i miei primi lavori di affabulazione scenica, come autore e interprete, risentono di questo tributo direi quasi antropologico, nonché stilistico e, talvolta, linguistico, alla giulleria di Dario Fo: “Lo scienziato e la formica. Giullarata di fine millennio” (1992), “Perseverare humanum est (Piccolo mosaico di storie bibliche e moderne)” (1994) e “Trittico per un altare” (1996).

- 2. Il giullare ha rappresentato storicamente l’unico personaggio al quale era concesso, dietro la maschera della follia, portare la verità “in scena” (una scena teatrale che nel tempo ha assunto forme sempre differenti) proprio in virtù della sua posizione sociale di essere “emarginato”, “fuori dalle regole”. Quello che ti chiedo è come si conciliano, secondo il tuo modo di intendere la scena, moralità e affabulazione ovvero qual è –se così si può dire- il segreto del fortunato connubio tra necessità di comunicare un tema complesso e “serio” (in certi casi vicino alla sensibilizzazione sociale) ed il metamessaggio generato dalle “parole in gioco”?**

L’arte in genere e quindi anche l’arte scenica non deve mai essere “confessionale” o partitica, deve accettare le sfide che le vengono poste e che possono rappresentare anche dei veri e propri agguati interiori per l’artista. Il valore morale l’artista lo deve esprimere attraverso un’etica del proprio lavoro, che non significa solamente rispetto dei colleghi e altre clausole parasindacali di questo tipo, no! Il valore etico consiste nel diritto-dovere di formarsi una poetica e di metterla alla prova tutte le volte che ci si pone a lavorare. Per questo, nella triade operativa che guida il mio agire artistico, “logos,

praxis e ludus”, il logos viene prima di tutto il resto, ma da solo non avrebbe senso, se non fosse incarnato dall’esercizio della praxis e dal gioco scenico del momento rappresentativo, espresso dal ludus. Secondo il solito esempio, se un attore pacifista deve interpretare un dittatore guerrafondaio, dovrà trovare il modo di rendere al meglio quanto di più lontano e spregevole gli appartenga, ma quell’attore non avrà risolto il compito rifiutando il lavoro o, peggio ancora, trasformando il personaggio secondo la sua etica personale, ma rispettando il personaggio secondo la sua poetica artistica. Non so se ho risposto alla domanda.

3. Io percepisco nei tuoi spettacoli sempre e comunque un elemento (non necessariamente centrale nello sviluppo della storia) spontaneamente inquietante, ma che permea l’interpretazione, poichè in qualche modo rimanda lo spettatore ad una dimensione più “crudele” della rappresentazione (un esempio è un “lamento” in Trittico, durante il numero della supposta). Puoi delucidarmi in merito ed espormi un tuo punto di vista?

Qualche anno fa avrei risposto parlando del mio rapporto con l’espressionismo, col diritto all’oltranza di ogni manifestazione del grottesco e con la necessità di liberare quella mostruosità, contenuta nell’umano che, evoca sempre il concetto di mostro espresso dal ciceroniano “monstrum qui monstrat”, il mostro che rivela, che dice di più, proprio perché eccede la misura di una norma pretesa e in questo eccedere, delirio etimologico, supera i confini di una supposta regolarità per accedere ai Campi Elisi o ai tartarei pascoli dell’indicibile, dell’insondabile, del segreto da rivelare. Però, già premettendo questo, sono entrato, senza volere, nella risposta più aggiornata, che fornirei da qualche tempo: ovvero, credo che quanto c’è di più inquietante nel mio teatro, abbia trovato finalmente una radice di vita, di autoanalisi e, forse, di fioriture ulteriori, a partire dal “Concerto dal VI libro dell’Eneide” (2000), per continuare con “Ora X: Inferno di Dante” (2001), sino ad arrivare all’ultimissimo “Marzabotto” (gennaio 2008). Che cos’hanno in comune questi tre spettacoli? Il rapporto con gli Inferi, con la discesa nell’orrore della morte come luogo straordinario per raccontare la vita; non come formuletta di comodo, ma come meravigliosa occasione che l’uomo ha di comprendere l’esistenza e di goderne bellezze ritenute imperscrutabili, nel momento in cui accetta di andare oltre, per attingere dagli “abissi” dell’oltretomba una profondità

che spesso non si coglie continuando, ben che vada, a contemplare la superficie. E in fondo, che cos'è quel punto rosso sulla maschera di Arlecchino, se non la probabile testimonianza di un'antico corno diabolico suffragata, per esempio, anche dalla somiglianza onomastica con il diavolo "Alichino" del XXII canto dell'Inferno dantesco?

4. Il rapporto tra suono, musica, lirica e recitazione. Il *Grammelot*. La gestualità corporale e la pantomima. Questi gli ingredienti che caratterizzano principalmente il tuo lavoro. Puoi parlarmi di questi temi in maniera da comprenderne ciò che nel passato ti ha maggiormente influenzato e/o aggiungere eventualmente altri stimoli che hanno contribuito al tuo percorso artistico?

Lo studio della musica e di materie umanistiche ha indubbiamente influito sulla mia visione di spettacolo come incontro di linguaggi, pratiche e materie differenti. Grande importanza sulla mia sensibilità hanno anche avuto lo studio (mai accanito, come per qualsiasi altra disciplina) della storia dell'arte e l'ormai antico amore per il cinema. A 24 anni mi sono ritrovato a fare (e a percepirme i primi guadagni artistici) l'unica cosa (tra le mie frequentazioni) per la quale, non solo non avevo mai studiato, ma alla quale non mi sentivo minimamente indirizzato: il mimo e, più in generale, il lavoro scenico.

La crisi fu determinata da questa scoperta tanto repentina quanto inattesa. In un certo senso mi ritrovai a dirmi: "e ora che faccio, senza una preparazione specifica, senza sapere nulla, al di fuori delle mie frequentazioni da giovane spettatore di teatri?"

Credo che, nella mia odierna visione dello spettacolo teatrale, tutto ciò che ho fatto in precedenza ritrovi in qualche modo una ragione d'essere e una propria rappresentatività, anche se l'estrema essenzialità di elementi all'interno dei miei lavori potrebbe far pensare al contrario. Amo definire la mia composizione scenica come "metamorfosi dell'essenza", intesa come un uso estremamente essenziale delle presenze sceniche (quando ci sono), capaci però del maggior grado di trasformazione possibile. Il poter attingere da linguaggi differenti e combinarli insieme, consente di selezionarli e di estrarne la profonda ricchezza che contengono, sempre in modo estremamente sintetico e funzionale. Un esempio molto chiaro è fornito dalla musica: spesso si fa ricorso, negli spettacoli, a brani di repertorio, scelti per ciò che suggeriscono agli autori dello spettacolo; ma molto frequentemente, questi brani, soddisfano un gusto personale

dell'autore, ma spersonalizzano lo spettacolo poiché sono portatori di un coefficiente di significati altissimo, che rende anonimo l'ennesimo utilizzo che se ne fa e quindi depotenziano lo spettacolo, anziché rafforzarlo. Ecco perché, attribuendo il massimo valore ai poteri della musica, quando non la sento assolutamente indispensabile (e dev'essere quasi sempre originale o comunque eseguita dal vivo in modo funzionale), preferisco non usarla per nulla. L'attore che io definisco "sinfonico" obbedisce agli stessi principi: un interprete che sappia incarnare, evocare, rappresentare una grande quantità e un'alta qualità di mondi e personaggi diversi, che sappia armonizzare il lavoro corporeo, con quello vocale e quello interiore, un attore che sappia rendersi "antenna" sensibile alle vibrazioni dell'elemento da interpretare, per trasmetterne i sensi allo spettatore che, con il suo lavoro, compie il percorso comunicativo cui è chiamato il teatro. Il teatro d'attore che io pratico è un teatro dell'uomo fondato sull'essenzialità e sull'infinita ricchezza dell'elemento umano. Il "grammelot" esprime in modo esemplare il criterio di "specificità dell'arte scenica", in quanto manifestazione di una lingua franca, imitativa, onomatopeica, di squisita valenza musicale che, al di fuori della funzione rappresentativa del luogo scenico, perde il proprio valore comunicativo, per ritrovarlo solo nella dimensione spettacolare del gioco incantatorio e, in questo senso, illusionistico, favorito dal rapporto tra palcoscenico e platea.

4. Dario Fo. Dove inizia e dove finisce l'influenza del maestro?

Come ho già anticipato, l'influenza di Dario Fo inizia nel suggerire e dimostrare l'infinita capacità espressiva, in quanto performativa, dell'uomo scenico e, mi verrebbe da dire con una battutaccia, termina sulla soglia di Carmelo Bene, laddove quest'ultimo ha insegnato l'inesauribile possibilità del lavoro interpretativo sul testo.

5. Quando scrivi uno spettacolo nuovo, dove trovi l'ispirazione? E' qualcosa che ha a che vedere sempre con testi e opere del passato glorioso dei giullari o può succedere che tu sia stimolato da temi che esulano da questa particolare esperienza?

Dopo i primi titoli citati in precedenza, dall'inizio di questo millennio mi sono sempre più dedicato ad un lavoro sulla "letteratura scenica" nella realizzazione di differenti spettacoli e letture-spettacolo che, apparentemente, nulla hanno a che vedere con la

matrice giullaresca ma che, come ho detto, attingono alla lezione giullaresca un principio fondante: quando la parola va in scena, deve metabolizzare la propria natura da essere cartaceo a quello di creatura organica, vivente nel “cronotopo” teatrale di una compresenza di spazio e di tempo che accomuna artista e spettatore; in questa metamorfosi consiste il mio lavoro. L’attore che si limita a “riferire” il testo, imbalsamandolo in una sorta di museo delle cere privo di alito vitale e abdicando alla propria responsabilità interpretativa, semplicemente non è.

Ho sempre cercato di evitare questo rischio, sin dai primi lavori d’origine letteraria, tra i quali il “Concerto dal VI libro dell’Eneide”, il più corale “Ilias Iliade” (2003), quello sulle Quattro Stagioni di Vivaldi (2003) o la lettura-spettacolo “Il suono del paesaggio” (2002, su liriche di autori compresi nell’arco cronologico che va da Foscolo a Zanzotto). Questi ultimi sono titoli particolarmente esplicativi della mia concezione di scenicità della parola letteraria, ma c’è una sorta di novità: l’ultimissimo spettacolo sull’eccidio di Marzabotto (“Marzabotto”), scritto assieme a Carlo Lucarelli, in cui ho raccolto strumenti fondamentali del teatro giullaresco per parlare, attraverso il linguaggio della Commedia all’italiana, di una tragedia italiana.

(Mi accorgo solo ora che la domanda successiva inizia con le parole “Comico e tragico”. Giuro, non le avevo ancora lette, è incredibile! E visto che siamo in clima di post scriptum, vorrei solo ricordare che ogni volta che scrivo la parola “giulleria” il correttore automatico del computer corregge in “grulleria”. Lascio all’estensore della Tesi ogni possibile deduzione)

6. Comico e tragico. Quali le relazioni tra questi due universi ed il tuo lavoro?

Qualcuno ha detto che la comicità (in senso, come dire...? autentico) altro non sarebbe che la tragedia vista di spalle. Su questo si fonda tutto il mio teatro comico e, come ho detto, forse anche il mio teatro tragico o drammatico; non per niente il prologo del “Concerto dal VI libro dell’Eneide” mette in scena un grottesco capocomico che guida una danda di tre musicisti in fuga da non si sa cosa, trattandoli con i modi di un moderno Zampanò, nocchiero di una metaforica “zattera della medusa”, in perenne navigazione tra i marosi della sopravvivenza artistica, nel mondo della moderna indifferenza e narcosi dei sensi, sensoriali e semantici.

Vorrei solo brevemente citare, di sfuggita, la tradizione basso medioevale, sviluppatasi soprattutto nell’Europa del Nord, del cosiddetto “Risus paschalis” che consisteva,

durante la domenica di Pasqua, in uno spettacolo tenuto sull'altare da alcuni rappresentanti del basso clero, consistente nel far ridere i fedeli con frizzi, lazzi e oscenità quali l'ostentazione dei genitali, per vincere l'afflizione quaresimale instauratasi nella comunità e culminata con la celebrazione del venerdì santo. Questo utilizzo "terapeutico" del riso, inteso come fonte di vita, di rinascita e di palingenetica "renovatio temporum", pare tragga origine dalla tradizione veterotestamentaria della Danza di David e testimonia una funzione antropica molto profonda legata al linguaggio del comico e riassunta anche nel detto popolare per cui "il riso fa buon sangue." Inoltre, testimonia anche una contiguità tra comico e tragico, tra morte e rinascita, tra fine ed inizio, rinvenibile in molte usanze e tradizioni popolari. Mi limiterei a citarne una, che da tredicenne neofita di musica jazz, non riuscivo a spiegarmi: ovvero l'abitudine dei funerali che si svolgevano a New Orleans, di recarsi al cimitero suonando musica triste, per poi farne ritorno suonando musica allegra. Ma pensiamo anche all'usanza del banchetto funebre, del dar da mangiare agli ospiti dopo una sepoltura, diffusa in numerose culture anche apparentemente lontane tra loro.

7. Se non mi equivoco tu sei autore, regista, attore e produttore dei tuoi lavori teatrali, come si conciliano questi ruoli tanto differenti in un'unica persona? A volte capita di incontrare difficoltà nell'interpretare propri testi così come nel dirigere se stessi. Non ti capita mai di dubitare sull'effettiva riuscita nella messa in scena di un testo scritto da te stesso o della tua stessa regia? E se ti capita, come risolvi questa eventuale insicurezza, visto d'altro canto il frequente successo che ottieni in scena?

È sicuramente una domanda di fondamentale importanza per comprendere la prassi scenica di un teatrante spesso definito solista come me.

Proprio il mio ultimo spettacolo "Marzabotto" ha rinnovato la questione, nonostante la grande, partecipe e commossa risposta del pubblico presente alle primissime repliche.

In sintesi, ritengo che quando ci si forma una visione, una concezione, una poetica, una "weltanschauung", un logos, per l'appunto, dell'agire artistico e scenico nella fattispecie, ci si assuma la responsabilità di metterlo in pratica attraverso l'esercizio e la messa in scena (i summenzionati praxis e ludus), che entrano già a pieno titolo a far parte del lavoro registico, in quanto autoriali di un processo di creazione. È *fisiologico* (e mi si permetta la sottolineatura del corsivo) che se stai "dentro" come attore, se lavori

sulla scena e ne sei anche il regista, tu abbia bisogno del famoso sguardo esterno, che ti aiuti a realizzare quel progetto, arricchendolo con tutti i contributi che solo un punto di vista altro può e deve fornire. Quando però, mi si criticano scelte registiche e attoriali, suggerendo alternative che snaturerebbero lo spettacolo non capendone la natura, be' lì, diciamo che solo un profondo esercizio di maturazione artistica e umana ti risparmia le peggiori conseguenze. Quando lavori a una nuova creazione, come mi è successo a cavallo tra il 2007 e il 2008, affronti un percorso di denudamento, di fragilità, di purezza ma anche di sensibilità quasi infantile. Sta nascendo una nuova creatura e Tu, che ne sei il genitore, sei il primo ad essere potentissimo e, al contempo, estremamente indifeso. Se non avessi avuto al mio fianco, per esempio in quest'ultima occasione, l'aiuto regia di mia moglie Katia Pietrobelli, probabilmente non avrei mai capito che stavo connotando il personaggio protagonista con un'attribuzione anagrafica di almeno 15 anni superiore a quella della sua età. Il lavoro che ha svolto Katia è stato quello di "naturalizzare" il personaggio, non di snaturarlo. Sul tema, poi, del conflitto tra autore e legale rappresentante del gruppo produttore, si è spesso giocata la mia sfortuna economica, ogni volta che, per trovare dei soldi da spendere nella produzione, me li sono tolti di tasca mia. Ma qui bisognerebbe intervistare l'organizzatore dell'Associazione Ca' Rossa...

8. Il giullare nel terzo millennio. Cosa significa oggi nel panorama teatrale italiano ricoprire questo ruolo? In che misura potrebbe rappresentare un elemento sovversivo moralmente, socialmente e politicamente nella nostra società consumistica e capitalista?

Se con giullare intendiamo l'attore interprete, capace di raccogliere l'esperienza antica di una tradizione culturale e specificamente scenica per rinnovarla ai sensi del moderno spettatore, preferirei non rispondere perché, oltre ad esempi di attori che ho incontrato fuggevolmente negli anni, non sono informato di percorsi artistici attivi in questo momento in Italia, oltre al mio. Potrei fare i nomi di Bepi Monai, Antonio "Bilo" Canella, Mario Pirovano, che si sono mossi sulle tracce di questa tradizione, ma la cui attività oggi sarebbe tutta da indagare da chi ne volesse approfondire i contenuti.

Per quanto riguarda il lavoro "politico" cui il giullare, sempre nel senso di affabulatore, ha atteso nel corso della sua parabola storica, è evidente il lavoro che oggi sta svolgendo Beppe Grillo, ma anche la narrazione storica di "performers" come Marco Paolini,

Marco Baliani, Laura Curino, Ascanio Celestini, Mario Perrotta, Davide Enia, Lucilla Giagnoni e Compagnia cantante. Raramente, in questi lavori, si vedono all'opera degli attori nel senso d'interpreti della materia scenica (nonostante Laura Curino, per esempio, sia stata anche una bravissima attrice), ma più spesso si assiste a quello che io chiamo il "teatro di nozione": un teatro che m'informa grazie all'opera di scrittura e di racconto scenico, tramite la narrazione di dati, di fatti, di elementi storici, spesso molto interessanti. È un teatro che vanta, a mio parere, grandi esempi come il "Vajont" di Paolini e il "Kohlaas" di Baliani. È una forma spettacolare che assolve a un compito importante e storicamente meritorio, ma il lavoro cui faccio riferimento personalmente è quello che definisco "teatro di rivelazione", in cui la materia scenica viene espressa tramite il metabolismo che lo spettacolo compie su di essa. Anche col teatro di narrazione storica si può ottenere questo risultato, quando i dati, le testimonianze, i fatti raccontati vengono potenziati dalla creazione scenica, utilizzando non la finzione ma l'autenticazione di cui solo l'arte è capace. Il teatro non è menzogna, è disvelamento dalla superficie del visibile, nel senso dell'antica "alètheia" greca, disvelamento appunto, ciò che noi traduciamo con "verità". Lungi da me qualsiasi interesse per il termine "verità" inteso in senso univoco; quello che vorrei precisare è che solo per mezzo di un'adeguata proprietà linguistica il teatro ritornerà ad esprimersi al meglio, con la maggiore e migliore compiutezza e sapienza significativa. Gli Artisti sopraccitati, alcuni sicuramente bravi nel lavoro compositivo del racconto, sembrano però voler dimenticare, per lo meno nelle prove di questi ultimi anni, la capacità evocativa e quindi di efficacia espressiva, che solo l'arte conosce. Come ripeto sempre, in questi casi: qual è il coefficiente dell'arte scenica? La distanza tra ciò che si vede e si sente sulla scena e ciò che la scena fa vedere e fa sentire: la nostalgia dell'altrove. Questo non è direttamente proporzionale alla qualità complessiva dello spettacolo: un lavoro può avere un basso coefficiente ed essere di buon livello o viceversa, come avviene nella ginnastica artistica con il coefficiente di difficoltà. Quello che dico è che se il teatro non riassumerà la funzione apocalittica di "rivelare" (nel senso dell'"apokalèin") i sensi nascosti delle cose ultime, ovvero recondite, non apparenti, della materia scenica, avrà perduto il suo specifico linguaggio espressivo e ci dovremo accontentare di una scena teatrale sempre più praticata e occupata da altro che poco o nulla avrà a che vedere con l'immaginazione, la metafora, la poesia, l'apocalisse del significato.

9. In che modo musica, scenografia, costumistica e oggettistica di scena aiutano l'attore alla trance scenica? E se puoi farmi alcuni esempi.

In generale, durante le mie lezioni sul lavoro dell'attore, ho sempre considerato la trance come il luogo dello sconfinamento dall'esercizio interpretativo, ovvero ho sempre ritenuto la trance il momento in cui si rischia di farsi prendere da una de-concentrazione psico-fisica per entrare in un'altra dimensione, che nulla condivide con l'equilibrio tra ragione e sensibilità, necessario ad ogni forma di scrittura performativa.

D'altro canto, ritengo che l'attore sia, come ho già accennato, una sorta di antenna che, captando vibrazioni che provengono dall'infinito, le sappia metabolizzare in forme e contenuti comunicativi; in questo senso, l'attore è una sorta di medium, di alchimista, di sacerdote, di sciamano, tutte attività che hanno a che fare con la trasformazione; quindi non nego una valenza al ruolo della trance, intesa però come innalzamento delle facoltà psico-sensoriali dell'individuo e non come loro obnubilamento. In questo processo, la scelta degli elementi scenici, gioca un ruolo estremamente delicato, perché ti possono aiutare, ma anche distrarre, mandare fuori, quando non siano armonici (anche per contrasto) con il sistema di significazione utilizzato. Una volta, un mio tecnico, peraltro solitamente molto attento, dimenticò una scala in scena all'inizio di "Ora X: Inferno di Dante"; entrare in quelle condizioni fu come iniziare una corsa campestre con le scarpe slacciate, perché quella presenza scenica non c'entrava nulla con la super "concentrazione" organica, fisica, mentale, emozionale, che richiede quello spettacolo. Era chiaro che quella era una prova che quella sera dovevo affrontare per crescere, forse di un passettino, nel percorso di conoscenza di quel lavoro e di questo mestiere. Feci tutto lo spettacolo di 1 ora e 45 minuti e, alla fine, ringraziando il pubblico dissi: "dal Teatro alla Scala di Porretta Terme, avete assistito allo spettacolo 'Ora X: Inferno di Dante.'" La perversione consiste nel fatto che quella battuta l'avevo pensata all'inizio, quando vidi la scala in scena e anziché bloccare la rappresentazione sul nascere e provocare una figura catastrofica al mio tecnico, avevo deciso di entrare ugualmente in scena.

10. C'è *performance* nel tuo lavoro artistico?

Sì, per tutte le ragioni che sto spiegando, soprattutto a proposito della matrice ereditaria dell'attorialità giullaresca.

11. Performance e teatro. Dove, secondo te inizia l'uno e finisce l'altro, quali i punti in comune –se ce ne sono- e quali i vantaggi come gli svantaggi della rottura della quarta parete.

Si dà teatro quando si implica il criterio di replicabilità. La differenza tra l'evento e il teatro è che, pur essendo entrambe discipline performative, il primo può vivere sull'attualità transeunte di un fatto nato e consumato in una determinata e caratteristica condizione, il teatro no. Lo spettacolo teatrale, viene concepito per rinascere e morire ogni volta e in questa continua ciclicità di vita e di morte si sancisce la scommessa che l'essere umano intrattiene con il mestiere del teatro; quando devi rifare la memoria di uno spettacolo dopo anni che non lo porti in scena (e magari lo rifarai per una volta ancora e poi chissà...), quando devi replicare un lavoro (magari altrove fortunato) in un teatro da 700 posti con dieci spettatori presenti che si vergognano di ridere e di applaudire, quando devi andare in scena con la febbre senza prendere un soldo, questi sono i casi in cui capisci la differenza tra evento e teatro e, soprattutto, capisci se questo è il tuo mestiere.

Per quanto riguarda la cosiddetta quarta parete, una volta, una fidanzata attrice mi disse: “tu hai bisogno di tirarla su per abatterla con lo spettacolo.” Continuo a sottoscrivere.

Estensione Matteo

Ho sempre pensato che il mio approccio alla giulleria fosse un approccio culturale, poi l'altro giorno ho riletto un passaggio del mio professore Emilio Pasquini, in cui sottolinea come Bologna, nella seconda metà del XIII secolo, sia divenuta un centro collettore della poesia giullaresca italiana, vocazione attestata dai ben noti *Memoriali bolognesi*, codici in cui vengono trascritti gli atti notarili rogati dai notai bolognesi, tra il 1265 e il 1436 e depositati presso la *Camera actorum*, ricchi di poesie (soprattutto giullaresche e popolari) ricopiate dagli stessi notai e oggi rinvenibili all'Archivio di Stato di Bologna. Quasi una sorta di conferma “Karmica” della mia posizione geografica di partenza, in questa vita. Ma, bando alle distrazioni spirituali, inutilizzabili in una tesi, è vero che il percorso “politico” in utilizzo di questi temi e patrimoni culturali rischia di approdare a forme di strumentalizzazione pericolosa, non solo dal punto di vista filologico (che non sta certo a me dover far rispettare) ma

soprattutto rispetto alla comprensione dei fenomeni. Mi accingo, nel giro di due o tre giorni, a criticare la lettura di Dario Fo nel rapporto tra giullare e fanciulla all'interno del Contrasto *Rosa fresca aulentissima* di Michele, detto Cielo o Ciullo d'Alcamo, forse dettata dal furore ideologico (esuberante e dissacratorio) incarnato da Dario Fo per almeno quattro decenni, sanissimo quando smascherava le malefatte del potente di turno, pericolosamente fuorviante quando giocava con l'interpretazione di fatti della cultura che, benedetta sia la critica innovatrice, ma richiedono uno studio che non può prescindere oltre che dal rigore scientifico anche dal buon senso. Nel caso da me citato non si tratta, da parte di Fo, di una lettura "politica" *strictu sensu*, ma comunque di una volontà di smitizzare la patina aulica che da secoli si è depositata su 'sta benedetta *rosa fresca aulentissima*, per suggerire, invece, della stessa metafora, il significato molto più sanguigno (e boccaccesco, aggiungerei) del glande del protagonista medesimo. Ora io chiederei un po' a Tutti, uomini e donne: vi sembra mai possibile che un giovane uomo in pieno *rush* testosterone, giunto dinanzi al simulacro di tutte le sue brame contingenti, possa mai "attaccare" l'allocuzione alla sua bella (magari dopo essersi arrampicato su per la finestra e nel pieno dello slancio fisico e passionale) con una riflessione dedicata al proprio membro virile che apparirebbe da sotto la gonna del "grue", quando questi alza la gamba per sostenere il libro dei conti, nella stagione più calda dell'estate? Dedicare, quindi, i primi due versi al proprio pene, "*Rosa fresca aulentis[s]ima, ch'apari inver' la state, / le donne ti disiano, pulzell' e maritate:*", in una sorta di "a parte" quasi meditativo, per poi partire all'attacco della figliola con tutta la foga di un "*tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate / per te non ajo abento notte e dia / penzando pur di voi, madonna mia*"? Qui non si tratta d'ignorare la filologia, qui si tratta d'ignorare la regia del più elementare e credibile buon senso. Siamo all'inizio di una sfacciata scena di seduzione, esalante gli afrori ormonali della più incontenibile passionalità virile, popolare e siciliana e io, autore (per non dire l'attore che dovrà interpretarlo) mi gioco tutto l'abbrivio, al cospetto di costei, a parlare col mio membro di quanto sia bello e desiderato dalle donne? Il tutto, per giunta, dopo (ripeto, sulla scorta di De Bartholomaeis) essermi arrampicato su per una finestra, magari sudato, col fiatone ed esser finalmente giunto davanti a questo magnifico esemplare di femmina, di cetò (ahinoi!) popolare, servetta di casa e pertanto senza difese sociali o parentali? Chiedo veramente scusa per la sdrucita e calcistica metafora, ma sarebbe come immaginare un centravanti, solo, davanti al portiere, con torme di difensori che lo incalzano alle spalle (lei infatti minaccerà l'arrivo dei millantati parenti) il quale,

anziché tirare subito in porta, si chini per terra, accarezzi il pallone e poi cerchi di fare goal... Tutti ci divertimmo e, in certo senso fummo grati a Dario Fo, per il suo tentativo sessantottesco di scrostare dalla polvere della *vulgata* scolastica questa come altre questioni di non facile lettura (perché questa “*rosa fresca*” è profumatissima dovrebbe essere così desiderata dalle donne nubili e sposate, se fosse veramente una fanciulla?) Ma io credo che in quell’azione drammatica e drammaturgica di slancio energetico verso cotanto “obiettivo”, l’incipit che costringerebbe il protagonista a dedicarsi una riflessione (quasi onanistica), per poi subito rivolgersi alla ragazza con tanta foia per i successivi tre versi della strofe pentastica, mi sembra sinceramente da escludere. Ma al di là di questo esempio, sul pericolo delle strumentalizzazioni testuali, ritengo che la mia vocazione (e lo dico da “animale politico”) sia quella di esercitare, tramite la letteratura giullaresca, un diritto alla politica culturale, nel tentativo di nutrire gli anni in cui vivo e per quel niente che posso, di temi e di letture vive oltre che viventi, nel richiamo inesausto a una qualità operativa che troppo spesso mi sembra ignorata a destra, al centro e a sinistra. Questo per me è fare “politica”, ossia servire la polis.

Conclusions

La fascinant figura del joglar, per la seva particular característica, reflecteix a sobre seu els trastorns de la societat i per tant pot arribar a contenir contradiccions de la pròpia època a la qual pertany. D'una banda, però, aquest histrió sembla perdre el seu encant durant el passatge històric del renaixement amb el *Fool* i, de l'altra, aquest controvertit “monstre d'escenari” sembla augmentar la seva perillositat al llarg del temps, o més ben dit sembla afinar les seves armes de “llença brometes” desplaçant cada vegada més la seva marginalitat de l'espai social cap al mental, per tant personal, cada vegada més inescrutable.

Així, el joc –de manera encara més subtil ara que abans– representa una “zona franca” dins de la qual poder cercar una pròpia identitat, una pròpia peculiaritat, tot i mantenir aquell paper social que garanteix el “món laboral”.

La dignitat que històricament es deu al personatge del joglar troba la pròpia força concretament en la consciència de saber que la necessitat de “jugar” és endèmica en les societats de qualsevol època, precisament per verificar la seva força, el seu grau de “salut”. El límit ve establert només pel llenguatge, mutant al llarg del temps. Un llenguatge que pot ser enriquit fins i tot per diversos subllenguatges verbals i gestuals, dintre dels quals la *performance* posseeix reserves inexhauribles de fascinació. L'actor –per tant també l'home– és el centre de la teatralitat, de la poètica, del text dramàtic i demostra que està en creixement continu, en contínua evolució. Així mateix, l'obra joglaresca de l'actor contemporani Matteo Belli arriba a nosaltres “regenerada” per un camí personal de l'actor i que ens acostava a una poesia massa sovint oblidada per la *routine* de la quotidianitat moderna que molt sovint ens fa oblidar de ser “persones humanes”. Però gràcies a ell la modernitat pot esdevenir també això: amor a la poesia. El treball tècnic que comporta el projecte de Belli completa l'obra per mitjà de la qual aconsegueix, gràcies a la comicitat, assolir temes més dramàtics, de vegades tràgics també. La diferència entre la comicitat fins a ella mateixa i la que, en canvi, conté el “germen” de la reflexió, col·loca aquesta darrera a un nivell més alt de qualitat artística, precisament perquè sovint darrere de la comicitat s'amaga un profund drama existencial.

El joglar contemporani, doncs, pot arribar a cobrir avui el més digne dels papers: el del demiúrgic. Un guia fascinant que aconsegueix, mitjançant la fabulació, regalar-nos moments de pura poesia, jugant amb la vida i la mort, entre la ficció i la realitat, entre la tristesa i l'alegria.

BIBLIOGRAFIA

- Allegri Luigi, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Laterza, Bari, 2006
- Artaud Antonin, *Per farla finita col giudizio di dio*, Stampa Alternativa, Brescia, 2000
- Barba Eugenio e Savarese Nicola, *L'arte segreta dell'attore*, Argo, Lecce, 1998
- Boire Monique, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa, Bologna, 1996
- Carrol Lewis, *Through the looking-glass*, Candlewick, Oxford, 2005
- De Maria Luciano (a càrrec de), *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Oscar Mondadori, Milà, 1973
- De Marinis Marco, *Mimo e mimi*, La Casa Usher, Florència, 1980
- De Marinis Marco, *Mimo e teatro nel '900*, La Casa Usher, Florència, 1993
- Decroux Etienne, *Parole sul mimo*, Dino Audino Editore, Roma, 2003
- Drumbl Johann (a càrrec de), *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna, 1989
- Eco Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Tascabili Bompiani, Milà, 2001
- Ferroni Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni editori, Roma, 1974
- Fo Dario, a càrrec de Termine Liborio, *Totò, manuale dell'attor comico*, Adelphi, Torí, 1991
- Fo Dario (diàleg amb Allegri Luigi), *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari, 1990
- Fo Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torí, 1997
- Fo Dario i Franca Rame, *Lu santu jullàre Francesco*, Einaudi Tascabili, Torí, 1999
- Foucault Michel, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milà, 1968
- Giovanelli Paola, "Verso la scena del domani: Matteo Belli", ne *Il Carrobbio* n° XXIX, Bologna (2003): 336-340
- Goffman Erving, *Espressione ed identit: il gioco, i ruoli*, Il mulino, Bologna, 2003
- "Ironia, comico e il nonsense" (d.a.), a *Il Verri* n°3, d.a., 1976
- Lecoq Jacques, *Il corpo poetico*, Ubulibri, Milà, 2000
- Massip Francesc, "Riure amb el cos: geperuts i bufons en l'espectacle català antic", en *Paraula Donada. Miscel·lània Joaquím Mallafré*, Jordi Ginebra-Magí Sunyer (eds.), Onada, Benicarlo (2006): 95-106

- Massip Francesc, “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, en *Gestos*, 45 (2008): 13-30
- Mullini Roberta, *Il corruttore di parole: il fool nel teatro di Shakespeare*, Cluebb, Bolonya, 1983
- Nepoti Roberto, *Jacques Tati*, Il Castoro Cinema, Florència, 1978
- Olbrecht-Tyteca Lucie, *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milà, 1977
- Oms Marcel, *Buster Keaton*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985
- Paura Bruno e Sorge Marina, *Comme te l’aggia dicere?*, Intra Moenia, Ercolano, 2005
- Pietrini Sandra, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Bulzoni, Roma, 2001
- Poyatos Fernando, *Oralia: anàlisi del discurs oral*, Arco Libros, Madrid, 1998
- Roberts Peter, *Mimo (el arte del silencio)*, Ttarttalo, Barcelona, 1983
- Saffioti Tito, *I giullari in Italia*, Xenia, Milà, 1990
- Schechner Richard, *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma, 1984
- Stratta Paolo, *Una piccola tribù corsara*, Ananke, Torí, 2000
- Vittori Maria Vittoria, *Il clown futurista*, Bulzoni, Roma, 1990
- Willeford William, *Il fool e il suo scettro*, Moretti e Vitali, Bèrgam, 1998

FILMOGRAFIA

- Belli Matteo, *Perseverare humanum est*, Ca’ Rossa, Bolonya, 1997 (DVD)
- Belli Matteo, *Trittico per un altare*, Ca’ Rossa, Bolonya, 1998 (DVD)
- Belli Matteo, *Ora X: Inferno di Dante*, Ca’ Rossa, Bolonya, 2002 (DVD)
- Bene Carmelo, a càrrec de Maenza Rino, *Carmelo Bene legge Dante*, Medianova, Bolonya, 2007 (DVD)
- Chaplin Charles, *Il grande dittatore*, Elleu, Italia, 2001 (VHS)
- Chaplin Charles, *Tempi Moderni*, Elleu, Italia, 2001 (VHS)
- Forman Milos, *Man on the moon*, Warner Bros, Italia, 2001 (DVD)
- Grillo Beppe, *Beppegrillo.it*, Casaleggio Associati, Roma, 2005 (DVD)
- Wachowski Brothers, *Matrix*, Warner Bros, España, 2000 (VHS)

MUSICOGRAFIA

- Bene Carmelo, *Pinocchio*, Luca Sossella Editore, Roma, 2005
- Elio e le storie tese, *Elio samaga hukuman kariyana turu*, Psycho, Italia, 1989
- Elio e le storie tese, *Eat the phikis*, Aspirine, Italia, 1996

PÀGINES WEB CONSULTADES

- www.comune.budrio.bo.it
- www.gershwinspettacoli.com
- www.matteobelli.com
- www.wikipedia.com
- www.youtube.com

ESPETACLES VISTOS EN VIU

- Belli Matteo, *Concerto dal VI canto delle Eneide*
- Belli Matteo, *Il Gatto, Cappuccetto e Biancaneve*
- Belli Matteo, *N come no, dai, un altro Recital?*
- Belli Matteo, *Ora X: Inferno di Dante*
- Belli Matteo, *Trittico per un altare*
- Lucarelli Carlo, voce narrante di Belli Matteo, *Guernica*

APÈNDIX FOTOGRÀFIC



1: Joglar medieval amb *marotte* i vestuari multicolor



2. El plànol del cap del joglar



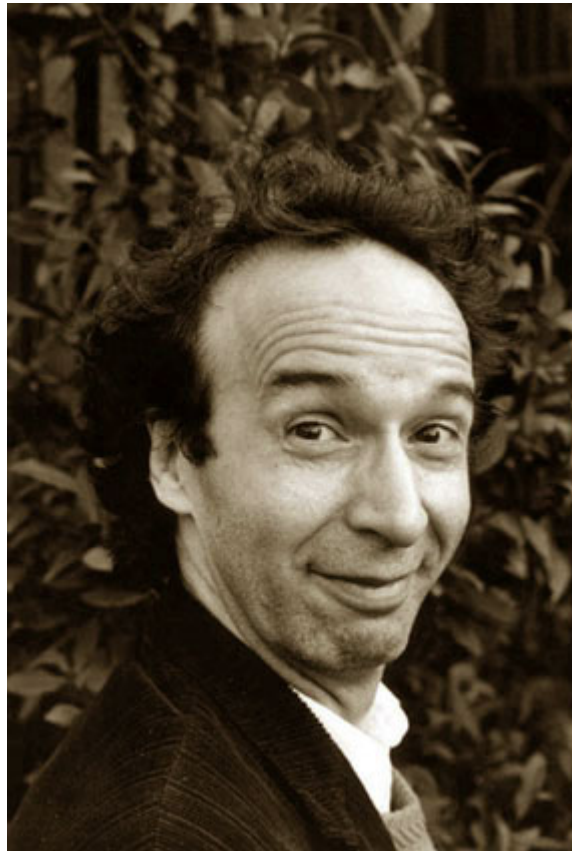
2. *Marotte* (exemplar del segle XX)



3. El *Jabberwockie* de Carrol Lewis



4. Els Elio e le storie tese



5. Roberto Benigni



6. El príncep Antonio De Curtis, nom artístic Totò



7. Pier Paolo Pasolini



8. Matteo Belli



9. Matteo Belli en la “Supposta Commedia”, en *Trittico per un altare*



10. “Il bocciole umano” de pel·lícula *Matrix*



11. Carmelo Bene