

ELENA DE ANGELI

«El cas Tarantino», pròleg a l'edició italiana de *Quattro atti profani*, Ubulibri, 1997.

(Traducció: TNC)

Representació sagrada, misteri, viacrucis, acte sacramental... Fantasmes, ídols, memòries soterrades (i escolàstiques) que de cop i volta semblen resplendir amb una nova vida, com sota l'impacte d'una llum crua i violenta, en el moment en què es troben i desenvolupen, a l'escenari o als textos, els drames de Tarantino. Al mateix temps, els ulls de la ment veuen materialitzar-se, i agitar-se en el pensament, les estimades ombres de Pasolini i Testori, però aquí, potser, aquesta evocació no és ben bé legítima, ja veurem per què.

Antonio Tarantino —nascut a Bolzano l'any 1938 però resident a Torí des de la infantesa, de professió pintor: les seves escadusseres notes biogràfiques no ens ofereixen gaire més que això— s'instal·la en l'escena pública d'una manera gairebé imperiosa l'any 1993, en conquerir amb el veredicta unànime del jurat el premi Riccione Ater pel Teatre.

Les obres premiades són dues, *Stabat Mater* i *Passió segons sant Joan* (totes dues posades en escena a les acaballes de la temporada 1993-94), i integren el projecte, que després amb el temps s'ha anat concretant a poc a poc i alhora modificant-se, del que s'ha anomenat una

«Tetralogia de les cures». Les «cures» de la qual —i l'autor no gosa explicitar-ho— no són altra cosa que «teràpies», literalment: no només i no tant en referència a la catarsi (a la que el mateix Tarantino fa referència), com a la funció terapèutica de la paraula com a força expansiva en la superació de l'afàsia, com a instrument d'identitat i de reconeixement (autoconsciència?), i

per tant vehicle de comunicació i d'acció, també i sobretot (en un cercle virtuós) teatral.

Allò «inexpressable» a què Tarantino vol donar presència i veu és tot allò que, entre nosaltres i en nosaltres, s'agita en la foscor: l'univers fosc i miserable de la marginació i la malaltia, per tant, que la societat oculta en els racons més foscos de la ciutat i de la consciència, per tal de no veure-ho i potser també per tal de no ser vista; però sobretot el forat negre que cada home —l'Home com a tal— amaga en si mateix, i al qual només arriba a precipitar-se quan cedeix a una irredimible alteritat pròpia, tant si s'anomena desesperació com si s'anomena bogeria.

Al seu teatre —a l'arquetip de teatre que ha inventat per a si mateix— Tarantino es troba en la situació d'haver de donar paraules a la Paraula, llengües a la Llengua: i en aquest sentit es decanta per una opció conscientment antiliterària (i per això —com es deia abans— antipasoliniana i antitestoriana), i tria una parla programàticament «baixa», empastifada

—amb les interferències d'un italià brut, agrest— de dialectes diversos (cosa que a més coincideix amb els orígens «mixtos» de l'autor), en una funció no mimètica i antirealista [...].

El que aquí ens ocupa és un codi: com que no disposen d'una llengua culta, d'una llengua elevada (una llengua del pensament, en front de la llengua dels fets: no sense les degudes excepcions, que veurem més endavant), els personatges no poden dir altra cosa —no tenen paraules per dir res més— que no sigui la seva pròpia veritat: desvelant així, o més ben dit revestint d'una llum molt crua, les zones d'ombra en què es mouen les seves vides. Cosa que, insistim-hi, és el contrari del realisme, que demana en canvi veridicitat i versemblança.

Però d'ombres, al teatre de Tarantino, ho són també els absents: que sempre —i valdrà la pena posar-ne exemples— tenen un paper clau, com a deuteragonistes o antagonistes escollits a través dels quals la Persona reconeix i es representa a si mateixa i la seva pròpia història. Així, la Maria de l'Stabat Mater, una indigent i drapaire immigrada des del Sud als guetos d'una Torí sense centre i sense rostre, adreça les seves invectives a interlocutors llunyans o fugitius: el primer de tots —i culpablement contumaç, en el seu cas específic— l'home que la va fer mare, Giovanni, que no es presenta a la cita i es nega a respondre al telèfon, deixant-la sola en la seva lluita amb els marroquins, amb les institucions, amb la policia. Perquè hi ha altres figures, en aquest monòleg ple de gent, que tenen vida i història a través de la veu de Maria: la inoblidable senyora Trabucco, funcionària de l'oficina municipal d'assistència que administra gasivament els ajuts per criar aquell fill d'un enginy imprevisible i inusual; don Aldo, un sant capellà però «home sota la sotana», pròdig en consells per mantenir el noi allunyat de les «maricones» i de les males lectures; i per acabar el doctor Ponzio i el jutge Caraffa, respectivament artífex i responsable de l'arrest i potser de la mort d'aquest «fill Jesús Déu meu» que s'ha embolicat —potser per culpa d'«aquella Maddalena que és la seva ruïna»— en una trama de terrorisme. [...]

Les regles, com s'ha dit, constitueixen un altre dels fils que conformen la recerca de Tarantino. Les regles: en el sentit de codis, de normes. Perquè no es pot oblidar que en la llengua d'aquests textos —una llengua, com hem subratllat, de les coses, dels fets, de la matèria bruta— les paraules recuperen amb tota la força i plenitud els significats originals, primordials, despullant-se de molts dels adorns i de molt de l'attrezzo semàntic. Per dir-ho d'una manera força esquemàtica, doncs, i més aviat matussera, les regles són les que el món exterior, l'hàbitat (no tant la societat), imposen a l'individu que es considera desviat: per això l'itinerari serà norma > normalitat > normalització.

Si la Maria d'Stabat Mater xoca amb la Institució en la persona de la Trabucco primer i del comissari després, i ens declara sense embuts tota la seva repulsa a la submissió i l'adequació que s'espera d'ella, el text en què el tema de la normalització, concretament, i dels preceptes que la governen, està desenvolupat i aprofundit en major mesura, arribant a la intensitat més elevada del seu dramatisme, és evidentment la Passió segons Joan. [...] [No hi ha salvació possible] fora de les institucions: ser-ne expulsat vol dir renunciar també al grau zero, encara que sigui el més oblidat i remot, de la supervivència. [...]

S'ha parlat fins ara d'obsessions, de temes recurrents: i encara en parlarem d'altres. Però, en aquest punt, ens permetrem una breu digressió: per parlar sobre les persones a les quals Tarantino dona vida, i visitar els llocs per on els mou. La Maria d'Stabat Mater, per exemple, ens l'hem trobat qui sap quantes vegades als passadissos de les estacions, sobretot de nit (això, no cal dir-ho, abans que fossin tancades providencialment i cristianament, expulsant per la nostra bona tranquil·litat totes les Maries [...] d'aquest món). Per a nosaltres que la freguem lleugerament quan passem pel seu costat, que potser li oferim també mil lires amb una més o menys manifesta reprovació dels presents, només és una forma humana indefinida assegurada a terra, envoltada de bosses de plàstic plenes dels seus parracs, que té sempre a l'abast un tetrabric de vi dolent, d'aquells que duen metanol reciclat. No sabem —no ho hem sabut mai— quina cara té. Doncs bé, aquesta cara que tant hem ignorat, que tant hem rebutjat —aquest rostre en l'ombra...— Tarantino ens obliga a veure-la, a mirar-la fixament, la introdueix per la força en la galeria dels retrats de la nostra ment, la grava en la nostra memòria. I ens fa saber, al mateix temps, que Maria no és només un moble tan indesitjable com inamovible d'aquell atri sense cel (ens ve al cap Caccioppoli a l'exemplar tall de les primeres escenes de la pel·lícula de Martone [La mort d'un matemàtic napolità]): Maria es mou, freqüenta la ciutat i els seus llocs públics, els anomena i, fent això, se n'apodera, en fa territori seu [...]. De la vella Torí

proletària dels mercats i les galeries, aquesta Maria immigrada n'ha assimilat —igual que el mateix Tarantino— el dialecte i l'argot, i fins i tot una certa manera de pensar, alguns comportaments, algunes intoleràncies i desconfiances i rancúnies [...]. [Maria] no disposa de cap to elevat [...]: no li és permès sortir del seu codi, de la seva misèria també lèxica. Per això ens la trobem buscant, com tots els pobres, una dignitat en el llenguatge dels altres —una llengua d'almoïna, captada confusament als passadissos de les institucions, malentesa pel carrer, endevinada a la televisió. [...]

És amb les paraules, el seu devesall, la seva arquitectura, que de fet es construeix la gens habitual «teatralitat» dels textos de Tarantino: paraules, d'alguna manera, que es representen a si mateixes, que es mouen autònomament per un escenari absent, que són l'escenari. En altres termes, el que posa en moviment el text no és l'acció, sinó que el text es posa en moviment per si mateix i en si mateix —quinta essència doncs, i desafiament suprem, d'un teatre dels (i no pels) actors. Per aconseguir el seu objectiu, Tarantino se serveix d'instruments que altra vegada són ben antics (la repetició, el martelleig de les interjeccions, les frase encomanadisses de les velles varietats), dilatant-los i inflant-los com la granota d'Esop fins a fer-los rebentar —literalment— i recollir-ne les engrunes que plouen sobre l'escenari i reboten sobre la platea. A l'*Stabat Mater*, per exemple, l'espera del Giovanni que no ve mai, subjacent en tot l'arc del llarg monòleg de Maria, conté al seu torn tota una sèrie de «motius», des de l'òmega dels moros a l'esposa «barrica» d'ell [...]. Però les repeticions, insistides i confirmades fins al virtuosisme, també són intrínseques al mateix text, en què sovint es repeteixen frases senceres diverses vegades, d'una manera obsessiva, potser amb una cadència alentida, com per delimitar una dificultat, un obstacle a superar, o potser d'una manera precipitada, per subratllar l'afany i l'angoixa i la ràbia. I aquesta proliferació fora de la norma i aparentment magmàtica serveix per donar aire i ritme, un autèntic «tempo» musical, a la frase. [...]

No hem d'oblidar que ens trobem davant d'un teatre, com ja s'ha assenyalat, fortament polític: per la força expansiva i la qualitat intrínsecament subversiva del llenguatge; per la força dedicació a aquelles «altres» existències que envaeixen i pertorben la nostra quotidianitat, per la qual cosa són rebutjades perpètuament (i en aquest sentit, mentre ressegueix de nou la narració evangèlica, Tarantino expulsa de la tradició cristològica occidental el component salvífic —i per tant el caràcter «funcional», la finalitat de redempció— per recuperar en canvi en tota el seu dramatisme el paper de Jesús —l'Ungit, i per tant l'«assenyalat»— com a boc expiatori sobre el qual la societat carrega el pes i la culpa dels seus propis mals); en definitiva, per la capacitat d'inserir, en contextos objectivament «sense temps», brusques i ineludibles referències a la història i a l'actualitat (a les Vespres de la Beata Verge, l'Avern àtic al que són guiats acull, amb una veritat antiretòrica, els nens morts de les guerres de Somàlia i de Bòsnia).

D'altra banda, per reconèixer la «politicitat» de l'obra de Tarantino n'hi ha prou amb sortir al carrer i mirar, sense hipocresia, al nostre voltant el que normalment preferim no veure: i aquests «actes profans» es veuran molt més i millor il·luminats de tot el que hem sabut fer aquí, amb una temptativa d'anàlisi [...] en la qual també ens hem allargat, probablement, una mica massa.