

TEATRO DE NARRACIÓN, ORACIONES CIVILES, TEATRO DE LA MEMORIA

*Narrative Theatre, civil prayers,
memory theatre*

JUAN PÉREZ ANDRÉS

Desde finales de los años 80, los actores-dramaturgos-*performers* del *Teatro di Narrazione* italiano vienen desarrollando interesantes y complejos espectáculos en los que se combinan una depurada técnica en la escena y la representación de interesantísimas obras de gran relevancia social y política. El modelo de las “oraciones civiles” de Marco Paolini y la producción de los autores del *Teatro civile*, escenario propicio a la denuncia pública y espacio de la memoria colectiva, no han sido ajenos a uno de los capítulos más dramáticos de la historia reciente italiana: la ocupación nazi del país y la consiguiente lucha partisana. Estos temas, lejos de ser olvidados, han cobrado una particular relevancia en el teatro de las últimas décadas.

Since the end of the '80's, the actors-dramatist-performers of the Italian Teatro di Narrazione are developing interesting and complex plays in which a refined technique on stage and the representation of works of a high both social and political relevance are suitably combined. The model set up by Marco Paolini with his "civil prayers" and the production by the dramatists of the so called Teatro civile, a favourable scene for public denunciation and collective memory, can't overlook one of the most dramatic chapters of recent Italian history: the Nazi's occupation of the country and the subsequent partisan fight. These subjects, far from being forgotten, have gained relevance in the theatre of the last decades.

*Fecha de envío: 10 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 11 de junio de 2013*

Tras más de veinte años sobre las tablas, el movimiento denominado *Teatro di Narrazione*, “una de las etiquetas más en boga a inicios de los años noventa” (G. Guccini, 2005:11), sigue siendo hoy en día una de las tendencias más prolíficas y fácilmente identificables del panorama teatral italiano. Esta visibilidad, debida en primera instancia a la proyección mediática que han alcanzado algunos de sus miembros (especialmente Marco Paolini y Ascanio Celestini, cuyos espectáculos han podido verse en televisión con relativa frecuencia o han sido editados y comercializados en DVD), debe también entenderse por la reconocible puesta en escena de sus mismos espectáculos, por lo general basados en la presencia de un

único actor-autor-*performer* que, en un escenario usualmente vacío y sin la mediación de un personaje, evoca oralmente historias y vivencias de alto valor social sirviéndose para ello únicamente de una narración que rehúye la tradicional mimesis dramática.

Herederos de una modalidad, la oral, progresivamente recuperada e inserta en el teatro culto del siglo XX, la evolución del movimiento a partir de los primeras obras de Marco Paolini, Marco Baliani, Moni Ovadia o Laura Curino a finales de los ochenta y principios de los noventa ha acabado por reunir toda una serie de diferentes experiencias teatrales desarrolladas en torno a un único actor-narrador hasta configurar, en palabras de Gerardo Guccini (2004: 3),

JUAN PÉREZ ANDRÉS, licenciado en Filología Inglesa e Italiana por la Universidad de Valencia, es profesor de instituto de Lengua Castellana y Literatura. Actualmente cursa estudios de posgrado en el ámbito de la Investigación Teatral en el Contexto Europeo.

Palabras clave:

- Teatro de narración
- Teatro civil
- Memoria
- Resistencia
- Performer

Keywords:

- Narrative theatre
- Civil theatre
- Memory
- Resistance
- Performer

una especie de “archipiélago de tendencias variadas en su fuero interno”.

De hecho, si bien la reconocible puesta en escena de las obras permite identificar gran parte de las producciones de la corriente (sobre todo por su carácter narrativo, el recurso a escenarios vacíos en los que se presenta desnudo el actor-narrador y la temática comprometida que se desarrolla)¹, no es tan sencillo asimilar bajo un único párrafo cuáles han sido los caminos que han llevado a cada uno los actores-autores hasta el *Teatro di Narrazione*, así como poder delimitar con exactitud los límites que abarca el término, con frecuencia relacionado con otras denominaciones como teatro civil, teatro monologado o, simplemente, narración oral.

Esta multiplicidad de tendencias, de dramaturgias y de concepciones del teatro narrativo se observa también en los distintos enfoques que han venido estudiando el fenómeno los últimos años, y que, desde una triple perspectiva, abarcan manuales que tratan el fenómeno desde la óptica de la recuperación de la tradición del actor solista (como Paolo Puppa, 2010; o los ensayos recogidos por Nicola Pasqualichio, 2006); los que, desde un punto de vista más global, se acercan al movimiento a través del estudio de su génesis, desarrollo y filiaciones entre los diferentes autores (como hacen Simone Soriani, 2009; Gerardo Guccini, 2005; o Massimo Puliani, 2010); y finalmente los que, en un contexto socio-histórico más general, ponen el acento en la producción más comprometida de los actores-narradores dentro del llamado *Teatro Civile* (Letizia Bernazza, 2010; o Daniele Biacchessi, 2010).

En este complejo panorama, un primer acercamiento podría partir de la distinción de dos generaciones de actores-narradores, perfectamente definidas a partir de su propia evolución actorial. Así, es común diferenciar entre una primera generación, la de los nacidos a finales de los cincuenta y que llegan al *Teatro di Narrazione* a través de una progresiva evolución a partir de su experiencia con un público infantil (sería el caso de Marco Baliani, Laura Curino o Marco Paolini), de una segunda hornada, la constituida por los nacidos ya en los

setenta y que, por lo general, se caracterizan por adoptar, durante los primeros años del siglo XX, unos postulados del *Teatro di Narrazione* ya consolidados a los que vienen a sumar una serie de influencias bastante más diversas (como Davide Enia, Ascanio Celestini o Mario Perrotta).

En todo caso, relativizando la importancia generacional, y dado que hay narradores en la primera generación que toman como referencia otros modos de narrar distintos a los expuestos (como Luigi Dadina, quien parte de la tradición de los narradores tradicionales de Emilia-Romagna), mientras que en la segunda conviven una gran variedad de influencias (como Mario Perrotta, que se mueve dentro las pautas de teatro civil trazadas por Paolini; frente a, por ejemplo, Davide Enia, quien parte de un modelo más cercano al monólogo teatral y evidencia al mismo tiempo una gran influencia del *cunto* siciliano), conviene afirmar, con G. Guccini (2004: 16) que:

Los actores/narradores de los años noventa presentan fisonomías variadas y distintas cuya originalidad no depende tanto de la novedad de los elementos constitutivos, cuanto del modo en que estos se conjugan con las principales tipologías de autores y actores del siglo XX determinando una multiplicidad de soluciones que van del 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.

La amplia gama de enfoques y temas incluso dentro de un mismo autor y una misma generación (baste recordar las diferencias entre, por ejemplo, los *Album* de Marco Paolini y sus llamadas “orazioni civili” como *Vajont* o *Ustica*, o las diferencias entre obras clave como *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, *Kohlhass* de Marco Baliani, *Radio Clandestina* de Celestini, *Italia Brasile 3 a 2* de Davide Enia o *Italiani Cincali* de Giulio Cavalli) ha propiciado que en los últimos años se haya extendido la denominación más general de *nuova performance epica*, acuñada por Claudio Medolesi y Gerardo Guccini (2004: 3; 2011: 65) con la intención de “ofrecer a los estudios teatrales una etiqueta que, menos connotada y específica (...) permita acercar, confrontar y recorrer transversalmente las múltiples modalidades recitativas y relacionales que acompañan la exposición ante el público de un texto oral de contenido principalmente narrativo”.

¹ En este sentido, sigue siendo una referencia *Kohlhass* (1989) de Marco Baliani, primer espectáculo enmarcado dentro de la tendencia y ejemplo de narración pura, en tanto es desarrollado por el actor-narrador sentado en una silla en medio de un escenario vacío y sin más recurso que su voz y los taconazos en el suelo que reproducen el ruido de los caballos. <http://www.marcoaliani-it/kohlhass.php>

El término, recogido también por P. Giorgio Nosari (2004: 11) permitiría, de este modo, destacar todos aquellos elementos comunes presentes en una amplia variedad de tipologías que, desde la narración pura y la narración dramatizada, hasta el drama narrativo, compar-

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, la deconstrucción de las coordinadas especiales, temporales e ideológicas del espectáculo.

Pese a que la noción de *performance* no deja de resultar una simplificación², es evidente que posibilita tanto relacionar el movimiento con otros *performers* extranjeros con los que, a grandes rasgos, comparten algunas características (v.gr. el francés Philippe Cauber, el israelí David Maayan, la francesa Rachel Rosenthal o el americano Spalding Gray), como ofrecer un marco común a todo el amplio abanico de narradores-*performers* italianos que, dentro de la diversa evolución del *Teatro di Narrazione*, ofrecen espectáculos narrativos tan heterogéneos como los de la llamada *non-scuola romana* (que incluiría a creadores como Daniele Timpano), junto a autores-actores más eclécticos como el pugliese Oscar de Summa, los narradores del llamado *Teatro Civile* de mayor contenido ideológico, o los que suponen la actualización del modelo de Paolini (basado en un actor-narrador, fabulador y protagonista al mismo tiempo, como Elisabetta Salvatori, Giuliana Musso, Roberta Biagiarelli o Simona Gonnella). A ellos se añadirían, además, toda una serie de creadores que, ya en el límite de la narración, configuran espectáculos mixtos caracterizados por la búsqueda de un mayor impacto visual (como Giacomo Verde, quien mezcla en sus espectáculos el vídeo y la narración, o Andrea Cosentino, quien une narración y cabaret).

Vista tal variedad, grado de estandarización y éxito mediático del fenómeno, no es de extrañar que en los últimos años se haya llegado a hablar de crisis del fenómeno e incluso se plantee su misma desaparición, como atesti-

gan las palabras de Davide Enia en conversación con Gerardo Guccini (2005: 5), para quien:

El Teatro di Narrazione no tiene ninguna posibilidad de renovación dado que se ha convertido en algo demasiado reconocible: nada más hablar de ella nos parece saber inmediatamente qué es, y no experimentamos ninguna curiosidad (...) Para mí lo que no funciona es el hecho de que el Teatro di Narrazione se ha convertido en un género de teatro codificado y socialmente tranquilizador.

IN PRINCIPIO ERA FO. Tanto si se acepta o no la etiqueta, no parece haber duda respecto a la influencia global que supusieron en su origen, para gran parte de los autores, los espectáculos solistas planteados a finales de los sesenta por Dario Fo, especialmente su *Mistero Buffo* (1969), en el que el monólogo deja de ser un instrumento de análisis psicológico y caracterizador del personaje para convertirse en un discurso en el que la instancia enunciativa se dirige al público en tanto interlocutor.³

Al romper la separación físico-espacial con el auditorio, Fo logra en esta obra no solo entrelazar en un mismo espectáculo y de forma simultánea dos tipologías actoriales diversas (la del *actor* que interpreta sobre la escena diferentes personajes, y la del *recitador* que comenta a los espectadores la trama de la obra, explica los antecedentes y presenta a la vez a los personajes)⁴, sino que recuperaba una tradición (o “antitradición”, en palabras de N. Pasqualicchio, 2006: 10-25) del actor solista alejada de los parámetros del teatro oficial. Esto posibilita situar a Fo, y por ende el *Teatro di Narrazione*, en la “tradición de los *performer* populares que va del juglar medieval al cómico de la *Commedia dell’Arte* de los siglos XV y XVI, del clown decimonónico a los actores de variedades y del *avanspettacolo*” (S. Soriani, 2006: 108), a los

³ La relevancia de Dario Fo en la configuración del *Teatro di Narrazione* ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones por Giovanni Antonucci (2012), Simone Soriani (2009, 2005) o incluso el productor televisivo Felice Cappi (2006: 82), para quien en el *Mistero Buffo*, “manifiesto de un arte y una época” se encuentran “ya los filones de una nueva tradición que lleva por una parte a los ‘monologuistas’ cómicos de hoy (como Paolo Rossi, Lella Costa o Antonio Albanese, por citar solo unos ejemplos) y por otro al teatro de narración (Marco Baliani e Marco Paolini, Laura Curino e Moni Ovadia)”.

⁴ Teniendo siempre en cuenta, como señala G. Nosari (2004: 11), que “la cesura entre ambos registros -el narrativo y el representativo- permanece, no obstante, perfectamente visibles”.

² Que, como apunta Cesare Molinari (2007: 234), podría cancelar la posibilidad de establecer ulteriores distinciones.

que habría que sumar el modelo de los grandes actores cómicos de principios del XX, Petrolini, Totò y Viviani (Pietro Trifone, 2000: 94-104).

Siendo, por tanto, la estrecha relación actor-público uno de los elementos configuradores del movimiento, la noción de narrador-*performer* permite también, como hace Simone Soriani (2009: 35), diferenciar nítidamente aquellos actores-autores que “recuperando los mecanismos de la transmisión oral, instituyen con la sala una comunicación abierta y ocasional”, de los meros *attori narranti* que, cercanos solo en apariencia al movimiento, ponen en escena una historia a partir de una partitura dramática predeterminada y fija respecto al evento escénico y que se desarrolla, por tanto, con independencia de la respuesta del público.

EL PÚBLICO: PRINCIPIO Y FIN. Y esto es así porque el público es, en el *Teatro di Narrazione*, tanto el origen como el destino final del espectáculo: el inicio porque, como ya señalaba Fo, la interacción actor-público se entiende siempre como base esencial de un proceso de reescritura sucesiva de la obra hasta llegar a un espectáculo final siempre abierto a modificaciones⁵, es decir, se parte de la noción del espectáculo en tanto *work in progress* que se debe “mettere alla prouva del pubblico” (F. Marchiori, 2003: 26-27); el final, porque el objetivo último del espectáculo es siempre cubrir una determinada función social, la de “disipar la niebla del olvido y la manipulación”, a partir de la concepción del teatro “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” (O. Ponte di Pino, 2010:12).

Si bien es cierto que al peso de la dramaturgia de Dario Fo pueden añadirse otras muchas influencias en la génesis del movimiento (desde autores o grupos que desde mediados de los setenta empezaron a hacer un teatro que recuperaba formas teatrales de corte popular, como Giuliano Scabia y su *Gorilla Quadrumano* de 1974; o Mimmo Cuticchio, tal vez el más reconocido heredero de los ambulantes *cuntisti* sicilianos), es cierto que también en el terreno político el teatro de Fo, especialmente

su celebrada *Morte accidentale di un anarchico* (1970), supuso un hito que no se puede soslayar.

De este modo, mientras que el teatro de los sesenta y setenta se orientaba a la relectura de experiencias vanguardistas basadas por lo general en diversas tipologías actoriales (el teatro pobre de Grotowski, el eurasiano de Barba, el teatro imagen de Wilson, o el teatro danza de Pina Bausch), desde muy pronto el *Teatro di Narrazione* se posicionó frente al teatro de “impostación ideológica y sospechoso de ser vehículo de propaganda y adoctrinamiento” de la década anterior (Oliviero Ponte di Pino, 2010:11) ofreciendo obras de una gran carga crítica y social, cuya máxima expresión se encuentra en las llamadas “orazioni civili” de Paolini.

El objetivo último del espectáculo es siempre cubrir una determinada función social, la de “disipar la niebla del olvido y la manipulación”, a partir de la concepción del teatro “como gesto militante que encuentra su sentido más auténtico en lo más íntimo del tejido social, donde se siente su necesidad y urgencia”

Desde esta perspectiva temporal parece no haber duda en identificar el enorme seguimiento de la retransmisión televisiva emitida en directo por la RAI el 9 de octubre de 1997 de *Il racconto del Vajont* de Marco Paolini como el momento de eclosión de este tipo de teatro comprometido.⁶ El clamoroso éxito de la retransmisión, debido tanto a su temática (la recuperación de la silenciada tragedia vivida en 1963, cuando el desbordamiento del dique del Vajont acabó matando a cerca de dos mil personas) como a su innovadora puesta en escena (un espectáculo ininterrumpido de más de dos horas en el que Paolini desarrolla los antecedentes y las consecuencias del desastre sirviéndose tan solo de una pizarra situada junto al dique), sirvió sin duda de modelo, de un modo u otro, a todas aquellas obras posteriores de fuerte contenido social que giran en torno a la denuncia de la distorsión de la historia con la intención de mostrar al público una informa-

⁵ “Al realizar mis trabajos he siempre buscado tener en cuenta estos principios, sobre todo el de no dar nunca por terminada una comedia, concebirla incluso como abierta, susceptible de continuas variaciones, representación tras representación, según lo que ofreciera la crónica o lo que pidiera la platea que estaba delante” (Dario Fo, 2007: 31).

⁶ El espectáculo, dirigido por Antonio Moreti, alcanzó una audiencia récord de 3.515.000 espectadores (un 15,78 % del share).

ción en ocasiones escamoteada por las autoridades y que, por lo general, viene mostrada en primera persona sin la necesidad de ocultar al narrador tras la identidad ficticia de un personaje.

Como certeramente se preguntará Paolini al hablar de sus “oraciones civiles”:

¿Quién cuenta nuestra historia? Mi historia, la tuya. ¿Cuál es nuestra historia? (...) El caso del Vajont, ¿quién había contado la historia? (...) un libro lo leen pocas personas, y el disfrute del libro es individual: es una especie de puñetazo en el estómago para muchas personas, pero de forma individual. Por el contrario, la catarsis, la elaboración colectiva del luto puede proceder tan solo del teatro.⁷

TEATRO DI NARRAZIONE – TEATRO CIVILE.

Mezcla, por tanto, de sensibilidad civil, de sentido trágico y de reelaboración colectiva de temas también colectivos, el objetivo último procede, pues, del valor testimonial que subyace en la narración dramatizada en un intento de contar la verdad silenciada por las instituciones y erigirse en tanto instrumento de comunicación alternativo a los *mass media*.⁸

Se devuelve de este modo al teatro una dimensión social perdida convirtiéndolo en una nueva *agora* en la que los ciudadanos activan la memoria de sus vivencias colectivas y comunitarias, permitiendo una lectura crítica y conjunta de la historia que permite desenmascarar las injusticias de los poderes oficiales.

“El vaciado de la historia no refleja (...) solamente la difícil relación de los italianos con su pasado próximo, sino la pérdida más general del sentido de la historia en la sociedad posmoderna”, señala O. Ponte di Pino (1999: 1), por lo que no es utópico pensar que “la reconstrucción de la historia a través del teatro (con frecuencia basado en diarios, narraciones y testimonios provenientes de ‘gente común’) pueda erigirse en una alternativa, aunque débil y frágil, a esta disolución, despersonalización y deshumaniza-

ción de la historia llevada a cabo por los *mass media*”.

Es por ello frecuente que la función desarrollada por el narrador del *Teatro di Narrazione* se asimile a la del periodista *outsider*, símil que aparece con frecuencia, por ejemplo, en la imaginería del propio Paolini (1999: 7-12), para quien “[El mío es] un trabajo de enviado especial, que en lugar de crear artículos para un periódico, crea una narración teatral (...) como el de una redacción, que indaga en las historias y en las geografías de este tiempo”.⁹ De esta recuperación, de esta necesaria puesta en escena de asuntos que de otro modo caerían en el olvido, se pasa sin dificultad a la conformación de un *Teatro Civile*, una categoría, si no género aparte, con la que frecuentemente se suele relacionar el *Teatro di Narrazione* y con el que comparte tanto la reivindicación del status del actor como mediador, como la inspiración en hechos verídicos, el uso del dialecto o el recurso a una temática colectiva.

Independientemente de la compleja relación que pueda establecerse entre ambas tendencias (una posibilidad sería considerar el *Teatro di Narrazione* como un movimiento que agrupa una serie de aspectos formales, mientras que el *Teatro Civile*, apuntaría exclusivamente al contenido de denuncia de los espectáculos, como hace O. Ponte di Pino, 2010:11-25), es evidente que ejemplos de obras de contenido “civil” pueden encontrarse en prácticamente todos los autores tanto de la primera generación como en la segunda. Así, títulos tan significativos como *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani (en la que se cruzan el secuestro y asesinato de Aldo Moro a manos de la Brigate Rosse, y el rapto y asesinato de Peppino Impastato, un activista contra la mafia, el mismo día del descubrimiento del cuerpo de Aldo Moro en mayo de 1978)¹⁰, *Oylem Goylem* (1993) de Moni Ovadia, espectáculo dentro de la tradición musical

⁷ M. Paolini y O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Turín, Einaudi-Stile Libero, 2008, p.59.

⁸ Conviene recordar en este sentido con Eric A.Havelock (1996: 90) que ya en origen las epopeyas homérica eran bifocales en su doble aspecto recreativo y funcional, en tanto experiencia necesaria para el mantenimiento de la organización social y en tanto terreno de experimentación en el que probar distintos tipos de conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces, reforzando, de este modo, la estabilidad social.

⁹ En ciertos aspectos, señala Paolini, la diferencia entre periodismo de investigación y teatro de investigación, reside de hecho solamente en el uso del cuerpo, ya que “mucho de lo que cuento radica en el físico: esta es la diferencia abismal entre la información periodística y una comunicación que pasa a través de un actor, en el teatro” (en conversación con S. Soriani, 2005: 181).

¹⁰ Temas ambos tratados en numerosas ocasiones. Piénsese en películas como *Buongiorno, notte*, de Marco Bellocchio, y *Piazza delle cinque lune*, de Renzo Martinelli, ambas de 2003, sobre el asesinato de A. Moro; o *I cento passi*, de Marco Tullio Giordana, de 2000. Un ejemplo más cercano es el espectáculo teatral *Aldo Moro_54*, de Daniele Timpano, que ha venido representándose en el Teatro dell’Orologio de Roma entre abril y mayo de 2013

yiddish en torno a diferentes escenas de la vida judía a mediados de siglo; o las ya mencionadas “oraciones civiles” de Marco Paolini, como *I-TIGI Canto per Ustica* (2000, en torno al intrigante accidente en 1980 del avión italiano DC9 que causó 81 muertos), *Parlamento chimico* (2001, sobre la contaminación de Venecia provocada por la desastrosa iniciativa empresarial de Porto Marghera), los seis monólogos realizados en 2003 para el programa Report con el título común de *Teatro Civico* o una de sus últimas obras, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (2011, sobre la práctica de la eugenesia en hospitales psiquiátricos durante la Segunda Guerra Mundial).

CINCO ORACIONES CIVILES PARA UNA GUERRA. Explorando con profundidad en sus obras las raíces de diferentes conflictos sociales tanto dentro como fuera de Italia (baste añadir como ejemplo el monólogo de 2003 de Paolini *Bhopal 2 dic. '84* sobre el famoso desastre humano y ambiental en la India a finales de 1984; *A come Srebrenica*, 1998, de Roberta Biaggiarelli, sobre el tristemente asedio del ejército serbio a esta ciudad; o Ulderico Pesce con espectáculos como *Storie di Scorie*, 2008, sobre el peligro nuclear en Italia)¹¹, es evidente que los temas derivados del paso de Italia por la II Guerra Mundial y la traumática ocupación nazi de la península no podían quedar de lado en la dramaturgia de estos autores.

Más aún cuando estos temas, lejos de haber quedado arrinconados, siguen siendo hoy en día motivo constante de reflexión histórica y eje de multitud de manifestaciones culturales que incluyen desde la celebración de diferentes festivales (como el *Appunti partigiani* que se celebra en el antiguo hospital psiquiátrico Paolo Pini de Milán cada 25 de abril)¹², adaptaciones musicales (como las realizadas por grupos como Yo-Yo Mundi o los Modena City Ramblers), o las frecuentísimas reediciones de textos clásicos

¹¹ O *Fiato sul collo*, sobre la huelga de 21 días que mantuvieron los trabajadores de Fiat en Melfi, o *Il triangolo degli schiavi*, en torno a los negocios organizados con trabajadores clandestinos en Italia, por citar unos pocos del mismo autor.

¹² Y que, por ejemplo, en 2004 reunió a creadores, actores, directores o músicos, como Marco Paolini, Paolo Rossi, Lella Costa, Ascanio Celestini, Gabriele Vacis, Ottavia Piccolo, Salvino Raco, Davide Ferrario, Francesco Sansalone, Vinicio Caposela o Gianfranco Bettin, por citar unos pocos.

de la narrativa partisana (v.gr. Revelli, Meneghello, Fenoglio, Viganò o Vittorini).

En cierto sentido, la actualización y recreación de estos materiales, especialmente en espectáculos teatrales que giran en torno al tema de la ocupación y la resistencia partisana, parecen responder a una misma pregunta, la que planteaba Daniele Biacchessi al presentar su reciente *Orazione Civile per la Resistenza* (2011): “Cosa è accaduto in Italia tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945? Una guerra civile oppure una guerra di Liberazione contro la dittatura fascista e l'occupazione tedesca?”

La recreación de estos materiales parece responder a una misma pregunta, la que se plantea Daniele Biacchessi: “Cosa è accaduto in Italia tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945? Una guerra civile oppure una guerra di Liberazione contro la dittatura fascista e l'occupazione tedesca?”

Para responderla, Daniele Biacchessi (Milán, 1957), uno de los más reconocibles autores del *Teatro Civile*¹³, elabora en *Orazione Civile per la Resistenza* un complejo espectáculo en el que a través de música, imágenes, poesía, documentos de archivo, textos judiciales y diferentes materiales multimedia, recorre algunos de los muchos lugares y nombres en los que aún se conserva el recuerdo de la lucha partisana, en ocasiones en forma de lápida conmemorativa, museo o instituto histórico.

Nombres que, como la Banda Koch (el grupo formado por Pietro Koch, tristemente célebre por las torturas que llevó a cabo en las muchas “Villas Tristes” en que actuó, como la de Milán), Sant'Anna di Stazzema (en la que tuvo lugar el asesinato indiscriminado de 560 civiles en agosto de 1944 a manos de las SS)¹⁴,

¹³ Tanto como difusor del género con su *Teatro civile, nei luoghi dell'inchiesta e della narrazione*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010, como en su faceta de prolijo actor-narrador, con obras como *Processo di polizia* (2005), *Quel giorno a Cinisi. Storia di Peppino Impastato* (2006), *Cento passi contro la mafia* (2010), los más recientes *Ustica Punto Condor* (2011), *Storie dell'Altra Italia* (2011) y *Il sogno italiano* (2013) con Massimo Priviero, Tiziana Di Masi, Gaetano Liguori y Michele Fusiello, o *I ventitré giorni della città di Alba* (2007), título del relato homónimo de Beppe Fenoglio.

¹⁴ Tema este, el del “eccidio” de Sant'Anna di Stazzema, que abre también su espectáculo *Il paese della vergogna*, 2008, además de ser el tema central de la obra de narración de Elisabetta Salvatori *Scalpicci sotto i platani*, de 2003.

Marzabotto (donde, pocas semanas después, fueron fusiladas 1830 personas)¹⁵ o la Legión Muti (el sanguinario cuerpo policial fascista que actuó indiscriminadamente durante el breve período de la República Social Italiana), siguen teniendo una gran resonancia en la imaginación colectiva italiana. Una obra, en definitiva, que parte de la constatación de que

El verdadero teatro contemporáneo que el público aprecia es justamente el “teatro civil”, que tiene un significado propio, ya que todo el teatro es en sí mismo “civil”. Y es político en el momento en que pones en escena episodios como el de Marzabotto o Sant’Anna di Stazzema. Lo que lo hace distinto es la técnica de la narración, que lo diferencia del teatro político y comprometido de los años sesenta, que era más cercano al tipo brechtiano. Entonces, el teatro tenía que transmitir una idea y hacer de todo para convencer al público de que era justa. Ahora se parte de un presupuesto distinto: a través de las historias se desenreda la Historia de nuestro país, Historia con la H mayúscula.¹⁶

También Roberta Biagiarelli (1967), formada como actriz, al igual que Paolini, en el Laboratorio Teatro Settimo (donde colaboró entre 1988 y 2001 en diversos espectáculos dirigidos por Gabriele Vacis)¹⁷, parte de presupuestos similares a los de Biacchessi. Basten estas palabras de Francesco Niccolini, co-autor del espectáculo, para poner de relieve el objetivo principal de una de sus obras más interesantes, *Resistenti, leva militare '926*, de 2006:

Trabajar el tema de la Resistencia. Contar la Resistencia. Sesenta años después. E intentar responder siempre la misma pregunta: ¿qué queda? De este modo hemos intentado inda-

¹⁵ Tema central también del espectáculo *Ritorno a casa. Marzabotto 1944*, monólogo de la actriz Tiziana Di Masi, una interesante autora entre cuya dramaturgia se encuentran títulos tan contundentes como *Libertà. Appennino bolognese, 1944-45*, *Olocausto* o *Isonzo* (en este caso retrayéndose a la I Guerra Mundial, tal vez porque, en palabras de Moni Ovadia al presentar el espectáculo: “Tutto è cominciato da qui. Il secondo conflitto, i campi di concentramento, i milioni di morti che ancora verranno...”).

¹⁶ Fragmento de entrevista con Silvana Mazzocchi, ‘Luoghi e protagonisti del “Teatro civile”, quando le storie diventano Storia’, diario *La Repubblica* (23/09/2010).

¹⁷ Una de las figuras clave en la configuración inicial del género, sobre todo por su participación en los primeros espectáculos de narración de Marco Paolini (*Adriatico*, 1987, y *Liberi tutti*, 1991) y de Laura Curino (*Stabat Mater*, 1989, y *Passione*, 1993), su aportación a esta fase inicial puede verse en G. Guccini, 2004.

gar en una tierra –la provincia piacentina- y en una serie de pueblos: Fiorenzuola, Bobbio, Travo, Peli, Coli, Morfasso. Como siempre pasa en estos casos, acabas por precipitarte en el mismo mapa que estás dibujando: primero no entiendes, no recuerdas, no relacionas, luego empiezas a poner los primeros nombres, las caras, las fechas. Si tienes suerte encuentras historias ejemplares que tiene sentido contar. Que necesitas contar.¹⁸

Reconocida especialmente por sus obras en torno al conflicto de la ex-Yugoslavia (la ya mencionada *A come Srebrenica*, 1998), la catástrofe nuclear en Ucrania de 1986 (*Reportage Chernobyl*, 2004) o la más reciente en torno a la situación de los habitantes de Irak (*Falluja*, 2011), la dramaturgia de Biagiarelli parte siempre de un recorrido emocional que nace, como en muchos de los casos mencionados, del contacto directo con la realidad que describe.¹⁹ Como señala en la presentación de *Falluja*:

Desde hace más de diez años me ocupo de un teatro que cuenta historias y geografías: primero Srebrenica, luego Chernobyl y ahora Falluja. Encuentro las personas de esos lugares y recojo sus testimonios de viva voz. Me sumerjo, en apnea, luego salto a la superficie y aplico mi modo de hacer y entender el teatro, produzco información narrativa, lo cuento. Allí donde no puedo atravesar los lugares físicamente los atravieso con la imaginación, el teatro, en este sentido, es un buen viático.²⁰

Como en la mayoría de las obras suyas, en muchas ocasiones más cercana al reportaje periodístico que al teatro²¹, también aquí parte de entrevistas con los verdaderos protagonistas (en este caso, los octogenarios supervivientes de la lucha antifascista en el Val d’Arda) para configurar *Resistenti, leva militare '926*, un drama “sulla guerra di Liberazione nella zona del piacentino”. El espectáculo, editado en Titivillus Editori (2006) y televisado por la Rai2 en abril de 2009 con el título de *La neve di giugno*, con-

¹⁸ Extracto de la nota de presentación del espectáculo, disponible en la web de la compañía Babelia & C, fundada por Roberta Biagiarelli en 2002: <http://www.babelia.org/>

¹⁹ Cfr. Carlota Pedrazzoli (2002: 27-33).

²⁰ <http://www.babelia.org/>

²¹ El interés de los autores del *Teatro civile* por la labor de los periodistas puede verse también en el *Passione Reporter* (2009), espectáculo que D. Biacchessi dedicó a reporteros italianos muertos en diferentes conflictos como Ilaria Alpi, Raffaele Ciriello o Maria Grazia Cutuli, o en el título mismo de la obra de Biagiarelli, *Reportage Chernobyl*.

tó también con Francesco Niccolini, colaborador, entre otros, de Sandro Lombardi, Massimo Schuster, Angela Finocchiaro o Marco Paolini (con quien realizó en 2003 los cinco monólogos de *Teatro Cívico* televisados en *Report* con dirección de Davide Ferraro o el más reciente *ITIS Galileo*, de 2010).

Un tanto más joven es Giulio Cavalli (Milán, 1977), cuya interesante obra de 2006, *Kabum!...come un paio di impossibilità*, tuvo además el valor añadido de contar con la dirección artística de Paolo Rossi. Configurador de una obra de gran compromiso social²², el mismo año Cavalli produjo otros dos interesantísimos espectáculos civiles: *(Re) Carlo (non) torna dalla battaglia di Poitiers*, sobre los sucesos acaecidos en 2001 durante la reunión del G8 en Génova que acabaron con la muerte de Carlo Giuliani; y *Linate 8 ottobre 2001*, en torno al accidente aéreo que costó la vida a 118 personas. Solo tres años más, en 2009, retomaría el tema de la II Guerra Mundial con *Primo L. 174517*, inspirado en la novela *Se questo è un uomo* de Primo Levi.

Las palabras con que Paolo Rossi definía su trabajo con Giulio Cavalli son toda una declaración de intenciones:

Kabum! es un texto centrado en la memoria, como tantas obras mías. Trabajar en torno a la memoria es una de las tareas del teatro. Recordar es un modo de intentar imaginar el futuro, recuperar el pasado para ver también el mundo con ojos distintos, lejos de la homologación de la TV de hoy en día (...) Para mí, echar una mano a los jóvenes significa también hacer lo posible para impedir que el teatro italiano pierda una generación entera. Porque no existe solo la censura declarada, explícita. Existe también la censura derivada de los recortes gubernamentales a las subvenciones culturales, que puede anular la posibilidad de crecimiento y experimentación de una nueva generación de actores y autores.²³

A diferencia de los espectáculos mencionados más arriba, el texto de Cavalli no se basa en la exposición periodística de datos, fechas y nombres, sino que, partiendo del modelo jugla-

resco de Dario Fo, nos narra historias de la Resistencia desde el punto de vista de Zanni, un campesino retrasado que cae por azar en manos de un partisano. El inusitado punto de vista, la “scoperta improvvisa e potente di un mondo sconosciuto” para Zanni y el uso frecuente del *grammelot*, permiten de este modo dar a Cavalli una visión particular del fenómeno partisano sin renunciar ni al rigor, ni a la ironía ni a las situaciones más cómicas.

Al actor Renato Sarti (Trieste, 1952) corresponde el luctuoso honor de haber elaborado un espectáculo sobre el único Lager nazi de Italia dotado de horno crematorio, *I me chiamava per nome 44.787. Risiera di San Sabba*

Un enfoque muy diferente es el que aporta el actor Renato Sarti (Trieste, 1952), a quien corresponde el luctuoso honor de haber elaborado un espectáculo sobre el único Lager nazi de Italia dotado de horno crematorio, *I me chiamava per nome 44.787. Risiera di San Sabba*, un espectáculo de gran dureza que responde al deseo de “cogliere la profondità delle parole dei sopravvissuti e dei protagonista” en el momento en que “la testimonianza è fondamentale non solo sul piano storico, civile, umano e politico, ma anche sotto il profilo drammaturgico”. Centrado en la llamada Operación Eutanasia, o T4, una de las más dramáticas acciones llevadas a cabo por los nazis dentro de la llamada *Endlösung der Judenfrage* (solución final), a la que también ha dedicado Marco Paolini uno de sus últimos espectáculos, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, la obra se desarrolla a partir del contrapunto establecido entre un narrador, encargado de aportar datos sobre el nacimiento y desarrollo del plan de exterminio, las declaraciones de un par de actores que encarnan momentáneamente a testigos directos, más los breves diálogos que mantienen Claude Lazmann (autor del imprescindible documental *Shoah*, 1985) y Josef Gaspar Oberhauser (único nazi condenado por un tribunal por estos crímenes, aunque murió en libertad). Como en muchas obras de este tipo, mientras la trama progresa en el ese ir y venir de diálogos y apuntes del narrador, sobre el fondo del escenario se van proyectando pantalla diapositivas con diferentes documentos reales, lo que aporta, más aún, si cabe, un mayor verismo a la narración.

²² Desde hace un lustro Cavalli debe llevar escolta por las amenazas sufridas tras la presentación de espectáculos (como *Do ut des*, o *RadioMafiopoli*) en los que denunciaba la presencia de la 'Ndrangheta en Milán. Vid., ‘Sotto scorta ‘Giù al Nord’. La vita chiusa di Giulio’, *La Repubblica* (19/11/2010).

²³ En la página web de *La bottega dei mestieri teatrali*, la asociación cultural fundada por Cavalli en 2001, http://www.teatronline.com/?page_id=2172

El interés del actor por el que hoy es Monumento Nacional Risiera di San Sabba en Trieste, le llevó también en 1995 a encargarse, con ocasión del cincuentenario de la Liberación, de la realización de la lectura escenificada del texto *La memoria dell'offesa*, en la que participaron, entre otros, Giorgio Strehler, Paolo Rossi, Moni Ovadia, Omero Antonutti o Bebo Storti.

Considerando la importancia que la música tiene en numerosos espectáculos de narración (piénsese en las aportaciones de Francesco Sansalone o I Mercanti di liquore en la obra de Paolini, o la Stage Orchestra en Moni Ovadia), no debe extrañar que en muchas ocasiones las obras se conciban desde un primer momento como espectáculos musicales. Tal vez el caso más relevante, de los muchos que podrían aducirse, es el del cantautor Massimo Priviero quien, tras haber colaborado con Biacchessi y el grupo Gang en el espectáculo *Storie dell'Altra Italia*²⁴, realiza junto al escritor Roberto Curatolo, *Dall'Adige al Don*, una obra en la que música y recitación se combinan para alumbrar un hermoso espectáculo en torno a la retirada de los alpinos de la ARMIR del frente ruso en enero de 1943 (tema, por otro lado, magistralmente tratado en la imprescindible *Il sergente nella neve*, 1953, de Mario Rigoni Stern y que también Paolini llevó al teatro con el título de *Il sergente* en 2004).

Aunque si hay una obra teatral que ha gozado de especial atención esta es sin duda la narración de Ascanio Celestini *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse ardeatine*, (Roma, Donzelli, 2005), inspirada en parte en el texto *L'ordine è già stato eseguito*, de Alessandro Portelli. En ella Celestini elabora uno de los más completos y atractivos ejemplos de *Teatro di Narrazione* de los últimos años examinando con detalle el episodio más amargo de la ocupación nazi de Roma, el asesinato de 335 civiles en las Fosas Ardeatinas como represalia por el atentado partisano de Via Rasella el 23 de marzo de 1944. El vídeo comercializado es, además,

²⁴ Un complejo espectáculo que recoge "historias de alpinos sicilianos y sardos que van a morir junto a sus vecinos vénetos y lombardos durante la campaña de la ARMIR en Rusia en 1944. Historias de estudiantes, trabajadores, intelectuales, campesinos que en el '43 optaron por la democracia y se rebelaron a la barbarie nazi y fascista. Historias de homicidios sin culpables, de sangre derramada por las calles y las plazas italianas, de jóvenes asesinados por sus ideas. Historias de resistencia en Calabria y Sicilia, con chavales que producen fruta, pasta y vino en terrenos confiscados a los boss mafiosos..." en definitiva "un espectáculo para no olvidar".

un interesante ejemplo de cómo los espectáculos del *Teatro di Narrazione*, basados en la intensa relación que se establece entre público y *performer* en una sala, pueden no solo ser adaptados de forma certera a un medio audiovisual, sino incluso ser potenciados.²⁵ En este caso la narración central (que Celestini desarrolla en medio de una habitación oscura sin más ayuda que unas pocas bombillas que va encendiendo y apagando a cada poco, en el estilo más puro del *Teatro di Narrazione*) se enriquece con añadidos que ayudan a contextualizar la historia sirviendo bien de marco inicial (Celestini conduciendo un coche por la ciudad de Roma hasta llegar al apartamento en el que va a desarrollar la narración, la antigua cárcel nazi de Via Tasso, hoy *Museo della Liberazione*), bien insertando imágenes actuales que conectan lo narrado con el momento presente (grabaciones actuales de algunas de las calles que describe en la narración, escenas de los protagonistas hoy en día...), o bien resaltando el texto con pequeños fragmentos de música extradiegética de gran carga emotiva.²⁶

Cuando parece que la narración ya ha finalizado, Celestini da la bienvenida a un reducido grupo de espectadores que van entrando en la habitación y se sientan en unas sillas situadas a un lado de la estancia. Con la cámara enfocando esta vez tan solo las caras y gestos de los asistentes (entre ellos algunos de los partisanos que participaron en el atentado), Celestini, ahora fuera de campo, retoma *da capo* la historia y comienza la narración con la intención de que sea el reflejo en el rostro de los espectadores el que nos devuelva lo ya narrado. La grabación finaliza con este cambio de ángulo; poco a poco la voz de Celestini se va quedando ahogada por la música mientras contemplamos los rostros emocionados de los asistentes que escuchan el relato, y "el telespectador asume que el espectáculo no acaba sino que sigue actuando en su memoria con una circularidad cíclica que lo inscribe en el tiempo del mito" (Sanfilippo, 2008, p.101).

Estos ejemplos deberían servir para contextualizar, aunque sea brevemente, el naci-

²⁵ Más información puede encontrarse en Marina Sanfilippo (2008: 95-107)

²⁶ Dos ejemplos podrían ser los fragmentos del *Concierto en sol menor RV 531* de Vivaldi que se escuchan mientras cita algunas de las leyes que coartaban las libertades civiles de los judíos (minuto 00:22:40) o los fragmentos de la canción popular *La diana*, cuando habla del barrio romano en que sucedió la tragedia (minuto 0:16:54), ambos tomados de la edición en DVD de Donzelli Editore, 2005.

miento y desarrollo de una de las corrientes teatrales más interesantes de los últimos años, especialmente en el momento en que “en una sociedad caracterizada por la erosión de las relaciones humanas y por el aislamiento del individuo en espacios cada vez más cerrados (...) la narración en el teatro se erige en sustituto de la experiencia y de la comunicación interpersonal” (S.Soriani, 2009: 25). La recuperación de la memoria y la actualización de temas que no deben caer en el olvido, devuelven entonces al teatro su primera y más básica función, la de ser uno de los ámbitos por excelencia de la participación comunitaria.

“Para quien hace teatro civil hoy en día, concluye L. Bernazza (2010: 27-28), el teatro no es tan solo un espacio de discusión. Más bien al contrario, es un arte que busca recuperar una especie de ‘grado cero’ de la comunicación”, esto es, retomar la capacidad de escuchar a los demás, para, a través del diálogo, estimular en el espectador una nueva capacidad crítica que le permita volver a valorar hechos y palabras, y que posibilite recobrar la propia identidad individual y colectiva.

Bibliografía

- ANTONUCCI, Giovanni, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, 2012.
- BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di Teatro Civile*, Perugia, Editoria & Spettacolo, 2010.
- BIACCHETTI, Daniele, *Teatro civile, nei luoghi dell'inchiesta e della narrazione*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010.
- CAPPA, Felice, “Dalla narrazione al prologo”, en *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 77-85.
- CELESTINI, Ascanio, *Radio clandestina: memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli Editore, 2005.
- FO, Dario, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppa Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007.
- GUCCINI, Gerardo, ‘Il teatro narrazione: fra ‘scrittura oralizzante’ e oralità-che-si-fa-testo’, *Prove di Drammaturgia*, 1, (2004), pp. 15-21.
- ‘Teatro di narrazione’, *Hystrio* 1 (2005), pp. 3-6.
- La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino editore, 2005.
- ‘Recitare la nuova performance epica’, *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, 2, (2011), pp. 65-90.
- GUCCINI, Gerardo y Michela Marelli, *Stabat mater. Viaggio alle fonti del “teatro di narrazione”*, Castello di Serravalle, Le Ariette, 2004.
- GUCCINI, Gerardo y Claudio Medolesi, “Editoriale. L'arcipelago della nuova performance epica”, *Prove di drammaturgia*, 1, (2004), pp. 3-4.
- HAVELOCK, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MARCHIORI, Fernando, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Turín, Einaudi Stile Libero, 2003.
- MOLINARI, Cesare, *Teatro e antiteatro. Dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- NOSARI, Pier Giorgio, ‘I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del Teatro di Narrazione’, *Prove di drammaturgia*, 1, (2004), pp. 11-14.
- PAOLINI, Marco, *Vajont, 9 ottobre '63*, Turín, Einaudi-Stile Libero, 2008.
- PASQUALICCHIO, Nicola, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- PEDRAZZOLI, Carlotta, ‘Dal teatro narrazione al reportaje drammatico. I percorsi di Roberta Biagiarelli e Simona Gonella’, *Prove di drammaturgia*, 2, (2005), pp. 27-33.
- PRONO, Franco, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e TV*, Roma, Dino Audino, 2011.
- PONTE DI PINO, Oliviero, ‘Le eccezioni e le regole. Sei spettacoli teatrali su Raidue’, *Il Patalogo*, 19, (1996) disponible en <http://www.trax.it/-olivieropdp/teatrotv.htm>
- ‘Per un teatro politico?’, *Trax.it*, 1999, en <http://www.trax.it/olivieropdp/politico.htm>
- ‘Un teatro civile per un paese incivile?’, en *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010, pp.11-25.
- PULIANI, Massimo, *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini - Il caso Fo/Albertazzi*, Fano, Centro Studi Multimedia, 2010.
- PUPPA, Paolo, *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SABATINI, Desirée, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SANFILIPPO, Marina, ‘Del escenario al DVD: procedimientos cinematográficos en el Teatro di Narrazione’, en *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor-Libros, 2008, pp. 95-107.

SORIANI, Simone, 'In principio era Fo', *Hystrio*, 1, (2005).

—'Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione', en *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, 2006, pp. 103-130.

—*Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Editrice Zona, 2009.

TRIFONE, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

