

Historias que son islas, islas que son archipiélagos. Prólogo al dossier monográfico sobre el 'teatro di narrazione' italiano

Juan Pérez Andrés

Zibaldone. Estudios italianos. Valencia, España
jperez.zibaldone@gmail.com

[Escriba aquí una descripción breve del documento. Normalmente, una descripción breve es un resumen corto del contenido del documento. Escriba aquí una descripción breve del documento. Normalmente, una descripción breve es un resumen corto del contenido del documento.]



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: después de algo más de dos décadas llenando los escenarios italianos, el movimiento denominado *teatro di narrazione* sigue dando muestras de una notable vitalidad. El interés de los temas tratados, la variedad de enfoques y técnicas actoriales puestas en práctica, así como la significativa presencia mediática y crítica que han tenido y tienen algunos de los autores que se mueven dentro de sus cauces (entre los que se cuentan algunos de los dramaturgos-actores-performers más importantes del panorama escénico italiano actual), son algunos de los motivos que han llevado a *Zibaldone. Estudios italianos* a dedicar un primer dossier a tan relevante fenómeno. Conscientes de que se trata, en cualquier caso, de un tema de tal envergadura que es casi susceptible de tantas matizaciones como autores conforman el movimiento (tal y como exponemos en este primer texto a modo de prólogo) el presente monográfico aspira a constituir, dentro de unos límites que no agotan en absoluto la complejidad del fenómeno, un acercamiento inicial a algunos de los textos, figuras y textos críticos clave en su comprensión y contextualización.

Palabras clave: *teatro di narrazione*, performer, teatro civil, panorama escénico, teatro italiano

]

I. UN INTENTO DE APROXIMACIÓN. Definir en unas pocas líneas para el lector español qué es el llamado *teatro de narración* italiano, una etiqueta bajo la que viene a reunirse el amplio "conjunto de las nuevas modalidades épicas que se presentan como un archipiélago de tendencias ya diferentes en su fuero interno", (Guccini & Meldolesi, 2004, p. 3-4), puede resultar una tarea demasiado sencilla o, por el contrario, una labor demasiado compleja, dependiendo de los parámetros elegidos y de las premisas de las que se parta inicialmente.

Tal vez bastaría señalar, adoptando un eventual acercamiento simplificador inicial, que bajo el rótulo de *teatro de narración* se incluye una heterogénea gama de manifestaciones teatrales en las que un único actor-autor se presenta en el escenario para narrar, como actor solista, una historia determinada valiéndose para ello únicamente de su propia palabra y gesticulación, y rehuyendo en todo momento cualquier tipo de aparato escénico sin, además, optar en muchas ocasiones por la mediación de un personaje que le sirva de coartada durante el espectáculo.

De este modo, ampliando la noción del actor solista común en el panorama teatral español (por lo general, y salvo escasísimas excepciones, asociado a monologuistas cómicos), convendría señalar cómo, en el caso italiano, los autores englobados en ella no solo plantean al público espectáculos exclusivamente narrados mediante un único actor, sino que en muchas ocasiones utilizan la primera persona para introducir elementos biográficos u opiniones bien para acercar temas de actualidad, bien para recuperar en el escenario una parte del pasado colectivo que ha quedado relegado de la historiografía oficial en espectáculos de considerable densidad narrativa. Nos encontramos, pues, como acertadamente señala Paolo Puppa (2010, p. 18), "frente a una representación no mimética,

sino diegética, retomando a Aristóteles, en el momento en el que el narrador, presente y totalmente manifiesto en el acto de la enunciación, narra la historia sin identificarse con los personajes y sin ocultarse tras ellos", al tiempo que se desarrollan temáticas de amplias miras históricas, sociales y/o políticas.

En todo caso, si bien una definición de este tipo puede ayudar a asimilar las manifestaciones del *teatro de narración* italiano a espectáculos desarrollados por un único autor-performer más allá del planteamiento del monólogo cómico-satírico (tal vez la característica más inmediatamente reconocible por parte del espectador), también es cierto que esto no solo sería una reducción imperdonable para el público italiano (habitado, tras el éxito mediático de algunos autores como Marco Baliani, Marco Paolini o Ascanio Celestini, a situar en un contexto más amplio estas manifestaciones), sino que al mismo tiempo escondería las inmensas implicaciones que la denominación misma conlleva.

Y ello por no ahondar en el hecho de que tal simplificación vendría a respaldar en último lugar la excesiva estandarización y reconocida presencia del fenómeno entre el gran público, un éxito que ha acabado por convertir al movimiento, como señalaba hace unos años Davide Enia, en "un género de teatro codificado y socialmente tranquilizador" sin "ninguna posibilidad de renovación, en el momento en que se ha convertido en algo demasiado reconocible" (Guccini, 2005, p. 5).

Por otro lado, es también evidente que un acercamiento como el arriba mencionado dejaría de lado desde el primer momento la constatación de que bajo dicha modalidad, la del actor solista de narración, se encierran toda una serie de relevantes connotaciones en lo que respecta a la modalidad misma empleada y que van más allá de la simple presentación externa del espectáculo. En este sentido, una consideración en profundidad de la narración solista monologada debe partir, necesariamente, de la reflexión en torno a importantes premisas de gran calado teórico, en el momento en que tales obras plantean aspectos vitales como son "la disolución de la primacía del texto, la crisis de la representación, la búsqueda de un nuevo estatus del actor, la dimensión política del evento escénico, la huida de los espacios convencionales y el descubrimiento de ámbitos y empeños sociales nuevos, el encuentro con la marginalidad y la pobreza, [así como] la deconstrucción de las coordenadas especiales, temporales e ideológicas del espectáculo". (Nosari, 2004, p. 11), por citar unas pocas cuestiones clave.

En segundo lugar, parece también bastante claro que una reducción de este tipo pasaría por encima la palpable constatación de que, desde sus inicios a finales de los años ochenta del pasado siglo, el *teatro de narración* (entendido en ocasiones como movimiento teatral, como género o, en el sentido más amplio dado arriba, como una especie de etiqueta genérica global para una modalidad escénica determinada) ha acabado por amparar una variadísima gama de realizaciones, desde "el autobiografismo de Laura Curino a la épica civil de Marco Paolini, de la visión novelesca de Marco Baliani al carácter fantástico y popular de Ascanio Celestini" (Guccini, 2004, p. 16), que no dependen tanto de los elementos formales, sino del modo en que estos se conjugan en un complejo conglomerado de influencias, tipologías performativas y líneas temáticas.

Difícilmente pueden rastrearse, de hecho, elementos comunes entre los miembros más destacados de las dos generaciones hasta ahora consolidadas dentro del movimiento: la de los nacidos en torno a 1950 y que llegan al *teatro de narración* a finales de la década de los

80, como es el caso de Marco Baliani¹, Moni Ovadia², Laura Curino³ o Marco Paolini⁴, por un lado; frente a la generación de los nacidos a principios de los 70, como Davide Enia⁵, Ascanio Celestini⁶ o Mario Perrotta⁷, quienes llegan a la narración, en su mayoría, en los albores del nuevo milenio.

En efecto, si bien en el primer grupo puede rastrearse una experiencia inicial similar dentro del llamado *teatro-ragazzi* y el hecho de que todos ellos llegan a la narración a través de un proceso de aprendizaje colectivo que los enfrenta a la praxis anti-narrativa, experimental y críptica del teatro anterior, por el contrario resulta mucho más difícil delimitar conexiones en el segundo grupo de autores, los cuales se adentran en la narración solista cuando el *teatro de narración* ha experimentado ya una cierta consolidación, una notable visibilidad mediática y una no menos considerable diversidad de puestas en escena y engrandecimiento temático, por lo que acceden a él adoptando como referencia en ocasiones otros modos de narrar distintos a los de la generación anterior. Es el caso, por ejemplo, de Luigi Dadina, quien parte de la tradición de los narradores tradicionales de Emilia-Romaña; de Mario Perrotta, quien sí parece moverse inicialmente dentro de las pautas de teatro civil trazadas por Paolini; o de Davide Enia, quien evidencia una gran influencia del tradicional cuento siciliano.

Y ello sin olvidar la producción de autores-actores más eclécticos como el pugliese Oscar de Summa; la de aquellos que pueden incluirse en una actualización más o menos distanciada del modelo del actor-narrador establecido por Paolini (fabulador y protagonista simultáneo), como Elisabetta Salvatori, Giuliana Musso, Roberta Biagiarelli o Simona Gonella; la de creadores en los límites de la narración que configuran espectáculos mixtos

¹ Fundador a mediados de los setenta de la compañía de teatro infantil Ruotalibera, se debe a Marco Baliani la creación de uno de los espectáculos más decisivos en la configuración del género, *Kohlhaas* (1989), adaptación de la novela homónima de Heinrich von Kleist. De gran relevancia son también su espectáculo *Corpo di Stato* (1998), sobre el asesinato de Aldo Moro, o *Lo straniero* (2003) adaptación de la obra de Albert Camus.

² Compuestos de un peculiar cruce de narración, canto y música *klezmer*, los espectáculos musicales de Moni Ovadia realizados con su Theater Orchestra parten, por lo general, de la recuperación de temas y costumbres *yiddish*, siempre desde una postura comprometida con la revalorización de las tradiciones judías centroeuropeas. Ejemplo de ello son su obra más señera, *Oylem Goylem* (1991), a la que seguirán, entre otras, *Dybbuk* (1995) y *Ballata di fine millennio* (1996).

³ Laura Curino, al igual que Marco Paolini, Lucilla Giagnoni o Mariella Fabbris, entre otros, inicia su labor como actriz-narradora en el Teatro Settimo Torinese, dando lugar, junto a Gabriele Vacis, a espectáculos narrativos de gran relevancia en la configuración del movimiento, como *Passione* (1992), *Olivetti* (1996) o *Adriano Olivetti* (1998).

⁴ Marco Paolini desarrollará en el seno del Laboratorio Teatro Settimo sus primeros espectáculos solistas, como *Adriatico* (1987) o *Tiri in porta* (1990), situándose como un actor clave en el desarrollo y consolidación del género tras el éxito televisivo de gran parte de su producción, como *Vajont* (1993, en TV en 1997), *Il milione. Quaderno veneziano* (1997) o *I-TIGI Canto per Ustica* (2000).

⁵ Iniciado como actor en talleres organizados por Laura Curino o Danio Manfredini, el palermitano Davide Enia comienza a llamar la atención en los primeros años del nuevo milenio con obras como *Italia-Brasile 3 a 2* (2002) o *Maggio '43* (2004), esta última sobre el bombardeo aliado de su ciudad natal durante la Segunda Guerra Mundial.

⁶ Tal vez el autor de mayor repercusión mediática dentro de la segunda generación, Ascanio Celestini es autor de una obra tremendamente personal, con obras como *Radio clandestina* (2000), *Fabbrica* (2002) o *La pecora nera* (2005).

⁷ Fundador en los noventa de la Compagnia del Teatro dell'Argine y *alma mater* del llamado *Progetto cincali*, creación de espectáculos originales basados en la recogida de material oral sobre la emigración italiana en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, la variada producción de Mario Perrotta va desde la personal adaptación de clásicos (como las premiadas *Il misantropo*, de Moliere; u *Odissea*, de Homero), a la dirección teatral (como su reciente *Opera migranti*, que escribe y dirige).

caracterizados por la búsqueda de un mayor impacto visual, como los producidos por Giacomo Verde, quien mezcla en sus espectáculos el vídeo y la narración; o, en última instancia, los casos más diferenciados, incluso partícipes de tendencias anti-narrativas, de la llamada non-scuola romana de Daniele Timpano, Andrea Cosentino, Antonio Tagliarini, Mirko Feliziani o Massimiliano Civica (Graziani, 2012, pp. 10-11).

Todo ello no quita, evidentemente, una primera característica común más allá de la modalidad performativa adoptada, y es que estos narradores-performers, a diferencia de otras modalidades de "attori narranti" –la de aquellos actores que ponen en escena una historia a partir de una partitura dramática, predeterminada y fija respecto al evento escénico y que se desarrolla con independencia de la respuesta del público–, se caracterizan en primer lugar, y en gran medida, por establecer una interrelación con el auditorio, considerando además este contacto como la base de la creación y modificación del espectáculo mismo en un proceso de reescritura y continua modificación según la respuesta del auditorio (Soriani, 2009, p.35).

En este sentido, un rasgo común en gran parte de estos actores-autores-performers, más allá de la indudable diversidad temática y actorial, es la consideración de la obra como un espectáculo *in fieri*, como el resultado de un lento proceso de prueba y error, esto es, de la obra entendida como *work in progress* cuya forma final dependerá de las diferentes y específicas recepciones del texto por parte del público. Es, en definitiva, la consecuencia necesaria del paso, de una representación del 'yo-tú' a una representación 'yo-nosotros' en el que la memoria en colectividad saca a la persona del actor del aislamiento. O, por retomar las palabras de Fernando Marchiori (2003, pp. 26-27), el deseo de explorar "los límites sutiles en los que la persona deja de ser como los demás para convertirse en imagen, la línea imperceptible que separa la presencia física de la proyección del imaginario colectivo".

II. TEATRO DE NARRACIÓN Y TEATRO CIVIL. Por lo demás, la estrecha relación que el *teatro de narración* mantiene tanto en sus orígenes como en sus procedimientos narrativos con diferentes manifestaciones teatrales hace que hasta cierto punto sea inevitable que, en la percepción global del fenómeno, este acabe relacionándose con otras categorías con las que comparte gran parte de sus presupuestos y con las que es difícil establecer límites definidos. Un caso especialmente relevante es la conexión del *teatro de narración* con el llamado *teatro civile*, un género de gran presencia en el panorama teatral italiano de las dos últimas décadas.

Aparte del carácter inherentemente comprometido de todo el *teatro de narración*, entendido como "gesto militante que encuentra su sentido más auténtico en lo más íntimo del tejido social, donde se siente su necesidad y urgencia, allí donde el conflicto –explícito o latente– debe encontrar una expresión y un lenguaje" (Ponte di Pino, 2010, pp. 11-12), ambas corrientes comparten numerosos puntos en común, tales como la exposición de temas de interés social, la toma de una clara postura política, o la asunción de que el objetivo último del espectáculo es ir más allá de la simple narración de unos hechos para transmitir contenidos relevantes en la conformación del imaginario colectivo.

Compartiendo una misma reivindicación del status del actor como mediador directo frente al público, la inspiración en hechos verídicos, el uso del dialecto o el recurso a una temática colectiva, una posible línea divisoria entre ambos tipos de manifestaciones teatrales

podría establecerse matizando que mientras la etiqueta de *teatro de narración* parece responder en primer lugar a los aspectos formales de las obras, la de *teatro civil* (para muchos una variedad específica del anterior) apunta, por el contrario, a la carga de denuncia implícita en las obras y a la búsqueda de una verdad última de carácter cívico que, usualmente, queda al margen de los cauces informativos oficiales, de la investigación gubernamental y de los medios de comunicación (Bernazza, 2010; Biacchessi, 2010).

No hay que olvidar, en todo caso, que es en la primera generación de actores-narradores antes mencionada donde germina, justamente, el teatro civil, en un deseo de ir más allá de la recreación de historias literarias para ampliar los contenidos a la exposición de temas conflictivos de la sociedad y la historia italiana más cercana: es el caso del conocido *Il racconto del Vajont* (1993) de Marco Paolini, quien no duda en bautizar el espectáculo como *orazione civile*, o *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani. Ambos sentarán, de un modo u otro, dos de los cauces por los que ha transitado el género desde entonces, tanto desde el punto de vista temático (un desastre humano ninguneado por las autoridades, el colapso del dique del Vajont; y un conflicto de inmensas magnitudes históricas y políticas en torno al asesinato del político Aldo Moro, respectivamente), como desde el punto de vista formal (la asunción del narrador como recuperador ante el público de un fragmento de la historia común relegada en la historia oficial).

Además, serán las exitosas retransmisiones televisadas de *Vajont, 9 ottobre '63* el 9 de octubre de 1997 por la RaiDue (que alcanzó la cifra de 3.515.000 espectadores con un 15,78 por ciento del share), seguida por la buena acogida de *Corpo di Stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* de Marco Baliani, el 9 de mayo de 1998 (con un no menos importante share del 10 por ciento, 1.100.000 espectadores), las dos obras que sirvan de referencia para este tipo de espectáculos ante el gran público, dando carta de naturaleza al movimiento en los medios de difusión de masas.

Por lo demás, este recurso a asuntos y enfoques de inspiración civil está presente en los autores tanto de la primera como de la segunda generación, con títulos que van desde la investigación periodística de sucesos luctuosos concretos (tragedias como la de Ustica en *I-TIGI. Racconto per Ustica*, de Paolini; o *Reportage Chernobyl* de Roberta Biagiarelli), bien basándose en un periodo histórico para aportar una fragmento de historia muchas veces olvidada por la historiografía (como es el tratamiento de pasajes conflictivos de la Segunda Guerra Mundial, en el caso de *Scemo di guerra*, de Celestini), bien trazando perfiles biográficos como excusa para traer ante el público un ambiente político y social determinado (como *Camillo Olivetti* y *Adriano Olivetti*, de Laura Curino), bien partiendo de una narración de corte autobiográfica en la que la realidad histórica acaba surgiendo a partir de vivencias personales (como los últimos *Album* de Paolini o *I capitoli dell'infanzia* de Davide Enia) o bien, en última instancia, centrándose en una temática concreta de relevante implicación social (los problemas laborales en *Appunti per un film sulla lotta di classe*, de Ascanio Celestini; o cuestiones medioambientales en *Storie di plastica*, de Paolini).

Naturalmente, esta variedad temática implica, a su vez, una variada gama de posibilidades narrativas en función de la relación establecida entre la narración, el personaje principal y su asunción o no (en ocasiones a través de un alter-ego) por parte del actor. De este modo, podemos encontrar desde oraciones civiles *strictu sensu* en las que el contenido ocupa todo el recorrido narrativo y el narrador actúa como una especie de maestro de ceremonias (como es el caso de *Vajont*), hasta obras basadas en los avatares de un personaje

a partir del cual se trazan apuntes de interés social y cívico (como pueden ser las notas históricas que hacen referencia a la compleja situación política de los años setenta en los *Album*, por seguir con Marco Paolini, donde este recurre a su alter ego, Nicola).

Tal vez por ello la diferencia última entre el *teatro de narración* y el *teatro civile* haya que buscarla no tanto (o no exclusivamente) en el tema propuesto en la narración o en su mayor o menor intención cívica, sino en la postura que el narrador adopta en escena y los diferentes mecanismos performativos que se ponen en juego en cada obra. En primer lugar, porque la amplia gama de narradores posibles (desde el aséptico narrador-historiador, pasando por la toma de posición del narrador-testigo ocular hasta llegar a la total identificación del narrador con el personaje) conlleva fundamentales repercusiones en el desarrollo del espectáculo, como son, sin ir más lejos, la concreción de un narratario determinado o la adopción de un grado distinto de focalización. El punto de vista debe considerarse en estas obras, sin duda, como uno de los puntos basilares de la narración, en el momento en que su elección condiciona de forma directa la organización del relato en sus diferentes estratos evaluativo-ideológicos, fraseológicos, espacio-temporales y psicológicos.

De hecho, frente a los espectáculos de narración "puros" en los que el narrador adopta la voz de un personaje para desarrollar una trama con una estructura de presentación, nudo y desenlace (Michele Kohlhaas en el espectáculo homónimo de Marco Baliani; Barabotti, el operario cuya carta a la madre desencadena *Fabbrica* de Ascanio Celestini; o el cartero narrador de *Italiani cìncali* de Mario Perrotta), en los espectáculos civiles, por el contrario, el actor suele presentarse como mediador y de transmisor de una información obtenida tras un arduo trabajo de investigación, documentación y selección del material en el que el desarrollo de la narración obedece a criterios de carácter argumentativo y expositivo. Se trata, en estos casos, de narradores que acaban no por interpretar un personaje, "sino que suben al escenario en cuanto individuos, en cuanto ciudadanos portadores del ethos colectivo", de forma que "su credibilidad se funda justamente en este dar la cara y en la relación que logran instaurar con el público, el cual mide su verdad, generando un cortocircuito entre la sinceridad de quien habla y la verdad de lo que dice" (Ponte di Pino, 2010, p. 19).

No es de extrañar que muchos espectáculos de narración partan de la colaboración del *performer* con periodistas, como es el caso de Roberta Biagiarelli, e incluso que sean realizados por periodistas, como el mismo Daniele Biacchessi, una de sus figuras más activas y reconocidas del *teatro civile* con obras como *La fabbrica dei profumi* (2006), sobre el escape tóxico ocurrido en 1976 en Sevese o *Quel giorno a Cinisi. Storia di Peppino Impastato* (2006), sobre el conocido asesinato del activista antimafia. Una última prueba de la importante relación entre periodismo y *teatro de narración* puede comprobarse en la participación de algunos de los más conocidos actores-dramaturgos del movimiento en el exitoso programa Report, un espacio semanal de la RAI basado en la edición y transmisión de investigaciones periodísticas en el que se han emitido las cinco piezas que conforman *Teatro civile* (2004) de Marco Paolini; *O la borsa o la vita. Il conte Aigor* (2004) de Laura Curino, sobre el escándalo de Telekom Serbia; o *L'asso Dell'aviazione* (2004) de Davide Enia, sobre la presencia de cazabombarderos americanos en tierras italianas.

III. TEATRO Y CONCIENCIA COLECTIVA. Con lo dicho hasta ahora, queda patente que la variedad de temas y propuestas del movimiento hace que sea una tarea sumamente difícil

avanzar una nómina de autores más o menos completa, tratándose, además y en muchas ocasiones, de autores que desarrollan una extensa gama de intereses y que han experimentado a lo largo de su carrera una diferente evolución. Sin ánimo de exhaustividad, bastaría centrar la atención en tan solo siete ejes temáticos (siete de los muchos posibles) para dar una breve panorámica de algunas de los espectáculos más interesantes de las últimas dos décadas. Nos referimos a:

a.- espectáculos cívicos sobre sucesos de actualidad, como *Acqua Porca. La storia dell'ACNA di Cengio* (1999) de Fabrizio Pagella, sobre los problemas medioambientales causados en los 150 años de historia de la compañía ACNA desde su implantación; *Asso di monnezza* o *A come... amianto* de Ulderico Pesce, sobre el tráfico ilegal de deshechos en el sur de Italia; o *Venticinquemila granelli di sabbia* (2003), de Alessandro Langiu.

b.- la explotación laboral y los problemas laborales, como es el caso de Alessandro Langiu en *Otto mesi in Residence*, sobre el caso real de los 79 trabajadores encerrados en la planta de la empresa Ilva en Taranto en 1998 al no aceptar la degradación en la categoría laboral que les proponía la empresa, o *FIATo sul collo: i 21 giorni di lotta degli operai della Fiat di Melfi* de Ulderico Pesce, sobre la huelga de los trabajadores de la FIAT en la fábrica de Melfi.

c.- sucesos luctuosos de la historia reciente de Italia en la línea de *I-Tigi. Racconto per Ustica*, de Marco Paolini, como *M/T Moby Prince* (2007), de Marta Pettinari y Francesco Gerardi, sobre el incendio, nunca esclarecido ni correctamente investigado, de un buque de pasajeros frente al puerto de Livorno en 1998; o *Linate 8 ottobre 2001: la strage* (2006) de Giulio Cavalli. Cabría mencionar aquí también los dos espectáculos con los que Patricia Zanco ha querido volver al desastre del Vajont: por un lado, *Onorata società* (2013) para el que ha contado con el guion de uno de los colaboradores habituales de Paolini, Francesco Niccolini.

d.- espectáculos sobre los estragos causados por la mafia, tema tratado por Giulio Cavalli en obras como *Do ut Des* (2009), subtitulada "riti e conviti mafiosi", espectáculo que le ha supuesto tener que llevar escolta desde entonces, o *L'innocenza di Giulio* (2011), sobre el proceso de Giulio Andreotti por sus relaciones con la mafia. También lo han tratado Roberto Rossi e Danilo Schininà en *Il caso Spampinato. Inchiesta drammaturgica*, un documento teatral sobre el asesinato cometido por la mafia del periodista milanés Giovanni Spampinato en 1972 en Sicilia, o Saverio Tommasi en *Georgofili. Una via una strage* (2007), sobre el atentado mafioso con coche bomba del 26 y 27 de mayo de 1993 en las cercanías de la Galería de los Uffizi que causó la muerte de cinco personas.

e.- la inmigración y los flujos migratorios hacia Italia, un tema tratado con frecuencia por Beppe Rosso, figura clave de la Asociación Cultural ACTI Teatri Indipendenti, como en *Seppellitimi in piedi* (2002), una especie de narración épica y coral sobre la expulsión de la población rumana de los centros urbanos y la dificultad de comprender raíces y tradiciones distintas. También Renato Sarti, fundador del grupo Teatro della Cooperativa en Milán, ha trabajado estos temas junto a Bebo Storti en *La nave fantasma*, espectáculo sobre el naufragio de un barco de inmigrantes provenientes de la India y Pakistán el 25 diciembre del 1996 y que se saldó con 283 muertos, la tragedia naval más grande en todo el Mediterráneo desde la Segunda Guerra Mundial.

f.- y, por último, y sin ánimo de agotar al tema, el siempre complejo tema de prostitución, como Lucia Falco y su *Voci d'asfalto* (2004) o Giuliana Musso y su *Sexmachine* (2005). Y ello sin olvidar, en otro orden de cosas, el exitoso espectáculo *Bella tutta!, I miei grassi giorni felici* (2010), de Elena Guerrini, un monólogo auto-irónico y demoledor sobre los estereotipos impuestos a la mujer por una sociedad obsesionada por la delgadez y la imagen.

IV. TEATRO EN TV, TEATRO EN LIBRERÍAS. Esta sobreabundancia de temas, propuestas, tendencias y modalidades no podrían explicarse, en última instancia, sin hacer mención a la notable presencia que algunos espectáculos de narración han tenido en los medios de comunicación de masas italianos, algo que, una vez más, es totalmente impensable en el panorama teatral español. De hecho, no es ocasional la frecuencia con que pueden verse en la televisión italiana espectáculos de *teatro de narración* de algunos de los miembros más sobresalientes, algo debido bien sea a su capacidad de interesar a un amplio sector del público diferente del que suele habitualmente llenar las plateas de los teatros, bien por lo acertado de la puesta en práctica de una modalidad basada justamente en la mencionada recuperación de ese sentido de colectividad y del fin moralizante, o bien porque, desde un punto de vista puramente mercantil, las grandes cadenas y editoriales han sabido explotar comercialmente un producto fácilmente reconocible.

En todo caso, por lo que respecta a la presencia de algunos de estos autores en televisión, cabría tal vez recordar desde un primer momento que la televisión italiana se ha caracterizado desde sus inicios por prestar una especial atención al fenómeno teatral, algo patente desde la primera retransmisión de una obra de teatro por la RAI hace ya seis décadas (en concreto, *L'osteria della posta*, de Carlo Goldoni, el 3 de enero de 1954)⁸. Un nuevo impulso, determinante en la consolidación y reconocimiento del género que no puede dejar de mencionarse, fueron los espectáculos televisados en 1997 y 1998, años en los que, gracias al trabajo del promotor de la Rai Felice Cappa, se retransmitieron algunas de las obras clave del movimiento: en concreto dos obras de Marco Paolini (*Il racconto del Vajont* y *Il milione. Quaderno veneziano*), la mencionada *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, *Marino libero! Marino è innocente* de Dario Fo y otras dos obras de Marco Baliani (*Michele Kolhaas* y *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa*).

Estas retransmisiones, consideradas elemento de referencia en cualquier análisis sobre la traslación del teatro a la pantalla, no solo dieron a conocer un nuevo tipo de teatro a un público que posiblemente no se hubiera acercado nunca a ver estos espectáculos en una sala teatral, sino que fue también el germen que propició que al poco tiempo las grandes compañías editoriales (Einaudi a la cabeza) se atrevieran a la comercialización de estos espectáculos en vídeo y DVD.

Últimos ejemplos de la presencia mediática de estos autores, serían la ya mencionada participación de Marco Paolini, Davide Enia, Giuliana Musso o Laura Curino en el programa de información y denuncia Report de la televisión RaiTre; pero también la de Ascanio Celestini en el programa *La storia siamo noi* con su intervención *Diari. Aprile*

⁸ Tabanelli (2003) da una cifras difícilmente parangonables con el caso español, computando hasta la fecha –esto es, casi cincuenta años– algo más de 1600 obras, de 700 autores distintos y más de 400 directores, entre los que se cuentan, Luca Ronconi, Marco Bellocchio, Gianni Serra, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler o el mismo E. De Filippo.

1945. *Viaggio nella memoria della Resistenza*, o las retransmisiones radiofónicas de Ascanio Celestini y sus *Racconti minonti buffonti* (2001) y *Bella Ciao* (2004 y 2005), Davide Enia con *Rembó* (2005-2006) y *Diciassette anni* (2007) o Mario Perrotta con *Migranti esprès* (2006).

Por lo demás, como señala Gerardo Guccini, "las relaciones entre radio, televisión, performance en directo, editorial y red, contribuyen, de hecho, a retomar, entre las prácticas colectivas del mundo social, el sentido de una identidad antropológica consistentemente imbricada en el ejercicio de las funciones verbales" (Guccini, 2011, p. 69).

V. NUESTRO DOSSIER. Todo lo dicho hasta ahora pretende, en cualquier caso, abrir un panorama prácticamente desconocido al lector español interesado, puesto que, aparte de los trabajos de Marina Sanfilippo sobre, entre otros, la recuperación de la narración oral y los aspectos autobiográficos en estos autores (2002, 2005, 2006) o los de Anne Serrano (2006), sobre el teatro y la memoria o la dramaturgia de Ascanio Celestini y Emma Dante, el *teatro de narración* italiano apenas ha tenido presencia en los estudios teatrales en nuestro país. Esta doble constatación, la del inmenso interés del movimiento y su escasa recepción en nuestro país, es básicamente la que ha guiado nuestro dossier con un triple objetivo: en primer lugar, aportar la traducción de algunos prestigiosos textos teatrales de narración que permitan dar al lector español una idea de esta modalidad teatral y den muestra de la variedad temática y de enfoques dentro del movimiento; en segundo lugar, acompañar estas obras con una serie de perfiles y entrevistas a determinados autores relevantes dentro del más reciente panorama teatral italiano con el fin de destacar y profundizar en las líneas maestras de su dramaturgia, así como en las diferentes visiones e interpretaciones del fenómeno; en último lugar, incluir algunos textos teóricos de conocidos especialistas que permitan dar una visión de la complejidad del *teatro de narración* desde una óptica académica.

De este modo, en la primera sección del monográfico, "Traducciones: breve antología del Teatro de Narración", se han incluido cinco textos teatrales de algunos de los actores-narradores más importantes del teatro italiano actual. Los textos propuestos, todos ellos traducción directa de los guiones de los espectáculos, vienen a cubrir una significativa variedad y enfoques dramáticos: desde la profundización, recreación y actualización del mito homérico realizada por el pugliés Mario Perrotta en su *Odisea*; pasando por la directa denuncia social de la contaminación y el negocio del reciclaje en *As de basura*, de Ulderico Pesce, la puesta en escena de la traumática experiencia real de los descendientes de italianos prisioneros en Albania, en el impactante *Italianesi* de Saverio La Ruina; o la denuncia de la connivencia mafia-política durante el gobierno de Andreotti en la interesantísima *La inocencia de Giulio. Andreotti no fue absuelto* de Giulio Cavalli. Completa esta sección un relato breve, *Saturno en Via Fapanni, Mestre*, del profesor, actor y dramaturgo Paolo Puppa, un denso monólogo en el que se actualiza el mito de Saturno en medio de la sociedad alienada actual.

El lector debe tener en cuenta, en todo caso, que no se trata de textos pensados en un primer momento para su publicación en forma de relato, sino de la traslación, en forma de guion (de *copione*) de versiones más o menos definitivas de monólogos de carácter narrativo luego escenificados en el escenario. Se encontrará por ello con cierta frecuencia tanto con apartes, como con breves didascalias sobre algunos elementos del montaje (sobre todo

referencias a cambios de iluminación, al uso de música o a puntuales proyecciones en el telón de fondo), como con párrafos más o menos inconexos dentro de la narración que no suponen más que apuntes para posibles cambios o incorporaciones de fragmentos en futuros montajes. Hemos querido respetar estos elementos, no solo porque forman, indudablemente, parte del espectáculo, sino porque permiten ver hasta qué punto las obras del *teatro de narración* responden, como hemos tenido ocasión de señalar arriba, a un proceso de constante revisión, ampliación y modificación.

La segunda sección, "Un primer acercamiento a los autores: ensayos y entrevistas", propone un repaso, al tiempo que una reflexión, a la trayectoria de algunos de los nombres más relevantes del panorama del actor-narrador solista de las últimas dos décadas.

Por un lado, Andrea Porcheddu, reconocido especialista en el teatro de Ascanio Celestini, aporta en *Ascanio Celestini. Voces amargas de los márgenes del mundo*, algunas claves en la evolución de la dramaturgia de este interesantísimo actor-narrador romano, texto que complementamos con una breve intervención de Massimo Puliani, *Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela*, sobre el carácter memorialístico del teatro de Celestini.

Junto a estos ensayos originales, hemos querido contar con la opinión de los propios actores-narradores para que, con sus propias palabras, nos acerquen algunas de las claves de su dramaturgia. De este modo, se incluye un primer texto de Laura Curino, una de las figuras clave dentro del fundamental grupo Laboratorio Teatro Settimo y autora de obras capitales de mediados de los noventa como *Passione* u *Olivetti* quien, en *Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres*, da un breve repaso a su carrera a partir de la siempre conflictiva cuestión de género en el teatro contemporáneo. Algo similar, pero partiendo de la reflexión sobre la inclusión de su teatro o no dentro de la gran categoría del *teatro de narración* hace el más joven Beppe Casales en *Del teatro civil a un teatro del estupor*, donde nos ofrece una breve pero relevante reflexión sobre su incorporación y evolución dentro del movimiento. Completan este apartado cuatro entrevistas que aportan otras tantas visiones diferentes del *teatro de narración*, ejemplo, en cierto sentido, de la difícil catalogación y asimilación de los autores a una etiqueta y un paradigma global. Por un lado, la entrevista de Massimiliano Vellini a Daniele Biacchessi –acompañada de algunos fragmentos de una de sus obras de divulgación más conocida– se centra en algunas de las claves del llamado *teatro civil*, en el que el Biacchessi no es solo una figura destacada sino también uno de los mayores y más incansables difusores y divulgadores con obras como *Teatro civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (2010). Por su parte, la realizada por Paolino Nappi a Davide Enia, tal vez uno de los actores-narradores de mayor proyección de la última década, nos da algunas pistas sobre su dramaturgia al tiempo que, una vez más, reflexiona sobre la pertinencia y/o pertinencia del concepto mismo de *teatro de narración*. La entrevista a Daniela Timpano de Juan Pérez Andrés, y la de María Antonia Blar Mir a Ulderico Pesce amplían el espectro de autores, dando algunas claves para entender, desde la primera persona del autor, dos dramaturgias muy diferentes en cuanto a temáticas y enfoques, ambas de gran relevancia en el panorama actual.

La tercera y última sección del dossier, como el mismo título de "Enfoques teóricos" indica, pretende acercar a los lectores algunas de las contribuciones teóricas más relevantes a la hora de juzgar, desde un punto de vista académico, un movimiento tan vasto y complejo.

Para ello, hemos seleccionado un fragmento del manual ya clásico de Paolo Puppa, *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio* (2010) en el que, bajo el título de *Una cartografía general con alguna anticipación*, pretende dar más un primer acercamiento global al fenómeno. Un texto del profesor Gerardo Guccini, tal vez el especialista que con mayor profundidad y acierto ha tratado el movimiento en manuales como *La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (2005a) o *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'* (Guccini & Marelli, 2004), aportará una insospechada relación entre la narrativa de Pier Paolo Pasolini y la obra de Roberto Saviano y el *teatro de narración*. Por su parte, Marco Baliani, autor clave con obras como la mencionada *Kohlhaas*, nos ofrece una interesantísima reflexión sobre las dimensiones del *teatro de narración* y sobre su propia evolución como narrador-performer en el artículo *El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama*, en la línea de su interesante estudio sobre las posibilidades del actor solista ofrecido en su *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (2010).

A continuación, el artículo de Mariastella Cassella *Teatro di narrazione e scrittura scenica* se centra en un aspecto significativo del movimiento como es el hecho de que, pese a que se suele ver el movimiento como una especie de reacción a la estética del Nuovo Teatro anterior, el renovado interés por la palabra dramática en el *teatro de narración* no excluye similares dinámicas subyacentes a todo el teatro inscrito en la práctica de la "escritura escénica".

Le sigue un artículo de Juan Pérez Andrés, *El camino hacia la narración. El grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles*, en el que se analiza la importantísima labor del grupo Laboratorio Teatro Settimo en la configuración inicial y posterior evolución del movimiento gracias, entre otros factores, al fundamental trabajo de Gabriele Vacis y al paso por el grupo de autores y directores de la talla de Laura Curino, Lucio Diana, Lucilla Giagnoni, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis y Adriana Zamboni, y más tarde, Eugenio Allegri, Roberta Biagiarelli, Simona Gonella y Marco Paolini, entre otros. El artículo, centrado en la presencia del grupo en territorio español, viene a completar el ensayo de la misma Laura Curino, *El teatro de narración Laura Curino*, en la que la autora da un repaso a su trayectoria como narradora solista a partir, sobre todo, de la experiencia en un grupo tan valioso como es Teatro Settimo.

Dos reconocidos especialistas en el teatro de Marco Paolini, Simone Soriani y Massimo Puliani, nos ofrecen dos interesantes ensayos (*Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor*; y *El teatro im-posible en TV de Marco Palini*, respectivamente), en los que se analizan tanto los procesos creativos del autor de Belluno, como los mecanismos de adaptación de sus obras al medio audiovisual. Tanto Simone Soriani, autor del imprescindible *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta* (2009) como Massimo Puliani, entre cuyas obras cabe destacar el interesante *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini. Il caso Fo/Albertazzi* (2010), permitirán conocer con detalle la producción de uno de los nombres clave del movimiento como es Marco Paolini. Por su parte, el artículo de Angela Albanese nos da algunas de las claves del espectáculo *Italianesi*, de Saverio La Ruina, cuya traducción adjuntamos en la primera sección del dossier.

Por último, Nicola Pasqualicchio, autor del relevante manual *L'attore solista nel teatro italiano* (2006), en el que sitúa la labor de los actores-narradores del teatro de narración en la estela de una mucho más dilatada corriente de anti-tradición teatral de hondas raíces en la cultura europea, plantea en *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, la cuestión, siempre interesante, de cómo el procedimiento mimético interactúa con modalidades específicas, diversas y contrapuestas respecto a la mimesis del teatro dramático tradicional, basado en la total imitación del personaje.

Con todo, el lector interesado podrá sin duda encontrar en este breve dossier una pequeña guía con la que podrá remontar y seguir los meandros de esta corriente, convertida ya en caudaloso río, que es el *teatro de narración* italiano. O, cuanto menos, hacerse una idea de este complejo mapa trazado por ese inmenso "archipiélago de tendencias", por retomar las palabras iniciales de Guccini y Meldolesi, que conforman el movimiento.

Sobra decir que, por obvios motivos de espacio, hemos debido limitarnos en las tres secciones propuestas a una rigurosa selección de textos, artículos y autores significativos. Aspectos clave en el movimiento como la importancia del dialecto en la configuración de los espectáculos, la compleja imbricación entre autobiografía y conciencia colectiva, la delimitación de cuáles pueden ser los predecesores inmediatos del género (v.gr. la importantísima influencia de Dario Fo o Giorgio Gaber) o el distinto recurso a elementos musicales en gran parte de las obras, han debido dejarse, al igual que otros muchos temas y autores relevantes, para una segunda entrega.

Vaya por delante, en todo caso, nuestro más sincero agradecimiento a todos los estudiosos, críticos, periodistas y autores que han colaborado en este número, así como a todos aquellos actores, autores y dramaturgos que han demostrado una inmensa generosidad y un enorme interés por el dossier, pero que, por diferentes motivos, han debido relegarse momentáneamente a la espera de completar el dossier en un número sucesivo. No queremos tampoco dejar pasar la oportunidad de agradecer a Marina Sanfilippo su entusiasmo docente y su contagioso interés por esta modalidad teatral, aspectos ambos que están presentes en cada una de las páginas de este dossier.

Referencias bibliográficas:

- Baliani, M. (2010). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Pisa: Titivillus.
- Bernazza, L. (2010). *Frontiere di teatro civile: Daniele Biacchessi, Roberta Biagiarelli, Elena Guerrini, Alessandro Langiu, Ulderico Pesce*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Biacchessi, D. (2010). *Teatro civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milán: Edizioni Ambiente.
- Graziani, G. (2012, enero-febrero). Una scuola senza scuola. L'intuizione di Nico Garrone. *Quaderni del Teatro di Roma*, 3, p. 10-11.
- Guccini, G. (2004). Il teatro di narrazione: fra 'scrittura oralizzante' e oralità-che si-fa-testo. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 15–21.
- Guccini, G. (2005a). *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi*. Roma: Dino Audino.
- Guccini, G. (2005b). La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia" *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, XI(2), 5–8.
- Guccini, G. (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archives Review*, I(2), 3–4.
- Guccini, G., & Marelli, M. (2004). *Stabat mater: viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Bolzano: Le ariette libri.
- Guccini, G., & Meldolesi, C. (2004). L'arcipelago della 'nuova performance epica.' *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 3–4.
- Marchiori, F. (2003). *Mappa mondo: il teatro di Marco Paolini*. Turín: Einaudi.
- Nosari, P. G. (2004). I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 11–14.
- Pasqualicchio, N. (2006). Il solismo come antitradizione. En N. Pasqualicchio (Ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 9–25). Roma: Bulzoni.
- Ponte di Pino, O. (2010). Un teatro civile per un paese invicile? Una riflessione. En *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (pp. 11–25). Milán: Edizione Ambiente.
- Puppa, P. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Sanfilippo, M. (2002). Narracion autobiográfica en el teatro italiano de los años noventa. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 519–525). Madrid: Visor.
- Sanfilippo, M. (2005). *El Renacimiento De La Narración Oral En Italia Y España (1985-2005) El Renacimiento De La Narración Oral*. Facultad de Filología. UNED.
- Sanfilippo, M. (2006). La narración oral y sus nuevas manifestaciones . Los casos de Italia y España. *Forma Breve*, (4), 377–392.

- Serrano, A. (2006). Un teatro para despertar. Ascanio Celestini, Emma Dante, Erri de Luca. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 315, 178–183.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Arezzo: Editrice Zona.
- Tabanelli, G. (2003). *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana.

