



# TESIS DOCTORAL

2019

## EL TEATRO DE MARCO PAOLINI. LENGUAJES DE NARRACIÓN

Juan Pérez Andrés

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.  
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:  
TEORÍA Y APLICACIONES.**

**DIRECTORA: DRA. MARINA SANFILIPPO**

## **Agradecimientos**

Han sido muchas las personas que han contribuido a que la presente tesis llegara a buen puerto. Considero, sin embargo, que nadie como la profesora Marina Sanfilippo merece aparecer en primer lugar. Soy plenamente consciente de que sin sus siempre pacientes y acertados consejos, indicaciones y correcciones este trabajo no habría dejado de ser un amasijo informe de confusos párrafos, datos y citas.

Quisiera también mostrar mi agradecimiento a todos los autores de teatro de narración con los que he tenido ocasión de contactar durante el proceso de documentación y redacción. Además de, obviamente, el mismo Marco Paolini, no puedo dejar de nombrar a Marco Baliani, Laura Curino, Daniele Biacchessi, Davide Enia, Mario Perrotta, Giulio Cavalli, Ulderico Pesce, Saverio La Ruina y Beppe Casales. La cordialidad, amabilidad y disponibilidad que han mostrado todos ellos supera con creces cualquier comentario que pueda escribir ahora.

Por último, es prácticamente un deber mencionar a Paolino Nappi, así como a Isabel, Juan Antonio, Dulce y Bruno. Todos ellos, de forma muy diferente, han estado presentes en cada uno de los momentos de la elaboración de este trabajo.

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN .....	6
I.1. Objeto y ámbito de la investigación .....	6
I.2. Justificación del trabajo, objetivos y presupuestos metodológicos .....	10
I.3. Estado de la cuestión y publicaciones previas.....	19
I.4. Algunas consideraciones preliminares.....	21
II. MARCO TEÓRICO.....	24
II.1. La variada fisonomía del teatro narrado .....	24
II.1.1. Multiplicidad de modalidades y nueva performance épica .....	24
II.1.2. Diferencias y similitudes entre las dos generaciones de narradores .....	25
II.1.3. El actor-narrador: entre la hibridación de géneros y la antitradición.....	27
II.2. El necesario enfoque interdisciplinar .....	31
II.3. La múltiple personalidad del actor-narrador.....	34
II.3.1. Autor dramático, autor épico, actor ensimismado y actor extrañado.....	34
II.3.2. Paolini, entre el yo testimonial y el yo ficcional.....	35
II.3.3. Apuntes sobre la polifonía actoral de Marco Paolini .....	38
II.3.4. Rasgos prosódicos, alternancia de registros y ritmo .....	41
II.4. Lengua y oralidad en el teatro de narración.....	44
II.4.1. Lengua narrada y “parlato-recitado”.....	44
II.4.2. Oralidad fingida, escritura oralizada y “oralità-che-si-fa-testo”.....	48
II.4.3. La continuidad del dialecto.....	50
II.4.4. El uso de elementos dialectales .....	54
II.4.5. La sensibilización ante la diversidad lingüística.....	56
II.4.6. Lenguaje, autoridad y credibilidad.....	58
II.5. Sobre la adaptación audividual de obras de teatro narrado.....	61

II.5.1. La adaptación audiovisual entre institución espectacularizante y ficcionalizante..	62
II.5.2. La cuestión de la intermedialidad .....	65
III. EL TEATRO DE MARCO PAOLINI.....	69
III.1. La consecución y desarrollo de una voz propia .....	69
III.1.1. Primeros pasos: Teatro degli Stracci, Pontedera y Tag Teatro .....	69
III.1.2. Los años en Laboratorio Teatro Settimo .....	76
III.1.3. Nicola, los <i>Album</i> y la adquisición de una voz propia .....	81
III.1.4. El “spartiacque” del Vajont.....	93
III.1.5. El paisaje véneto: <i>Il Milione</i> y el ciclo del <i>Bestiario</i> .....	105
III.1.6. La tragedia de Ustica y la consolidación de las oraciones civiles .....	110
III.1.7. La transcripción escénica de una novela: <i>Il Sergente</i> de Rigoni Stern.....	125
III.1.8. Más allá del teatro civil: <i>Ausmerzen</i> e <i>ITIS Galileo</i> .....	148
III.1.9. La relectura de los clásicos: Jack London y Shakespeare.....	161
III.1.10. Nuevas vías de narración: <i>Le avventure di Numero Primo</i> .....	172
III.1.11. El encuentro con los clásicos: la lectura homérica .....	179
III.2. La lengua polifacética y poliédrica de Paolini .....	184
III.2.1. Apuntes sobre el caso particular del véneto .....	185
III.2.2. Bilingüismo endógeno y función emotiva del dialecto.....	190
III.2.3. El dialecto en las dos generaciones de narradores y la legitimidad de la lengua	192
III.2.4. Luigi Meneghello, <i>Libera nos a malo</i> y el aprecio por la lengua materna.....	195
III.2.5. ‘Lingua cum dialectis’ y code-switching .....	200
III.2.6. Algunos rasgos semánticos, sintácticos y fonéticos del dialecto en Paolini .....	203
III.2.7. El uso caracterizador del dialecto en los <i>Album</i> de Nicola .....	211
III.2.8. El dialecto como evocación y ritmo en el ciclo del <i>Bestiario</i> .....	214
III.2.9. Dialecto: comic relief y elemento organizador en las obras civiles .....	216
III.3. Apuntes sobre la oralidad y la gestualidad en Paolini.....	222

III.3.1. El teatro como actividad verbal-paralingüística-kinésica .....	222
III.3.2. La importancia del gesto .....	225
III.3.3. Rasgos orales, ritmo discursivo y recursos estilísticos .....	228
III.3.4. Una breve taxonomía de los signos gestuales .....	234
III.3.5. La función del gesto en un fragmento concreto .....	241
III.4. La cuestión musical .....	248
III.4.1. Elementos musicales en el teatro de narración.....	248
III.4.2. El aislamiento del narrador y el modelo de Dario Fo y Giorgio Gaber .....	251
III.4.3. La interacción de narración y música en Paolini .....	255
III.4.4. Efectos sonoros y voz en <i>off</i> .....	260
III.4.5. La música del dialecto en el ciclo del Bestiario .....	262
III.4.6. Nicola y la música de la juventud.....	269
III.4.7. Otros espectáculos musicales .....	274
III.5. Sobre la adaptación audiovisual de las obras de Paolini .....	278
III.5.1. La versión audiovisual o cómo poner fin a un espectáculo .....	278
III.5.2. Lenguaje audiovisual, demagogia y “cinema mentale” .....	280
III.5.3. Teatro (no solo de narración) en televisión: el caso de <i>Mistero buffo</i> .....	282
III.5.4. La relativa fortuna mediática del teatro de narración .....	286
III.5.5. Las adaptaciones televisadas de Paolini.....	289
III.5.6. El paso semiótico y la necesaria implicación del director y montador.....	292
III.5.7. Hacia un mayor control de los espectáculos audiovisuales .....	296
III.5.8. Hacia el montaje de corte documental .....	299
III.5.9. Los <i>Album</i> : entre teatro filmado y recreación de una representación.....	304
III.5.10. Los <i>Album</i> como “découpage” de material heterogéneo y montaje .....	308
IV. CONCLUSIONES.....	316
V. BIBLIOGRAFÍA .....	339

VI. VIDEOGRAFÍA.....	365
VII. APÉNDICES .....	368
VII.1. Entrevista a Marco Paolini sobre <i>Le avventure di Numero Primo</i> (8/12/2017).....	368
VII.2. Antología de vídeos comentados.....	382
VII.3. Ficha técnica de los espectáculos .....	383
VII.3.1. Ciclo de los Album.....	383
VII.3.2. Il racconto del Vajont .....	386
VII.3.3. Il Milione. Quaderno veneziano / Appunti foresti dal Milione .....	388
VII.3.4. Ciclo del Bestiario .....	390
VII.3.5. I-TIGI Canto per Ustica.....	393
VII.3.6. Parlamento chimico. Storie di plastica .....	395
VII.3.7. Song n. 32 .....	396
VII.3.8. Teatro civico .....	397
VII.3.9. Il Sergente .....	398
VII.3.10. Miserabili. Io e Margaret Thatcher.....	399
VII.3.11. La macchina del capo .....	401
VII.3.12. Par vardar.....	402
VII.3.13. Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute.....	403
VII.3.14. ITIS Galileo .....	404
VII.3.15. Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London .....	405
VII.3.16. Verdi, narrar cantando .....	407
VII.3.17. Amleto a Gerusalemme. Palestinian Kids Want to See The Sea .....	408
VII.3.18. Le avventure di Numero Primo .....	409
VII.3.19. Techno Filò. Technology and Me .....	410
VII.3.20. Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse.....	411

# I. INTRODUCCIÓN

## I.1. Objeto y ámbito de la investigación

Pocas modalidades teatrales en el contexto italiano de las últimas décadas han gozado y gozan de una proyección y un reconocimiento comparables al que ha tenido el llamado teatro de narración desde su aparición a finales de los años ochenta.

Su presencia constante en las carteleras italianas desde hace más de dos décadas, el éxito mediático que ha acompañado las retransmisiones televisadas de un significativo grupo de espectáculos, la posterior ampliación de temáticas y modelos performativos en el cambio de milenio, la constante incorporación de nuevos autores-*performers* que continúan proponiendo espectáculos de narración, la repercusión alcanzada entre el público y la crítica especializada o el respaldo logrado por algunas obras y autores (galardonados con premios de la categoría de Hystrio, el Ubu, el Premio della Critica de la ANCT o los premios IDI) dan cuenta de ello.

La sola mención de títulos como *Il racconto del Vajont* (1994) de Marco Paolini, *Olivetti. Alle radici di un sogno* (1996) de Laura Curino, *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani, *Radio clandestina* (2000) de Ascanio Celestini, *Italia Brasile 3 a 2* (2002) de Davide Enia o *Italiani cincali* (2003) de Mario Perrotta puede bastar para respaldar tal afirmación.

Otra muestra de la capacidad de atracción que el movimiento aún es capaz de generar la encontramos en el hecho de que, después de casi tres décadas de existencia, algunos de los primeros actores-narradores como Marco Paolini o Marco Baliani no solo siguen teniendo un notable peso en las programaciones de los teatros de toda Italia, sino que continúan gozando de una significativa presencia mediática avalada por una considerable proyección editorial gracias a la edición y comercialización de sus obras en editoriales de prestigio capaces de

aprovechar el tirón que aún tiene el género con el fin de satisfacer una demanda continua por parte de un público interesado en estas propuestas.

No solo es frecuente, de hecho, encontrar en las librerías italianas los guiones teatrales de numerosas obras de narración (con frecuencia incorporando además la grabación del espectáculo en vídeo o DVD), sino también gran cantidad de títulos en los que los propios autores reflexionan sobre su actividad teatral, como es el caso de *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* de Marco Baliani (2010), estudios monográficos sobre obras y autores en particular y, especialmente en los últimos años, textos narrativos escritos por algunos de los actores-narradores antes mencionados, como *Pro patria* (2012) de Ascanio Celestini, *Appunti per un naufragio* (2017) de Davide Enia o *Le avventure di Numero Primo* (2017) de Marco Paolini y Gianfranco Bettin, en este caso publicada de forma simultánea al homónimo espectáculo teatral.

Muchos son los motivos que pueden aducirse para justificar todo ello. Probablemente el primero sea el hecho de que, rehuyendo gran parte de los modelos teatrales al uso y superando el aislamiento del último teatro de vanguardia de los años sesenta y setenta, el teatro de narración italiano supo desde sus inicios orientarse a la creación de espectáculos caracterizados por proponer una intensa comunión entre un único narrador solista y la comunidad a la que pertenece, privilegiando un intercambio comunicativo recíproco entre el escenario y la platea mediante el único y atávico recurso de la simple comunicación verbal.

En el momento histórico actual, caracterizado por la ubicuidad de medios de comunicación social tendentes a la brevedad y la concisión, pero también por la impersonalidad y la asepsia de los *mass media* generalistas, el teatro de narración ha sabido llenar un hueco desde hace tiempo vacío tras la paulatina desaparición (o cuanto menos, arrinconamiento) de formas tradicionales de intercomunicación social, reflexión y transmisión de valores tal y como hacían, antiguamente, aedos, juglares y narradores populares



Desde este punto de vista es innegable que el teatro de narración no puede estudiarse sin tener en cuenta las profundas implicaciones que este tipo de planteamientos conlleva no solo desde el punto de vista teatral y literario, sino también desde el punto de vista sociológico, etnológico y político, en el momento en que se erige como actualizador de un tipo de espectáculo colectivo, el hecho teatral, orientado a la recuperación de su carácter de espacio de intercambio y comunicación social.

Partiendo de la recuperación de una cierta tradición teatral oral y popular, pero dotado al mismo tiempo de un carácter eminentemente actual, el teatro de narración italiano no solo ofrece la posibilidad de fijar la atención en una particular modalidad escénica abierta a día de hoy a nuevos descubrimientos temáticos y formales, sino que permite también profundizar en aspectos como son los mecanismos de relación interpersonal que se generan durante el espectáculo, la actualización de técnicas tradicionales de comunicación oral, el papel del teatro a la hora de plantear cuestiones políticas e históricas ante la comunidad, la relación entre espectáculos escénicos y traslación audiovisual o, en última instancia, la función informativa que el teatro es capaz de cubrir en el contexto de la sociedad occidental en el cambio de milenio.

Desarrollar con profundidad las implicaciones que ello conlleva, así como el hecho de que nos encontramos ante una extensísima gama de autores, obras y tendencias, hace que, aunque se parta siempre de la referencia al mayor número de autores y modalidades, el objeto de estudio deba necesariamente centrarse en un autor capaz de reunir en sí mismo todos los enfoques posibles.

Ha parecido oportuno, por ello, fijar la atención en uno de los actores-dramaturgos que, tal vez en mayor medida, representa para gran parte de público y crítica una de las máximas expresiones del movimiento. Nos referimos a Marco Paolini.

Su extensa labor como actor-narrador y dramaturgo es, en efecto, un banco de pruebas inestimable si se desea estudiar cuestiones tan relevantes como son la evolución temática y formal del movimiento, los motivos de la repercusión mediática que este ha tenido en las últimas décadas, o las particularidades mismas del teatro de narración en cuanto espectáculo oral y su relación con otras formas de expresión como son la música o el lenguaje audiovisual.

Los algo más de veinte espectáculos que conforman la producción teatral de Marco Paolini en los últimos treinta años –desde su primer espectáculo solista, *Adriatico* (1987), hasta su última obra, *Le avventure di Numero Primo* (2017)– son, además de una de las grandes cimas del teatro de narración italiano, un valiosísimo ejemplo de la génesis y evolución misma del movimiento, lo que permite analizarlo con detalle desde los primeros pasos dados en su configuración a finales de los ochenta hasta la apertura temática y formal experimentada en los últimos años.

Ello es en parte posible porque, gracias sobre todo a la exitosa retransmisión de *Vajont. 9 ottobre '63* en la televisión pública Rai1 el 9 de octubre de 1997, desde finales de los años noventa la gran mayoría de sus obras han sido retransmitidas por televisión en horarios de máxima audiencia o han sido comercializadas en editoriales de enorme difusión, lo que ha supuesto no solo que Paolini sea uno de los actores-narradores que más ha participado en el reconocimiento del movimiento por parte del gran público, sino también que prácticamente toda su obra esté disponible en diferentes formatos y versiones.

El acceso a todo este material, más allá de dar fe de su evidente tirón comercial y de su importancia en la consolidación y difusión del género, pone de forma privilegiada ante el investigador una cantidad de material que, tratándose del estudio de algo tan efímero como es el teatro, quedaría en otros autores limitado exclusivamente a las pocas representaciones que se pudieran presenciar en directo o a los casos en que los textos fueran publicados.

Partiendo de este voluminoso *corpus* de obras disponibles, así como de las observaciones tomadas directamente durante las representaciones a las que se ha asistido personalmente y las diferentes entrevistas realizadas al autor (especialmente la que se recoge en el anexo VII.1, realizada el 8 de diciembre de 2017), el presente trabajo pretende, en definitiva, dar cuenta de las características fundamentales del teatro de narración italiano a partir del estudio de la dramaturgia de Marco Paolini, con la finalidad de establecer los rasgos más sobresalientes de su producción, relacionándolo con el contexto global del movimiento, estudiando el progresivo desarrollo de diferentes temáticas y modalidades performativas y, en última instancia, centrando la atención en la progresiva ampliación que ha caracterizado su dramaturgia mediante el trabajo centrado en cinco tipos de lenguajes distintos: el lenguaje oral, el lenguaje dialectal, el lenguaje gestual, el lenguaje musical y el lenguaje audiovisual<sup>1</sup>.

## **I.2. Justificación del trabajo, objetivos y presupuestos metodológicos**

Dado que el objetivo del trabajo es estudiar las características de la obra teatral de Marco Paolini en cuanto representante del teatro de narración italiano, así como analizar su evolución temática y performativa, se ha considerado necesario incluir un primer capítulo introductorio (II, *Marco teórico*) centrado justamente en ofrecer algunos anclajes teóricos que permitan situar su producción en el contexto más amplio del movimiento partiendo del análisis de algunos de sus rasgos definitorios.

<sup>1</sup> Para referirnos al teatro de Marco Paolini se hará uso del término “dramaturgia” en cuanto “actividad del *dramaturgo* (que) consiste en disponer materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido”, esto es, la dramaturgia entendida como el “conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo” (Pavis, 1998: 148). Ello no impide constatar el hecho de que para algunos autores, como es el caso de José Luis García Barrientos (2007), una categorización de este tipo sería una suerte *contradictio in terminis*, en el momento en que narración y drama son dos modos totalmente diferentes de imitación de que se oponen de forma nítida e irreductible. Para resolver este conflicto, José Luis Sanchis Sinisterra postuló hace unos años el término “narraturgia” (2006).

Se ha considerado imprescindible, en primer lugar, partir del encuadre del teatro de narración dentro de lo que se ha venido en llamar las nuevas formas de *performance* épica (Guccini y Meldolesi, 2004)<sup>2</sup>. Ello nos lleva a considerar su adscripción, ya desde el primer momento, a lo que Nicola Pasqualicchio (2016) considera como la corriente de la “antitradición” del teatro popular, un camino intermedio que transita entre manifestaciones orales de corte épico tradicional y la lengua literaria más elaborada (Guccini, 2004) que permite retomar el ya clásico concepto de “parlato-recitado” elaborado por Giovanni Nencioni (1983) para situar el uso del lenguaje en el teatro narrado como una forma particular de comunicación hablada pero no de forma totalmente espontánea, sino previamente elaborada.

En este punto es especialmente relevante considerar el uso particular que los actores-narradores hacen de una suerte de “oralidad fingida” (Brumme, 2008) para, en última instancia, destacar la importancia de los rasgos concretos que confieren a las obras su carácter oral (Lavinio, 1995; Trifone, 2000), tanto desde la implicación performativa que este tipo de comunicación tiene a la hora de gestar y desarrollar el espectáculo, como en lo que se refiere a la configuración de un tipo especial de lengua propia por parte de los actores-narradores en un contexto tan particular (D’Achille, 2014).

Se pretende así sentar una base teórica preliminar necesaria que trate aspectos capitales como, por ejemplo, la cuestión del juego de personalidades que los narradores asumen en los espectáculos (oscilando, por lo general, entre el yo actoral, el yo épico y el yo extrañado), la variedad de propuestas performativas existentes, su conexión con un teatro oral popular de hondas raíces en Italia (Soriani, 2006), su relación con la tradición del teatro dialectal (Puppa, 2014) y, en último lugar, la importancia de la adquisición de una lengua propia como clave para gozar de autoridad frente al auditorio.

<sup>2</sup> A lo largo de todo el trabajo se han seguido, tanto para las citas dentro del texto como para la elaboración de la bibliografía final, las normas APA 6th edition.

Una vez establecidas las líneas generales definitorias del movimiento, el capítulo III. (*El teatro de Marco Paolini*) se centra en la dramaturgia de nuestro autor a partir del estudio de cinco aspectos concretos: 1. la evolución temática y formal de su producción teatral desde sus primeros pasos como actor hasta la última obra estrenada (II.1. *La consecución y desarrollo de una voz propia*); 2. el estudio de la lengua particular de Paolini a partir de la mezcla de lengua estándar y dialecto a la busca de una voz propia, haciendo especial hincapié en fenómenos como el “code-switching” y en las funciones particulares que asume el dialecto en sus obras (III.2. *La lengua polifacética y poliédrica de Paolini*); 3. el análisis de los rasgos orales y gestuales de Paolini como actor partiendo de un ejemplo concreto de uno de sus espectáculos (II.3. *Apuntes sobre la oralidad y gestualidad en Paolini*); 4. el estudio de los diferentes tipos de obras según el peso que se confiere a la música en cada una de ellas, así como el uso que se hace de la música como forma de superar el aislamiento del actor-solista y de ampliar las capacidades expresivas de los espectáculos narrativos (III.4. *Lenguaje musical*); 5. el examen de las posibilidades que ofrece el medio audiovisual, en particular la televisión, a la hora de llevar espectáculos teatrales a otros medios y cómo Paolini ha sabido sacar provecho de su tirón mediático creando espectáculos televisivos que superan el habitual “teatro filmado” (VIII.5. *Sobre la adaptación audiovisual de Paolini*).

Puesto que el primer punto del tercer capítulo (III.1. *La consecución y desarrollo de una voz propia*) está orientado a ofrecer un repaso a la evolución de la dramaturgia de Paolini desde sus inicios como actor en compañías como Teatro degli Stracci o Studio 900 hasta sus consolidación como narrador solista tras su paso por la compañía Laboratorio Teatro Settimo de Gabriele Vacis, este apartado se ha dispuesto cronológicamente partiendo de una propuesta personal basada en la sucesión de una serie de etapas que determinan, consideramos que de una forma más o menos consensuada, las diferentes tendencias y temáticas que han marcado la producción de Paolini.

Para ello, se ha planteado una revisión lo más exhaustiva posible de la bibliografía sobre su teatro, desde los primeros estudios de Oliviero Ponte di Pino (1994; 1998) y Gerardo Guccini (2004, 2005), quienes lo situaban como cabeza del entonces incipiente movimiento, hasta los estudios de Paolo Puppa (2010a), que lo enmarcaban en la tradición del teatro solista en Italia, pasando por estudios centrados en su obra como los de Simone Soriani (2009) o Massimo Puliani (2010). Se trata, en términos generales, de estudios imprescindibles a la hora de ofrecer una visión de conjunto del teatro de narración y que permiten establecer diferentes filiaciones entre los distintos narradores, delimitando las líneas maestras que configuran la dramaturgia de Paolini en un contexto más global al tiempo que apuntando algunos presupuestos diferenciales entre Paolini y el resto de autores-narradores según se centra la atención en las diversas etapas de su producción.

Se han tenido también en cuenta en este apartado diferentes textos (artículos, libros y entrevistas) elaborados por los mismos autores-narradores, con algunos de los cuales ha habido ocasión de contactar personalmente, con la intención de enfocar mejor ciertos aspectos clave del movimiento. Nos referimos, en concreto a aportaciones de Marco Baliani (1999; 2018), Laura Curino (2016), Davide Enia (2016) o Beppe Casales (2016), por citar algunos.

Otros estudios a los que se ha recurrido en este apartado, como los trabajos de Daniele Biacchessi (2002) o Letizia Bernazza (2010), han servido más específicamente para situar la obra de Paolini en el marco del llamado “teatro civil”, un género con el que el teatro de narración comparte más de una característica, como habrá ocasión de ver. En un par de ocasiones se hace también referencia a estudios centrados en obras concretas de Paolini, como es el caso de Fernando Marchiori (2003), quien ha estudiado de forma secuencial su producción, y de Simona Scattina (2011), autora de uno de los pocos textos monográficos que hay sobre el autor de Belluno, en concreto sobre el proceso de adaptación de la novela de Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*.

Para contextualizar el teatro de narración en el marco global del teatro italiano del siglo XX se han tenido en cuenta algunos manuales, considerados ya clásicos, como los de Pietro Trifone (2000), Giorgio Taffon (2005), Marco De Marinis (2007) o Cesare Molinari (1998; 2003; 2007), entre otros.

Además de la copiosa información que ofrece la página web del autor en el portal de su propia productora, Jolefilm (<https://www.jolefilm.com/>), una fuente bibliográfica indispensable en este apartado han sido los numerosos artículos publicados en un grupo de revistas que desde hace años vienen prestando especial atención al fenómeno, tanto revistas en formato impreso, como *Hystrio* o *Prove di drammaturgia* (la publicación dirigida por Gerardo Guccini), como publicaciones disponibles en red como *Drammaturgia.it*, *Primafila*, *Ateatro* e *Il Patalogo* (estas dos últimas dirigidas por Oliviero Ponte di Pino).

Finalmente, también se ha recurrido en este apartado a reseñas teatrales publicadas en periódicos, diarios y revistas que se han considerado relevantes a la hora de observar la recepción de los espectáculos de Paolini por parte de la crítica especializada en los días posteriores a los diferentes estrenos. Se trata, en todos los casos, de material disponible online, bien en diarios nacionales como *La Repubblica*, *Il Giornale*, *La Stampa*, *La Nazione* o *Corriere della Sera* o bien en medios locales como *Messaggero Veneto* o *Corriere di Bologna*.

Una vez esbozada esta panorámica general de la producción de Paolini, los dos siguientes apartados del capítulo tercero, el III.2 (*Lengua y dialecto en la dramaturgia de Marco Paolini*) y el III.3 (*Oralidad y gestualidad en Paolini*) se han destinado al estudio más detallado de dos aspectos ciertamente cardinales en su producción; nos referimos a las cuestiones ligadas a la oralidad, a la profundización en las posibilidades expresivas de la musicalidad de la lengua oral y, más en concreto, al uso particular del dialecto en su obra.

También aquí ha sido necesario partir, aunque de forma somera, de textos clásicos como los de Walter Ong (1987) o Eric A. Havelock (1996) en los que se plantea, desde un punto de vista global, el fenómeno de la oralidad en el seno de la tradición occidental, para luego centrar la atención en aportes más específicos como los de William Labov (1972), David McNeill (1996), Emanuela Cresti (2000), Fernando Poyatos (2003) o Cristina Lavinio (2007), por citar unos ejemplos.

Es este un capítulo más analítico y personal cuyo objetivo pretende destacar algunos de los rasgos de la lengua de Paolini partiendo de la idea de su concepción dentro de la ya mencionada “oralidad fingida” (Brumme, 2008) y subrayando los giros lingüísticos propios de la oralidad y los aspectos gestuales puestos en marcha durante la representación. Son estas cuestiones especialmente relevantes si se piensa que (como regla general, ya que varía muchísimo de un autor a otro) los actores-narradores suelen partir de un texto-guion en el que se intentan reproducir los rasgos del lenguaje hablado (la llamada “scrittura oralizzata” mencionada por Gerardo Guccini, 2004), para, finalmente, modelarlos de forma más o menos definitiva “frente” a un público de un modo totalmente oral (la “oralità-che-si-fa-testo” propuesta también por Gerardo Guccini). Se llega así a la concreción de una especie de “fórmulas mixtas” capaces de reunir elementos orales a partir de unas variables dosis de improvisación pero sujetos a diferentes grados de reelaboración escrita, configurando lo que Pietro Trifone ha acabado por denominar “oralità spettacolare” (2000: 81-159).

En este punto, vale la pena recordar la especial relevancia que tiene la larga secuencia de pruebas frente al público, verdadero motor que mueve su trabajo al configurar paulatinamente las decisiones performativas finales de acuerdo al filtro decisivo que implica la repetición oral y la respuesta del auditorio en sucesivas réplicas (Oreggia, 2014).

Para analizar los recursos lingüísticos que Paolini pone en marcha durante la narración – especialmente en lo referido a la incorporación del dialecto y los distintos usos que de él se



hace—, ha sido también necesario recurrir, aunque de manera concisa por cuestiones de espacio, a un aparato teórico específico capaz de enmarcar previamente el análisis. Ello ha llevado directamente tanto a estudios históricos y gramáticas sobre los dialectos vénetos, como son los manuales de Lorenzo Tomasin (2010) y Silvano Belloni (2009), como a obras más generales enfocadas en los usos lingüísticos particulares del italiano, ya que se ha visto la necesidad de concretar mínimamente cuestiones tales como el debatido término del “italiano dell’uso medio” o las relaciones entre lengua estándar y dialecto, entre otras. Para ellos, se ha recurrido a textos conocidos como los de Maurizio Dardano (1996) y Gaetano Berruto (1993; 2012), junto a otros más específicos como los de Rosanna Sornicola (2005), Federica Cugno (2008) o Patrizia Romani (2012). Por razones de espacio, algunos aspectos de la lengua particular de Paolini (muchos de ellos, compartidos con otros actores-narradores) apenas quedan esbozados a lo largo del trabajo. Un caso concreto es el empleo del llamado “code-switching”, esto es, la alternancia de códigos lingüísticos en el seno de un mismo discurso, fenómeno para el que nos remitimos a los trabajos de Pieter Muysken (2000), Massimo Cerruti y Riccardo Regis (2005), Giovanna Alfonzetti (2005) o Simone Ciccolone (2017).

Por último, para el análisis específico de la gestualidad en Paolini a partir de un fragmento concreto de una de sus obras, se ha planteado la necesidad de elaborar una pequeña taxonomía propia de gestos capaces de describir con detalle todos los recursos gestuales empleados por nuestro autor. Para ello se ha recurrido a las diferentes clasificaciones propuestas por Istvan Sandor (1967) y David McNeill (1996), además de la de Isabella Poggi y Emanuela Magno (1998).

El siguiente apartado III.4 (*Lenguaje musical*) pretende profundizar en el estudio del empleo de la música en Paolini y en el diferente papel que esta desempeña en sus distintos espectáculos, usos que van desde el ser una especie de prolongación de la musicalidad primera que nace de la oralidad y del dialecto, hasta otros espectáculos en los que, más bien,

es una forma de abrir los espectáculos narrativos a otros modelos performativos interdisciplinares. En este capítulo se ha optado por centrar la atención de forma más específica en los propios espectáculos de Paolini, por lo que el aparato crítico es mucho menor respecto a los capítulos previos.

Por último, el III.5 (*Sobre la adaptación audiovisual en Paolini*) se ha dedicado al estudio particular de una cuestión central en su producción teatral: la adaptación audiovisual de los espectáculos al medio televisivo. Se pretende aquí de centrar la atención en el empleo de un nuevo lenguaje que vendría a añadirse al estudio de los otros cuatro lenguajes vistos en los capítulos precedentes: el lenguaje oral, el dialectal y, finalmente, el gestual.

Para ello, después de situar el teatro televisado de Paolini en el contexto del teatro italiano en televisión gracias a los valiosos estudios de Giorgio Tabanelli (2004) y Franco Prono (2011), se ha centrado la atención en la compleja y actual cuestión de la intermedialidad.

Esto es así porque consideramos que el estudio de las diferencias entre el lenguaje teatral en directo durante una representación física en un teatro y el que se observa en una emisión televisada –tanto si es en directo o en diferido– requiere prestar atención a cuestiones tan variadas como son los distintos recursos que se ponen en marcha durante dicho trasvase, la diferenciación entre las varias formas de volcar audiovisualmente un espectáculo (desde el teatro filmado, pasando por la adaptación del espectáculo como telenovela, hasta la retransmisión en riguroso directo o la “recreación de una representación”...), pero también la existencia de toda una gama de posibilidades que en los últimos años están ofreciendo los nuevos medios digitales de comunicación social como es el teatro en *streaming*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> A los dos cambios previos (la llegada del teatro a la televisión en los años cincuenta y la emisión de teatro en directo en los noventa, como es el caso del Vajont de Paolini en 1996), se ha sumado la reciente novedad de la transmisión teatral digital a través de soportes como el móvil, la tableta o las *smart TV*, canales como Youtube y Vimeo o plataformas que emiten en *streaming*. Se trata de una nueva vía que en teatro aún está por explorar. Un ejemplo de ello es Alltheater, la iniciativa creada en España por Eva Lapuente y José Follos que permite acceder a *playlists* temáticas de teatro en HD a través de cámaras capaces de realizar zoom y girar 360°

Las novedades técnicas son tales que ya es incluso posible considerar la existencia de un nuevo tipo de lengua propia presente en estos medios de comunicación digitales, la cual, como rasgo diferenciador respecto al lenguaje cotidiano, se basa en un complejo sistema multimedial y ya no requiere ningún tipo de soporte físico para su preservación<sup>4</sup>.

Se centrará la atención, en cualquier caso, en la cuestión de la intermedialidad y de la interacción que se produce entre estos medios, el teatro y la televisión y, sobre todo, en la concreta caracterización de las propuestas audiovisuales de Paolini, orientadas, a lo largo de los años, en la búsqueda de una fórmula propia que superara el habitual “teatro filmado” capaz de dejar constancia del carácter particular de su teatro desde una óptica documental. Para ello, se hace uso en este punto a una bibliografía específica que abarca, a modo de ejemplo, manuales como los de André Helbo (1978), Virginia Guarinos (1992), Juan Antonio Ríos Carratalá (1999) o Anxo Abuín González (2012), además de estudios puntuales de José Luis Sánchez Noriega (2000), Óscar Cornago Bernal (2002), Mariá Pilar Espín Templado (2002) o Jose Antonio Pérez Bowie (2010), entre otros.

Este capítulo tiene un carácter más teórico que práctico, ya que el objetivo último es tomar las adaptaciones audiovisuales de Paolini como ejemplo de las posibilidades que ofrece la traslación del teatro en televisión y concretar mediante ellas su particular visión del teatro televisado. Para ello se ha partido del análisis específico de una de sus adaptaciones a partir de la cual poder establecer oportunamente los rasgos diferenciadores. Nos referimos, en concreto, al ciclo de *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*.

---

(<https://alltheater.es/>). Se suma así a la ya decana plataforma francesa Medici.tv o a iniciativas inglesas, más recientes, como Marquee (colaboradora con la Royal Shakespeare Company) o Digital Theatre (en la que se habitual encontrar los espectáculos del Old Vic).

<sup>4</sup> Se trataría de un nuevo tipo de lengua para la que Paolo D’Achille ha empleado en varias ocasiones el término de “scritto trasmesso” (2016), mientras que Giuliana Fiorentino –en clara referencia a los postulados del filósofo Zygmunt Bauman– ha propuesto la etiqueta de “scrittura liquida” (2011) y Giuseppe Antonelli el de “italiano digitato” (2017). Rasgos, en definitiva, que vendrían a marcar lo que se ha denominado “oralidad terciaria”; esto es, la conformada por la comunicación multimodal e interactiva de los blogs, *youtubers*, mensajes de texto multimedia, vídeo-llamadas y demás formas de comunicación en red y digital (Logan, 2010: 103). Dado que se trata de cuestiones que escapan los límites del presente trabajo, nos remitimos simplemente a los estudios de Enrico Menduni y Elisa Giomi (2012), pero también a los de Enrico Menduni (2016) y Ilaria Bonomi (2010).

### I.3. Estado de la cuestión y publicaciones previas

De lo expuesto en el apartado anterior puede colegirse no solo que apenas hay estudios en castellano sobre la obra de Marco Paolini y sobre el teatro de narración –si se exceptúan los trabajos de Marina Sanfilippo (2004; 2006; 2007; 2008) y algún artículo de Anne Serrano (2006)– sino que incluso otros aspectos concretos de su producción, como es su especial relación con el dialecto, su incursión en el teatro narrativo de corte musical o los procesos de adaptación audiovisual de sus espectáculos, apenas han sido tratados de forma específica ni siquiera en el ámbito de los estudios en italiano<sup>5</sup>.

Por este motivo, y en parte también como justificación del proceso de gestación del presente trabajo, debemos señalar que parte de su contenido se ha fundamentado en la reelaboración y ampliación de material propio previamente presentado en diferentes congresos y encuentros nacionales e internacionales. Es el caso de tres textos publicados dentro de volúmenes colectivos como “Marco Paolini, mercader de música y de palabras” (Pérez Andrés, 2016c) a partir de la conferencia dada en el XXIV Seminario del SELITEN@T (UNED, Madrid, 24-26 de junio de 2015); el texto “Actrices que cuentan cosas. Las mujeres en el último *teatro di narrazione* italiano” (Pérez Andrés, 2017), presentado dentro de las I Jornadas Internacionales “Tomo la palabra. Mujeres, voz y narración oral” (UNED, Madrid, 20-21 de octubre de 2014) y, por último, “Il dialetto in Marco Paolini” (Pérez Andrés, 2018), conferencia pronunciada en el congreso internacional “Lingua orale e parola scenica” (Universidad de Pavia, Italia, 10-11 de noviembre de 2016).

<sup>5</sup> Nos consta, gracias a información del propio Paolini, que hay un voluminoso corpus de tesis doctorales en Italia que versan sobre diferentes aspectos de la obra del narrador de Belluno, aunque hasta la fecha tan solo ha sido posible consultar unas pocas: *Marco Paolini tra cronaca e orazione civile* de Lorenza Pozzi (Universidad de Pavía, 1997-1998), *Teatro, memoria, identità: l'esperienza di Marco Paolini* de Elisa Zinamosca (Universidad de Verona, 2001-2002) o *La lingua del teatro civile. Analisi dei testi di Marco Paolini* de Caterina Nepi (Universidad de Florencia, 2011-2012).

Otros tres artículos fueron publicados en la revista *Zibaldone. Estudios italianos*, para la que coordiné un dossier monográfico que apareció en enero de 2016 con el título de “Il teatro di narrazione italiano. Texto y contexto” (vol. IV, issue 1, 2016).

La coordinación del dossier me dio la ocasión de redactar varios artículos que trataban sobre el teatro de narración, contactar con un grupo nutrido de actores-narradores de las dos generaciones y, por último, traducir un interesante conjunto de textos que no solo abrieron enfoques útiles para el presente trabajo, sino que sirvieron también para contactar con algunos de los críticos y teóricos que se dedican al estudio del teatro de narración.

Además de un artículo titulado “Teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria” (Pérez Andrés, 2013), que apareció en la misma revista unos años antes, el dossier incorporaba los textos “El camino a la narración: el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles” (Pérez Andrés, 2016a) e “Historias que son islas, islas que son archipiélagos. Prólogo al dossier monográfico sobre el teatro di narrazione italiano” (Pérez Andrés, 2016b).

Respecto a las traducciones que incorporé en el dossier se encuentran dos textos de Massimo Puliani, “El teatro im/posible en TV de Marco Paolini” (2016: 289-302) y “Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela” (2016a: 142-147), además del artículo de Marco Baliani, “El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama” (2016: 230-237).

Dentro del dossier, tuve también ocasión de traducir y publicar cuatro artículos originales enviados *ex profeso* por los autores para formar parte del dossier, me refiero a los textos “Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor” (Soriani, 2016: 262-276), “Sermo humilis y lirismo en *Italianesi* de Saverio La Ruina” (Albanese, 2016: 277-288), “Ascanio Celestini, voces amargas de los márgenes del mundo” (Porcheddu, 2016: 136-

141) y “Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres” (Curino, 2016a: 111-122)<sup>6</sup>.

Por último, el dossier incorpora dos entrevistas que realicé a dos actores-*performers* de la segunda generación: a Daniele Timpano en “La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de Daniele Timpano” (Timpano & Pérez Andrés, 2016) y a Beppe Casales en “Del teatro civil a un teatro del estupor” (Casales, 2016). Todo este material, como parte del proceso previo a la redacción del presente trabajo, se ha incorporado siempre que se ha considerado necesario y respetando su pertinencia de acuerdo a los aspectos tratados en cada momento<sup>7</sup>.

#### **I.4. Algunas consideraciones preliminares**

Tratándose de una obra teatral como actor solista que arranca a finales de los años ochenta y que abarca más de veinte espectáculos, por cuestiones geográficas y cronológicas evidentes, el presente estudio se ha basado principalmente en las grabaciones y ediciones de los espectáculos que han sido objeto o bien de una retransmisión televisada o bien de una edición posteriormente comercializada. No obstante, al menos en lo que se refiere a los títulos más recientes, el trabajo se apoya en las notas tomadas personalmente durante la asistencia como espectador a cinco obras en concreto: los cuatro espectáculos vistos en el Piccolo Teatro de Milán, *ITIS Galileo* (el 16 de marzo de 2013), *Ballata di uomini e cani* (el 22 de febrero de 2015), *Le avventure di Numero Primo* (el 6 de diciembre de 2017) y *Nel tempo degli dèi* (el

<sup>6</sup> Una versión ligeramente modificada de este artículo ha aparecido también como apéndice de la traducción del libro *Camillo Olivetti. A las raíces de un sueño* de Laura Curino y Gabriele Vacis editado en septiembre de 2017 por la Asociación Cultural Zibaldone.

<sup>7</sup> El dossier incorpora también otros materiales redactados o traducidos por colaboradoras de la revista. Me refiero a la traducción de varios espectáculos de narración: *Odisea* (pp. 20-37) de Mario Perrotta, *As de basura. El tráfico ilegal de residuos* (pp. 38-59) de Ulderico Pesce, *Saturno en via Fappani. Mestre* (pp. 60-63) de Paolo Puppa y *La inocencia de Giulio. Andreotti no fue absuelto* (pp. 88-110) de Giulio Cavalli. Además de entrevistas a Davide Enia, Daniele Biacchessi y Ulderico Pesce, el dossier incluye también ensayos originales de Paolo Puppa, Gerardo Guccini, Nicola Pasqualicchio y Mariastella Cassella, algunos de los cuales se citan a lo largo del presente trabajo.

18 de marzo de 2019), además del espectáculo *Amleto a Gerusalemme* visto en el teatro Politeama Rossetti de Trieste (el 8 de mayo de 2016).

Conviene también señalar que el presente trabajo está centrado en la labor de Marco Paolini como dramaturgo y actor de narración, lo que ha supuesto dejar de lado otras facetas de su producción como puede ser su participación en diferentes películas y documentales (algunos de los cuales producidos por su empresa, Jolefilm). Ello supone que solo se mencionará o se profundizará en esta faceta de su producción en aquellos casos en los que la película o el documental en particular tengan relevancia respecto al tema que se esté tratando<sup>8</sup>.

Otra advertencia necesaria es que, con la intención de no sobrecargar de datos el texto, se ha evitado incluir en él la relación exhaustiva de todas las personas que han colaborado en la producción escénica o la asistencia técnica, por lo que se ha limitado su mención solo a aquellos casos en los que su participación puede interesar en el marco del objetivo concreto de cada capítulo. Consideramos que aportar listas de datos de este tipo dificultaría la comprensión del texto y desvirtuaría los objetivos propuestos. Para suplir esta posible falta de datos específicos sobre los distintos espectáculos se ha adjuntado un anexo final (VII.3, *Tabla de espectáculos teatrales y montajes audiovisuales de Marco Paolini*) en el que figuran los datos más relevantes de cada una de sus producciones así como una breve sinopsis de cada uno de los espectáculos que, pensamos, puede facilitar la lectura y servir de guía rápida en caso de que sea necesario consultar algún dato específico. Para una mayor profundización sobre estas cuestiones, nos remitimos directamente a la información disponible y actualizada en la completa página de la productora Jolefilm, en la que se da cuenta de todos y cada uno de los trabajos de Marco Paolini, tanto en su faceta teatral, como en las tareas de producción de

<sup>8</sup> Un ejemplo de ello son *Ritratti*, los tres documentales-entrevista hechos a Mario Rigoni Stern (2006), Luigi Meneghello (2006) y Andrea Zanzotto (2007), en los que Paolini participó bajo la dirección de Carlo Mazzacurati o su intervención en la película *I piccoli maestri* (1997) de Daniele Luchetti, basada en la novela homónima de Luigi Meneghello. En ambos casos, la mención viene dada por el hecho de tratarse de dos autores en los que Paolini se ha basado para alguno de sus espectáculos y que guardan una especial relevancia en su dramaturgia.

obras ajenas, así como una lista completa de las personas que han colaborado:  
<http://www.jolefilm.com>.

Otra cuestión importante es que, dados los numerosos ejemplos de espectáculos de narración de otros autores que han sido objeto de ediciones comercializadas o que se han emitido por televisión en las últimas décadas, se ha visto la necesidad de limitar las referencias a aquellas obras que, o bien han desempeñado un papel preponderante en la evolución y conformación del género, o que permiten establecer una relación significativa con la producción de Paolini. Es el caso, sin ir más lejos, de obras clave significativas como *Kohlhaas* y *Corpo di stato* de Marco Baliani, *Olivetti* de Laura Curino, *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, *Radio clandestina* de Ascanio Celestini, *I capitoli dell'infanzia* de Davide Enia o *Vergine Madre* de Lucilla Giagnoni. Para poder localizar estos montajes audiovisuales, se ha optado por incluir las referencias en un apartado final separado de la bibliografía junto al elenco de las obras de Paolini estudiadas (VII. *Videografía*).

Con el objetivo de facilitar la comprensión de algunos de los apartados tratados a lo largo del presente trabajo, se ha elaborado una pequeña selección de fragmentos en vídeo de obras de Paolini que permiten concretar algunos de los rasgos y peculiaridades estudiados en los diferentes capítulos al tiempo que de ejemplo de las cuestiones tratadas. La lista completa de estos fragmentos seleccionados está en el anexo VII.2 (*Antología de vídeos comentados*). Todos los vídeos pueden visualizarse siguiendo el enlace que figura junto al nombre y que remite a un canal privado de Youtube elaborado exclusivamente para el presente trabajo.



## II. MARCO TEÓRICO

### II.1. La variada fisonomía del teatro narrado

#### *II.1.1. Multiplicidad de modalidades y nueva performance épica*

En una modalidad teatral como el teatro de narración italiano, basada en gran parte en la gestualidad y la voz de un único actor en el escenario, la incorporación de otros lenguajes no exclusivamente orales (desde la adición de canciones grabadas hasta la presencia de uno o varios músicos en el escenario, el uso de la voz en *off* o el juego de luces y proyecciones) se convierte en una valiosa herramienta a la hora de prolongar, matizar o acompañar la narración propiamente dicha.

Parece razonable, por tanto, considerar estos recursos como elementos que necesariamente deben tenerse en cuenta en cualquier estudio centrado en las diferentes modalidades de narración, así como si se quiere profundizar en los procesos mismos de creación de los espectáculos, esto es, tanto si se analiza la variada interrelación que se desencadena entre ellos desde las primeras fases de gestación de la obra, como si se centra la atención en las particulares dinámicas internas generadas durante su desarrollo en el escenario.

Caracterizado justamente por presentar “molteplici modalità recitative e relazionali che accompagnano l’esposizione al pubblico d’un elaborato verbale di contenuto principalmente narrativo” (Guccini, 2011: 65), en el teatro de narración es habitual, de hecho, que el narrador, sin renunciar en ningún momento a producir espectáculos eminentemente narrativos basados en la preeminencia de la palabra, recabe en todos los distintos medios y lenguajes de expresión disponibles capaces de potenciar el también variado contenido propuesto.

De este modo, yendo “dall’autobiografismo di Laura Curino, all’epica civile di Marco Paolini, dalla visività romanzesca di Marco Baliani alla visionarietà fantastica e popolare di

Ascanio Celestini”, el teatro de narración se acaba por configurar como un complejo panorama capaz de englobar “fisionomie variegata e distinta, la cui originalità non dipende tanto dalla novità degli elementi costitutivi, quanto dal modo in cui questi si coniugano con le principali tipologie novecentesche di autore e di attore” (Guccini, 2004: 16).

Ante tal heterogeneidad, conviene recordar la etiqueta de “nuova performance epica” sugerida hace ya más de una década por Claudio Meldolesi y Gerardo Guccini (2004: 3) para referirse a esta modalidad teatral, sobre todo si se quiere superar la visión decimonónica tradicional del actor y avanzar en la concreción de una definición que amplíe las nociones tal vez demasiado restrictivas de monólogo teatral, monodrama o narración oral y dé cabida en ella a las variadas posibilidades performativas que se observan en la extensa nómina de autores y a las múltiples formas que tienen de presentarse ante el público.

### ***II.1.2. Diferencias y similitudes entre las dos generaciones de narradores***

De ahí que, desde un punto de vista global, el dramaturgo-actor-narrador del teatro de narración se pueda considerar, antes que nada, como actor-*performer*, dado que “habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)” y se dirige a él de este modo, frente al actor tradicional, el cual “representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro” (Pavis, 1998: 334). Si bien el anglicismo es “abbastanza generico per coprire tutte queste manifestazioni” de forma que “in forza della sua genericità cancella tutte le possibili distinzioni, poiché se è ovvio che l’attore è sempre un *performer*, non vale la reciproca” (Molinari, 2007: 234), es evidente también que el término resulta tremendamente útil a la hora de poner en evidencia la heterogeneidad que caracteriza al conjunto de los actores-narradores del teatro de narración.

Basta, de hecho, echar un vistazo a algunas de las obras que se engloban bajo el nombre de teatro de narración para comprobar las diferencias que existen entre, por ejemplo, los espectáculos de la llamada “non-scuola romana” a la que se suelen adscribir creadores como

Daniele Timpano –una etiqueta lanzada por el crítico Nico Garrone que el mismo Timpano no reconoce (2016: 131)–, pasando por la actividad de autores-actores más eclécticos como el pugliese Oscar De Summa, los autores del llamado teatro civil, o la actualización del modelo de Paolini basado en un actor-narrador-fabulador-protagonista (como hacen Elisabetta Salvatori, Giuliana Musso, Roberta Biagiarelli o Simona Gonella), hasta llegar, finalmente, a espectáculos mixtos de corte más visual como los producidos por Giacomo Verde (mezcla de espectáculos en vídeo y narración) o Andrea Cosentino (quien une narración y cabaret).

Notable es también la diferencia que se observa incluso entre los miembros de la llamada “primera generación”, la de los nacidos a mediados de los años 50, los cuales llegan a la narración a través de un proceso de aprendizaje con frecuencia colectivo que les lleva a enfrentarse a la praxis experimental y crítica del teatro anterior para asumir la emancipación del actor en cuanto instancia creadora tras un lento proceso de experimentación, tal y como sucede con el mismo Marco Paolini, pero también con Laura Curino<sup>9</sup>, Lucilla Giagnoni<sup>10</sup> o Marco Baliani<sup>11</sup>.

Igual de diversas son las posturas de los miembros de la denominada “segunda generación”, los nacidos a partir de 1970, quienes, por el contrario, llegan a la narración desde posiciones muy distintas, se presentan en ocasiones como “autori recitanti” y, frente al grupo anterior, “si differenziano sia sotto il profilo delle tematiche (non più solo contenuti

<sup>9</sup> Laura Curino (Turín, 1956) se inicia como actriz-narradora, al igual que Paolini, en la compañía Teatro Settimo Torinese, donde dará a luz, junto a Gabriele Vacis, a espectáculos narrativos clave en la primera configuración del movimiento como *Passione* (1992), *Olivetti* (1996) o *Adriano Olivetti* (1998). Más información sobre su extensa producción puede encontrarse en su web <http://www.lauracurino.it/>.

<sup>10</sup> Iniciada, como Curino y Paolini, en el grupo Teatro Settimo, Lucilla Giagnoni (Florencia, 1964) ha sabido crear una obra muy personal de gran impacto visivo y profundo carácter antropológico con espectáculos como la reciente *Trilogia della spiritualità*, conformada por *Apocalisse* (2003), *Vergine Madre* (2009) y *Big Bang* (2011). Cf. su web <http://www.lucillagiagnoni.it/>.

<sup>11</sup> Tras la fundación de la compañía infantil Ruotalibera, el piemontés Marco Baliani (Verbania, 1950) da los primeros pasos en el teatro de narración con la ya clásica *Kohlhass* (1989), considerada el primer espectáculo de narración (Fiore, 2016), a la que siguen títulos tan señeros como *Corpo di Stato* (1998), sobre el asesinato de Aldo Moro. Presente también en la cartelera cinematográfica con películas como *In memoria di me*, de Saverio Costanzo, o *La ragazza del lago*, de Andrea Molaioli, ambas de 2007, entre sus últimas obras se encuentra *Trincea* (2015) sobre las vivencias de un soldado durante la Primera Guerra Mundial o *Identità* (2015). Un interesante repaso a su trayectoria puede leerse en Silvia Bottiroli (2004; 2005), además de la extensa información que aporta su completa página web: <http://www.marcobaliani.it/>.

esplicitamente civiles, ma anche recupero di memorie e tradizioni perdute), che su quello dei riferimenti culturali (improntati a un approccio antropologico, derivato da studi universitari o dal recupero di un'oralità desunta dall'ambiente della famiglia)" (Perrino, 2011: 102), tal y como demuestra la producción de algunos de los nombres más señeros, como Ascanio Celestini<sup>12</sup>, Davide Enia<sup>13</sup> o Mario Perrotta<sup>14</sup>.

La distinción entre ambas generaciones, no obstante, no debe verse de forma rígida: algunos narradores del primer grupo, sin ir más lejos, toman como referencia otros modos de narrar distintos a los expuestos (como Luigi Dadina, fundador a principios de los ochenta del grupo de investigación teatral Teatro delle Albe, quien parte de la tradición de los narradores tradicionales de Emilia-Romaña), mientras que otros del segundo, por el contrario, parten de una gama de influencias diferente, como es el caso de Mario Perrotta, quien se mueve dentro de las pautas de un teatro de corte civil, o Davide Enia, quien se sitúa en un modelo más cercano al monólogo teatral y deja sentir la influencia de tradicional *cunto* siciliano.

### **II.1.3. El actor-narrador: entre la hibridación de géneros y la antitradición**

Considerando que la etiqueta de *performance* aplicada a estos autores puede tal vez suponer una excesiva simplificación capaz de cancelar posteriores diferencias y matices, también es cierto que es tremendamente útil si se pretende una aproximación global que,

<sup>12</sup> En la obra de Ascanio Celestini (Roma, 1972), tal vez el actor-narrador de mayor proyección de esta segunda generación, se encuentran títulos de la relevancia de *Radio clandestina* (2000), *Fabbrica* (2002), *La pecora nera* (2006) u obras más recientes como *Laika* (2015) y *Che fine hanno fatto gli indiani pueblo?* (2017). Además del volumen de Patrizia Bologna (2005), nos remitimos a su completa página web: <http://www.ascanioclestini.it/>.

<sup>13</sup> Iniciado como actor en talleres como los organizados por Laura Curino o Danio Manfredini, el siciliano Davide Enia (Palermo, 1974) 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), sobre el bombardeo aliado de su ciudad natal durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre sus últimas obras, como *L'Oca del Cairo* (2017), dedicada a "excavar" los elementos fantásticos y bufos de una obra incompleta de Mozart, véase su propia página web: <http://www.davideenia.org/home.html>.

<sup>14</sup> La variada producción de Mario Perrotta (Lecce, 1970) abarca desde la personal adaptación de clásicos (como las premiadas *Il misantropo*, de Molière, u *Odissea*, de Homero), a la dirección teatral (como su reciente *Opera migranti*, que escribe y dirige). De sus últimas obras cabe destacar *Milite ignoto* (Premio Ubu 2015), sobre la historia de un soldado durante la Primera Guerra Mundial. Más información puede verse en su página: <http://www.marioperrotta.com/index.php>.

superando las singulares personalidades y los diversos enfoques performativos, permita una relativa catalogación dentro del contexto teatral en su conjunto en el marco de otras realizaciones incluso fuera de Italia. Efectivamente, su consideración como *performers* ofrece ante todo la posibilidad de relacionar a algunos de los miembros italianos con otros autores extranjeros con los que comparten determinadas características, como es el caso del francés Philippe Caubère (piénsese en los diez espectáculos solistas que conforman *Le Roman d'un acteur*, en los que el actor marsellés traza un recorrido por la Francia de los años sesenta y setenta a partir de su *alter ego* Ferdinand Faure), la artista interdisciplinar Rachel Rosenthal (con obras a medio camino entre la narración y la performance, como *Gaia, Mon Amour* de 1983) o el americano Spalding Gray (y sus monólogos autobiográficos, como el celebrado *Swimming to Cambodia*, de 1987).

Desde una óptica más amplia, es evidente también que en numerosas modalidades escénicas del teatro contemporáneo es práctica habitual la misma contaminación e hibridación de lenguajes que se observa en el teatro de narración y que ello ha supuesto, en primer lugar, una innegable dosis de homologación de lenguajes interrelacionados que ha conllevado que se borren, o al menos difuminen, los límites genéricos incluso dentro del mismo movimiento<sup>15</sup>.

Esta búsqueda de nuevas formas de creación –basada en ocasiones en la interconexión de nuevos lenguajes expresivos, en la interacción de modalidades artísticas y/o en la ruptura de los límites presupuestos de una disciplina en particular– se ve además potenciada, en el reciente paso del viejo al nuevo milenio, por la irrupción de toda una serie de complejas innovaciones tecnológicas a las que no ha quedado ajeno el teatro de narración y que ha llevado tanto a la multiplicación de modalidades centrífugas de expresión como a una inmensa apertura del horizonte taxonómico. Es posible, de hecho, hablar incluso de la

<sup>15</sup> Un ejemplo de ello lo encontramos, por ejemplo, en el espectáculo *Aldo Moro 54* de Daniele Timpano, tal y como se “representó” en el Teatro dell’Orologio de Roma entre abril y mayo de 2013, una singular experiencia de autorreclusión durante dos meses durante los cuales el actor romano reprodujo, en una pequeña habitación junto al escenario de la que solo salía para realizar la función, los 54 días de secuestro que padeció el que fuera Primer Ministro, Aldo Moro, antes de su asesinato el 9 de mayo de 1979.

aparición de nuevas figuras hasta ahora desconocidas como “l’attore-figura (o attore- soma)”, “l’attore virtuale (o digitale)”, “l’attore performer”, “l’attore narratore”, “l’attore sociale” o “l’attore meticcio”, es decir, toda una extensa tipología que refleja, de un mayor o menor grado, la importantísima influencia de lenguajes no exclusivamente orales “senza i quali sarebbe difficile intendere veramente molti aspetti qualificanti del lavoro dell’attore teatrale contemporaneo (sul corpo, sul movimento, sulla voce, sulla parola): mi riferisco alla musica, alle arti visive, alla poesia, oltre che al cinema, naturalmente” (De Marinis, 2005: 7-8)<sup>16</sup>.

Lo curioso y particular del teatro de narración (aunque tampoco es esta una característica privativa) es el hecho de que, aun estando los narradores-*performers* ciertamente abiertos al empleo e interconexión con diferentes modos de expresión artística, justamente lo que finalmente caracteriza al movimiento es su apego a una concepción popular y oral del teatro. Tanto es así que, de hecho, es frecuente situar a los autores del teatro de narración dentro de una particular corriente de teatro popular o “antitradición”, definida por N. Pasqualicchio (2006: 10-25) como la pervivencia de un tipo de teatro actualizador de variedades escénicas ajenas al teatro regulador y uniformizador occidental que, con continuidad desde el juglar medieval y el actor cómico de la Comedia del Arte, hasta el clown del novecientos y los actores de Variedad y del *avanspettacolo*, tendría a Dario Fo (Sangiano, 1926 - Milán, 2016) como uno de sus máximos exponentes (D’Angeli & Soriani, 2006: 108).

No es difícil testimoniar cómo la fuerza motriz que mueve al actor-narrador se remonta a los orígenes mismos del teatro en Italia lo italiano” (Soriani, 2018: 85) y que tiene su más

<sup>16</sup> No queremos indicar con ello, en cualquier caso, que se deba considerar la innovación y la interdisciplinariedad como elementos imprescindibles y definidores del teatro de narración, ni tampoco que esta utilización y mezcla de modos de expresión y de lenguajes artísticos distintos sea algo nuevo o privativo del teatro moderno; basta para ello recordar las primeras manifestaciones teatrales en el seno de las vanguardias y sus acciones escénicas basadas en la mezcla de géneros y medios de expresión, como fueron las “serate futuriste”, las performances dadaístas de las primeras décadas del siglo XX o el célebre “baile triádico” de Oskar Schlemmer. Un panorama más amplio sobre la imbricación de narración, performance y recitación en los inicios del siglo XXI puede verse en Mauro Petruzzello (2014).

inmediato ejemplo en los actores cómicos de principios del siglo XX como Raffaele Viviani, Ettore Petrolini o Totò (Soriani, 2006: 108).

El teatro de narración vendría a conectar, desde esta óptica, con métodos y técnicas actorales arrinconados tras el surgimiento en el Renacimiento de una revalorización textocéntrica y antiespectacular del teatro que dejó atrás fórmulas teatrales medievales de corte oral basadas, precisamente, en la hibridación de modalidades como la declamación, la música o la danza. Extintas en su gran mayoría, de estas formas teatrales apenas quedarían en las pocas que han sido recientemente recuperadas gracias a autores como Mimmo Cuticchio, tal vez el más reconocido heredero de los *cuntisti* sicilianos y continuador de una práctica narrativa oral popular cuyo origen se podría incluso remontar hasta los aedos griegos asentados en la Magna Grecia<sup>17</sup>.

Con esta reconsideración y actualización de formas orales de comunicación teatral popular, el teatro de narración vendría a subsanar la doble desvinculación que ha caracterizado el teatro occidental: por un lado, una escisión de las artes performativas que implicó el alejamiento del teatro de otras manifestaciones artísticas como la danza, el canto y la música; por otro, una escisión cultural que supuso su alejamiento de las historias convencionales y de su propia tradición popular (Nosari, 2004: 11).

En gran medida, la buena acogida entre el público del teatro de narración reside precisamente “nella riscoperta di una forma antica, quasi antropologicamente originaria, di comunicazione” (Ponte di Pino, 1999b), esto es, en la recuperación de formas teatrales y de

<sup>17</sup> Así opina, por ejemplo, el mismo Mimmo Cuticchio: “Io penso che l’antico abbia sempre un fascino particolare. Ho girato il mondo e mi sono reso conto che il pupo è un teatro antico, il cunto è un modo antico di raccontare le storie. Chi ha studiato ci vede Omero, i poeti, gli aedi, la metrica... a confronto del nuovo che andiamo conquistando ogni giorno e che è molto effimero, l’antico appassiona di più. Affascina proprio perché non lo fa più nessuno, perché abbiamo perso questo modo di raccontare e comunicare” (Codonesu, 2011). Un acercamiento más completo al fenómeno del *cunto* siciliano puede encontrarse en Marcella Croce (1999) y Valentina Venturini (2003), así como en el *Dossier Cuticchio* en la revista *Teatro e storia* (VVAA, 2001) en el que figuran artículos de Ferdinando Taviani o Franco Ruffini, entre otros. Sobre la continuidad del teatro de narración con el contexto general del teatro popular italiano, cfr. Pietro Trifone (2000) y Simone Soriani y Concetta D’Angeli (2006: 108). Sobre la *Commedia dell’arte*, una de las pocas tradiciones que ha pervivido y cuya influencia llega incluso en la España del siglo XX (González de Sande, 2007), cfr. el reciente volumen editado por Siro Ferrone (VVAA, 2018).

transmisión cultural que, todavía a principios del XX, aún pervivían en ciertas zonas de Italia bajo diferentes modalidades como los narradores *filò* vénetos o el *teatro di stalla*, todas ellas manifestaciones orales y populares que a finales de siglo se daban ya prácticamente por desaparecidas<sup>18</sup>.

## II.2. El necesario enfoque interdisciplinar

Tanto si se parte de la visión del teatro de narración como una de las muchas modalidades que puede adoptar una *performance* de contenido eminentemente oral, como si se plantea en cuanto modalidad recuperadora de un tipo de teatro oral y popular de honda tradición, queda patente que el estudio del teatro de narración italiano debe contemplar como uno de sus ejes más importantes la cuestión de la oralidad desde un punto de vista lo más amplio posible.

Y es que, desde los estudios sobre la génesis de la *Iliada* y la *Odisea* de Milman Parry continuados por Albert Lord, hasta los posteriores postulados de Erick A. Havelock, Marshall McLuhan o Walter Ong, si algo han confirmado quienes han profundizado en el contraste entre los modos orales y escritos de pensamiento y expresión es no solo que no se puede partir de una única y exclusiva disciplina lingüística para estudiar los fenómenos asociados a la oralidad, sino que es necesario partir de la preeminencia de lo oral sobre lo escrito –es conocida la afirmación de W. Ong, para quien si bien “la expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto [...] nunca ha habido escritura sin oralidad” (1987: 18)–.

<sup>18</sup> El *teatro di stalla* (al igual que la tradición del *filò* en la región véneta) consistía en las reuniones acostumbraban hacer los campesinos en los establos (de ahí el nombre) para contarse ente ellos leyendas y cuentos populares. Recientemente ha sido objeto de recuperación gracias a compañías como Rosaspina o el homónimo Teatro di Stalla con el objetivo de “portare la cultura teatrale nelle mani e sulla bocca di tutti, dai bambini della scuola elementare, ai giovani e agli adulti di ogni estrazione sociale”, en <http://www.recsando.it/asso/teatrodistalla/>



Se hace por ello necesario adoptar una perspectiva más amplia que abarque cuestiones como el análisis del discurso, la lingüística aplicada, la pragmática o la sociolingüística.

Y es esta una cuestión especialmente relevante si se considera que el teatro de narración no solo conecta con algunas de las modalidades teatrales tradicionales de carácter eminentemente oral antes señaladas, sino que es también deudora de algunos de los presupuestos del teatro de los años setenta, caracterizado justamente por sentar las bases de una reflexión en torno al hecho teatral que desbordaba sus propios límites para plantear cuestiones tan relevantes, desde el punto de vista literario, político y social, como son la disolución de la primacía del texto, la crisis de la representación, la búsqueda de un nuevo status del actor, la dimensión política del evento escénico o la separación del espectáculo de los espacios convencionales, entre otros (Nosari, 2004: 11).

Cualquier enfoque sociolingüístico, pragmático o sociopolítico puede entonces tener cabida si se piensa en el teatro de narración como en un tipo de evento no solo de carácter artístico, sino también social, que tiene lugar en un entorno dinámico concreto basado en la necesaria colaboración de un público receptor al que se le pide una asistencia activa. Ello conlleva importantísimas repercusiones en aspectos como la particular intención y finalidad de la narración, la orientación valorativa que el narrador imprime a lo narrado o las implicaciones del texto expuesto en función del conocimiento compartido por ambos (narrador y público) en virtud de su pertenencia a una misma comunidad.

Un caso concreto lo podemos ver en espectáculos de Marco Paolini tan diferentes como su seminal *Il racconto del Vajont* (1993) o la versión final de *Album d'aprile* (2008), en los que el narrador parte de un contexto histórico y social compartido con los espectadores para aportar una visión personal de los hechos tomando una posición concreta ante acontecimientos que pertenecen a su mismo imaginario colectivo: en concreto, las trágicas consecuencias del colapso de la ladera del dique Vajont el 9 de octubre de 1963 en el primero,

y la tensa situación política italiana de los *anni di piombo* simbolizados por el atentado al tren Italicus el 4 de agosto de 1974 en el segundo<sup>19</sup>.

Algunos de estos rasgos han permitido que, además de la ya mencionada corriente de teatro popular “antitradicional”, algunos críticos y estudiosos (Sanfilippo, 2007: 444; Puppa, 2010: 58; o De Marinis, 2012: 609, entre otros), apunten también a la decisiva influencia que actores y dramaturgos de principios de los años setenta tuvieron en el desarrollo del posterior teatro italiano en general y, en especial, en el teatro de narración. Los rasgos más sobresalientes de algunos de estos autores, como es el caso, por ejemplo de Giuliano Scabia y su espectáculo *Gorilla Quadrumàno* (1974), pueden incluso servir para resumir algunas de las características clave por las que luego discurrirá el movimiento del teatro de narración.

Nos referimos a cuestiones definidoras de su teatro como:

la dimensione civile dello spettacolo, con il coinvolgimento diretto del pubblico in discorsi e dibattiti; il procedimento di scrittura collettiva; la matrice antropologica della ricerca drammaturgica (con la fondamentale riscoperta di un “teatro di stalla”); la proposizione dello spettacolo in contesti extra-teatrali; l’uso delle musiche; l’uso del dialetto; l’uso dei burattini; la tematica del fantastico e dell’immaginario; la ricerca di un corrispettivo visuale e immaginifico alle parole narrate (Perrino, 2011: 88).

Algunos de estos rasgos son, en esencia, intrínsecamente anticipadores del teatro de narración. Es el caso, sin ir más lejos, de la orientación civil del espectáculo y su deseo de recuperar una visión antropológica del teatro a partir del contacto directo con la platea, el gusto por la representación teatral en contextos no exclusivamente teatrales, la búsqueda de nuevos lenguajes visivos que complementen a la palabra dicha o el profuso empleo de música y dialecto. De ahí la necesidad de un enfoque multidisciplinar que abarque esta diversidad de lenguajes empleados y presupuestos teóricos que, como habrá ocasión de tratar en los siguientes capítulos, no solo ayudan a configurar la dramaturgia de Marco Paolini y el resto de autores-narradores, sino que son elementos claves que no se pueden de ningún modo dejar de lado si se pretende echar luz en sus diferentes propuestas escénicas.

<sup>19</sup> Ambos sucesos siguen siendo hoy en día objeto de portadas de diarios y de estudio. Valgan de ejemplo títulos como *4 agosto '74. Italicus, la strage dimenticata* de Domenico Guzzo y Alessandro Quadretti (2001) o *L’eco del boato: storia della strategia della tensione, 1965-1974* de Mirco Dondi (2015), sobre la tragedia del Italicus o los recientes *La diga del Vajont* de Daniele Aristarco (2018) y *Vajont: le frane e le onde* de Agostino Sacchet (2018), sobre el desastre del dique.

## II.3. La múltiple personalidad del actor-narrador

### II.3.1. Autor dramático, autor épico, actor ensimismado y actor extrañado

Gran parte de estos presupuestos son especialmente visibles si se tiene en cuenta que, en el caso de Paolini (y por extensión en la mayoría de los actores-narradores o, al menos, en una parte de sus producciones), la narración suele moverse siempre en torno a dos niveles de expresión: por un lado, la del propio contenido del texto narrado, esto es, la historia contada (sean estas las vivencias de un *alter ego* como el Nicola protagonista de los *Album* o la concatenación de datos históricos compartidos con el público en oraciones civiles como *Il racconto del Vajont*); por otro, y simultáneamente, la del propio narrador que se implica en la narración e imprime un recorrido emocional mediante el que muestra su personal y particular punto de vista.

La cuestión se complica si se considera que, además, los actores-narradores suelen ser siempre autores de sus propias narraciones en primera persona mientras que, en otras ocasiones, pueden además ceder puntualmente su voz a un personaje distinto y limitarse sencillamente a representar un papel. El tipo de narrador adoptado en cada uno de los espectáculos puede ser entonces entendido en función de las posteriores combinaciones y variantes que se generan a partir de “la compressione della diverse funzioni drammatico/rappresentative all’interno dell’identità umana dell’attore/narratore (Guccini, 2004: 17).

Con todo, el actor-narrador-dramaturgo del teatro de narración acaba siempre moviéndose en una compleja diversidad de planos entrelazados entre sí hasta configurar una cuádruple tipología presente en mayor o menor medida en los espectáculos, bien de forma simultánea, bien alternando varias categorías. Este cuádruple punto de vista se puede simplificar si se parte del cruce de dos ejes concretos: por un lado, la diversa función que el narrador asume en la representación (el narrador en cuanto actor-opinador frente al narrador en cuanto simple actor); por otro, los distintos grados que el autor tiene de hacerse visible y

presente en el desarrollo de la representación (oscilando entre el creador como instancia última del espectáculo o el creador que se muestra durante el mismo).

De ahí que se pueda diferenciar, en un primer momento, entre “autor dramático” –la entidad que hace hablar al personaje y es responsable de la génesis del espectáculo– y “autor épico” –autor que puntualmente habla con su propia voz y se dirige al espectador en cuanto origen de la narración–. Combinados o no con estas dos posibilidades, nos encontramos, siguiendo de cerca lo propuesto por Gerardo Guccini (2004), con la más sencilla y tradicional tipología del “actor” que recrea una identidad que no es la suya, es decir, el “actor ensimismado” que presta la voz a un personaje concreto, frente al, por el contrario, “actor extrañado”, esto es, el actor que muestra y evidencia su punto de vista personal sobre lo representado en el momento en que es capaz de distanciarse de su personaje para asumir su propia personalidad.

Una consideración de este tipo puede llevar a establecer una mayor y sutil diferenciación entre las distintas posibilidades que presenta Paolini en cuanto actor-*performer* a partir de su posicionamiento en el seno de dicotomías tales como la distinta postura mimética o diegética implicada, el grado de integración o distanciamiento con el personaje representado, el nivel de presencia del yo del narrador-creador o el grado de interacción con el público, aspectos que, necesariamente, tienen importantísimas repercusiones por lo que se refiere al tipo de lenguaje y recursos lingüísticos utilizados.

### ***II.3.2. Paolini, entre el yo testimonial y el yo ficcional***

No es complicado, de hecho, ver cómo Paolini entremezcla estas tipologías en el seno de un mismo espectáculo. Así, cuando nos encontramos ante un Paolini-“actor ensimismado” es fácilmente constatable cómo la lengua está orientada fundamentalmente a dotar a la narración del ritmo necesario para su desarrollo, acentuando la cadencia e intensidad de los

sucesos narrados, caracterizando a los distintos personajes y modulando el tono de la historia. Para ello se articula la mayoría de las veces a partir de un estilo directo con el que se reproducen diálogos y partiendo siempre de un “yo” ficcional evocador, habitualmente en pasado, en el que predomina no solo la función representativa, sino también un lenguaje más espontáneo y directo en el que abundan rasgos dialógicos, matices afectivos y un vocabulario más sencillo plagado de dialectalismos y coloquialismos, por lo general vehiculados con breves enunciados conectados mediante parataxis y coordinación.

Junto a él, puede en ocasiones comparecer la figura del “actor extrañado”. En esos momentos la lengua empleada suele estar volcada en aportar un matiz diferente a lo narrado (por lo general irónico y crítico en el caso de las oraciones civiles, o sarcástico-nostálgico en los *Album*) a partir de la mostración del “yo” del propio narrador-*performer*, por lo general mediante enunciados en presente en los que predomina la función fática o la puramente expresiva, con invocaciones al auditorio, una gestualidad directa y un vocabulario más extenso a partir de una estructura la mayoría de las veces sinóptica.

La sucesión de ambos planos (así como la sucesión de lenguajes) cumple además una importante función en el seno de una secuencia determinada, como se observa en el caso de la alternancia entre el estilo directo, portador de un mayor grado de viveza y realismo, frente al mayor grado de concisión y distanciamiento que supone el estilo indirecto. El contraste que se produce entre ellos no solo confiere a la narración un carácter polifónico, sino que intensifica el realismo de la ficción al tiempo que sirve como elemento de caracterización de los personajes (Cortés Rodríguez, 1994: 38-39) y permite dar entrada, al confrontar la propia al personaje y lo que de él piensa el narrador, a un relevante punto de vista irónico (cuando no cómico) presente siempre durante todo el espectáculo.

Un breve fragmento de “Un mondo perfetto”, uno de los capítulos iniciales que conforman *Gli Album di Marco Paolini* (2005) en el que Paolini recrea el momento en el que

en el comprometido grupo de amigos de Nicola está preparando en la sede de su agrupación una pancarta que quieren llevar a una próxima manifestación multitudinaria<sup>20</sup>, puede servir de ejemplo:

–Maria, non lavorare a maglia... È per me? La mia sciarpa?... Qua la fai?... No, più lunga, più lunga, ho detto non scrivere sul tavolo, dai. Dopo fa schifo il tavolo delle riunioni, tutto scritto... È alla Tate Gallery di Londra il nostro tavolo da riunioni, adesso. Effettivamente, ci sono delle porcherie che dopo un po' piacciono.  
Ore, ore, ore così: democraticamente a combinar niente!  
A un certo punto ti giri e Nano lo striscione l'ha già fatto, perché Nano è così: antidemocratico, ma concreto. E l'ha fatto giallo, perché Nano ha un piano e dice che oltre allo striscione, dobbiamo fare anche i manifesti di controinformazione *dazebao*.  
–Che?  
–*Dazebao*.  
–Che?  
–*Dazebao*, è una parola cubana, dai, impara... *dazebao*.  
–E cosa significa?  
–Significa “manifesto giallo”... *Dazebao*, è cubano, devi abituarti, no...  
*Ovviamente era made in China, come quasi tutto il resto in giro oggi...* (Paolini, 2005a: 80-81) [*la cursiva es del autor*].

Es cierto que en el caso de Paolini, sobre todo debido a su constante recurso a la autoficción, es sumamente complejo deslindar entre un “yo actoral”, un “yo épico” y un “yo extrañado” íntimamente ligados y que el paso de una categoría a otra es en muchas ocasiones súbita, cambiando de una a otra con apenas un gesto, un cambio en la modulación de la voz o una pausa prolongada. La alternancia de estos planos, en última instancia, no solo permite establecer una visible cadencia entre el paso de secuencias puramente narrativas y otras en las que el narrador opina, matiza o recalca un concepto o un sentimiento (como, sin ir más lejos, el fragmento anterior), sino que, en última instancia, esta alternancia acaba configurándose como una de las bases fundamentales sobre la que se articula el entramado narrativo del espectáculo.

<sup>20</sup> Este fragmento (junto a “Un filo di pensieri”, “I 400 Folpi” y “Odor di botte e limone”, una de las cuatro secuencias entresacadas de *Aprile '74 e 5* para el montaje de *Gli Album di Marco Paolini*) es especialmente interesante porque resalta la dosis de humor teñido de nostalgia por la ingenuidad de los jóvenes activistas momentos antes de que, durante la manifestación, se enteren del estallido de la bomba en Brescia en el atentado conocido como “strage di piazza della Loggia”, el 28 de mayo de 1974.

### ***II.3.3. Apuntes sobre la polifonía actoral de Marco Paolini***

Si bien la producción de Paolini es lo suficientemente variada como para hacer sumamente arriesgado aventurar en unas pocas líneas un aspecto tan fundamental como es el tipo de narrador propuesto en función del espectáculo, es cierto también, por otro lado, que en todos ellos se suele evidenciar en algún momento la simultaneidad, en mayor o menor grado, de al menos dos de los cuatro ejes ofrecidos por Guccini en función de la temática y de la focalización propuesta en cada uno de ellos.

Es lo que sucede, sin ir más lejos, con las obras de carácter civil, en las que podría identificarse una mayor presencia del “yo testimonial” (es decir, de la expresión de los propios sentimientos y opiniones del narrador) en función de su cercanía o lejanía personal respecto a los hechos trágicos narrados. Es la diferencia entre, por ejemplo, *Il racconto del Vajont*, en el que Paolini parte de un suceso próximo a él desde el punto de vista temporal y geográfico (el desastre ocurrió a apenas unos kilómetros de su Belluno natal y él recuerda, de hecho, escuchar de niño la noticia en la radio), de, por el contrario, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (sobre el programa eugenético nazi durante la II Guerra Mundial). Pese a ello, como habrá ocasión de ver más adelante, incluso en espectáculos como este tan alejados a sus coordenadas vivenciales, uno de los rasgos particulares de Paolini es su capacidad de situar el “yo testimonial” como eje del relato.

Se podría incluso esbozar, teniendo en cuenta este rasgo, una primera clasificación de las obras de Paolini a partir justamente de esta diferente combinación de planos. Así, por ejemplo, mientras que en el ciclo de los *Album* de mayor inspiración autoficcional el actor-performer oscila entre el “actor-personaje” ensimismado que encarna un personaje a partir de unas vivencias representadas y el “actor extrañado” que opina sobre lo que está contando, en las oraciones civiles, por el contrario, la alternancia se da entre un “autor épico” que desarrolla críticamente la narración y expone los datos por él recogidos (aunque se muestre puntualmente como “actor-personaje” en determinados momentos), para, finalmente, en los

espectáculos en los que se parte de una base literaria (como es el caso de *Il Sergente* o *Ballata di uomini e cani*), alternar entre un “autor épico” que abre y cierra el espectáculo dando cuenta de su génesis y un “actor-personaje” que desarrolla con un yo subrogado prácticamente toda la narración, sin dejar por ello que ocasionalmente comparezca un “yo” que opina y cumple la función del extrañamiento brechtiano<sup>22</sup>.

Este último sería el modelo que encontramos, por ejemplo, en *ITIS Galileo*, como se observa en el fragmento inicial:

*Cerchi e triangoli*

Facciamo un minuto di rivoluzione.

Abbiamo fatto un minuto di rivoluzione. Intorno al Sole. Abbiamo percorso milleottocento chilometri. Seduti, comodi, senza effetti collaterali.

Vi avviso che, prima della fine della serata, di chilometri ne faremo duecentocinquantamila circa. È il tempo-spazio che mi serve per parlar di Galileo. Di Galileo e del cannocchiale.

Ma se io sono qui a teatro, oggi, non è per il cannocchiale. È per questo libro scritto a Firenze (Paolini, 2013: 11)<sup>23</sup>.

Todos estos planos se conjugan naturalmente con la primera categoría de “autor dramático” expuesta por Guccini, la instancia primera generadora de la narración, ya que Paolini se presenta siempre, pese a la constante y variada presencia de colaboradores en sus textos, como el único “autor implícito representado” de todos los espectáculos, lo que nos permite reconocerlo en cuanto sujeto inmanente de la enunciación al tiempo que como “autor empírico”, “real”, de los mismos, por usar la terminología de Darío Villanueva (1992: 191-201).

<sup>22</sup> La cuestión del extrañamiento brechtiano es, ciertamente, basilar en la propuesta dramática del teatro de narración. Lo recordaba Marco Baliani: “Mi sembra che il problema del teatro usato socialmente ruoti sempre intorno a quello che Peter Brook chiama ‘risveglio’ e Brecht ‘straniamento’; una presa di coscienza non ideologica dello spettatore di fronte a ciò che vede” (Ponte di Pino, 2001: 21). Gerardo Guccini propone la acertada categoría de “actor narrador” para resumir la modalidad del actor que “s’investe di personaggi dai quali traspare la propria identità personale [...] oppure evidenzia teatralmente i personaggi del racconto, sia facendoli parlare in prima persona che alludendoli con inflessioni vocali o movenze mimiche” (Guccini, 2012: 101).

<sup>23</sup> La comparación del fragmento, tal y como se representó, puede verse en el vídeo 1 del Anexo VII.2, tal y como el espectáculo *ITIS Galileo* fue retransmitido el 25 de abril de 2012 en el canal La7 (min. 00:02:11 - 00:05:29).



Partiendo de esta polifonía del narrador evidenciada por Paolini –atribuible a todos los narradores-*performers* de las dos generaciones, así como a gran parte de los narradores orales– no es difícil comprobar cómo sobre él recaen todas las funciones señaladas por Gerard Genette (1972: 270-308): la narrativa (ya que cuenta la historia), la organizativa (puesto que se encarga de la articulación interna del texto), comunicativa (estableciendo dos tipos de diálogo, con el narratario presente en la sala y con un narratario ausente, intradiegético, recreado en la escena), la testimonial (dado que valora y pone en tela de juicio las fuentes documentales y la veracidad o no de lo contado) y, finalmente, la ideológica (introduciendo comentarios valorativos o justificativos sobre lo narrado y su desarrollo).

La salvedad es que, a estas funciones, pertenecientes *stricto sensu* al campo de la más pura narratología, se añaden las derivadas de su mostración ante el público durante una representación escenificada, haciendo oscilar el espectáculo entre la narración (relato puro, diégesis, *telling*, discurso indirecto) y la representación (imitación, mimesis, *showing*, discurso directo). Como señala Nicola Pasqualicchio (2016: 219), en el teatro de narración “la mimesi è, per così dire, facoltativa”.

Paolini, en cuanto actor-*performer*, “non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia”; durante el curso de la narración, puede momentáneamente convertirse en actor y representar un personaje concreto, aunque, eso sí, la censura entre ambos registros –el narrativo y el representativo– permanece en todo momento totalmente visible (Nosari, 2004: 11)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Para las cuestiones relacionadas con la terminología propuesta nos remitimos, sin ánimo de adentrarnos en particulares enfoques de cortes narratológicos y semióticos que nos llevarían a plantear cuestiones metodológicas y terminológicas ajenas al presente trabajo, a los estudios de Wayne Booth (1991; 2005) y de María del Carmen Bobes Naves (2002).

#### ***II.3.4. Rasgos prosódicos, alternancia de registros y ritmo***

Si antes se hacía referencia al tipo de lenguaje y recursos lingüísticos empleados para diferenciar las secuencias en las que alternan el “actor ensimismado” y el “actor extrañado” (fácilmente diferenciables a partir del uso del estilo indirecto frente al estilo directo, el “yo” ficcional y evocador frente al “yo” testimonial, la parataxis frente a la hipotaxis y, en definitiva, la función referencial del “actor ensimismado” frente a la función expresiva del “actor extrañado” o del “autor épico”), puede ser interesante ahora fijar también la atención en algunos rasgos prosódicos que acompañan la distinta declamación del actor según este se mueva dentro de uno u otro de estos registros.

Sirva de rápido ejemplo para ello el caso de *I-TIGI. Canto per Ustica*, una obra en la que se pueden identificar sin dificultad cambios de entonación y ritmo en función del paso de un plano de enunciación a otro. Se trata, por lo general, de cambios que tienen que ver con el volumen de la voz (de un volumen elevado cuando expresa la rabia y desesperación por la falta de transparencia durante el proceso judicial, a un volumen bajo que puede implicar inseguridad o confidencialidad de los datos aportados) o con los cambios del tono (de un tono alto que recalca los pocos fragmentos cómicos, por lo general con carácter irónico, a un tono bajo que corresponde a momentos más emotivos, como la recitación de la lista de los fallecidos).

Ello conlleva, evidentemente, cambios en la modulación de la intensidad de la voz (de una entonación fuerte que demuestra vitalidad, energía y convicción en la búsqueda de la verdad, a una entonación débil en los momentos en los que cunde el desánimo ante las irregularidades del proceso), así como en la velocidad y el ritmo (pasando del ritmo rápido y cadencioso de las listas de los fragmentos del avión recuperados del fondo del mar, a la morosidad con la que describe, con afán informativo, los aspectos más técnicos de, por ejemplo, el funcionamiento de la red de radares italianos).

Se trata, en cualquier caso, de un alternancia de registros en el seno de la narración que, en último lugar, no solo tiene repercusiones tanto en el nivel léxico como en el sintáctico, sino que afecta también al plano performativo, en el momento en que le permite al narrador establecer diferencias entre secuencias de distinta naturaleza y dotar a la narración de un ritmo narrativo y dramático basado en el contraste entre las partes narrativas y dialogadas en función de su concatenación en secuencias de mayor o menor extensión.

La variedad de estilos de los distintos narradores hace que, desde cualquier perspectiva, sea una tarea compleja diferenciar e individualizar con detalle el modo en que esta alternancia generadora de ritmo toma cuerpo dentro de las diferentes dramaturgias. Baste, como muestra para caracterizar el teatro de Paolini, la comparación con otros dos espectáculos señeros del movimiento, como son *Oylem Goylem* de Moni Ovadia (Ribet & Ovadia, 1998) y *Radio clandestina* de Ascanio Celestini (Menozzi & Celestini, 2004)<sup>25</sup>.

Así, mientras las obras de Paolini, por ejemplo *Album d'aprile*, oscilan del ritmo lento y pausado que caracteriza los pasajes más líricos y descriptivos a los momentos en los que la declamación cobra velocidad según el estado de ánimo de Nicola<sup>26</sup>, los espectáculos de Ascanio Celestini se mueven dentro de un estilo recitativo más monótono en el que, a modo de salmodia ininterrumpida, el narrador va alternando a gran velocidad los diferentes parlamentos entre los que intercala descripción de los hechos, datos históricos y breves opiniones personales, casi como si asistiéramos al rápido diálogo de dos personajes.

Por su parte, los espectáculos de Moni Ovadia, en concreto *Oylem Goylem*, se basan en la acusada alternancia que se da entre los pasajes narrados (en los que se relatan diferentes historias mediante un ritmo lento y el narrador se encuentra, en una postura prácticamente

<sup>25</sup> Para la cuestión de la particularidad que adquiere la voz en el teatro de narración, nos remitimos a los interesantes artículos de Nevio Gãmbula publicados en la revista Ateatro (2003; 2013; 2015).

<sup>26</sup> Un ejemplo podría ser la rapidez con que Paolini, en *Album d'aprile* según su retransmisión por el canal La7, cuenta los entrenamientos y las partidas del equipo de rugby de Treviso (Calvi & Paolini, 2008, min. 00:13:42) con la lentitud con que narra los pasajes en que describe el bar de la Jole y sus parroquianos (ibidem, min. 0:28:28).

hierática sentado en una silla, concentrado en la entonación y haciendo un uso comedido de los brazos para gesticular), y los rápidos pasajes cantados, en los que el narrador se levanta de su silla y baila y canta al son de la música en el centro del escenario en un particular cruce de narración, canto y música *klezmer* interpretada por el grupo Theater Orchestra.

Conviene también recordar que es precisamente a finales de los años ochenta (momento en el que los actores-narradores de la primera generación empezaron a dar sus primeros pasos como actores solistas), gran parte de la naciente escena italiana estaba ya volcada de lleno en la recuperación de la palabra y las técnicas de oralidad desde una concepción de la lengua entendida bien como instrumento de pensamiento, como herramienta de autoconciencia o como vehículo de relación interpersonal.

El teatro, y más en concreto el teatro de narración, daba muestras de una tendencia mucho más global observable en estos años, la del mayor acercamiento entre italiano escrito e italiano que se daba en la península desde la Unidad italiana hacía ya algo más de cien años. Se verificó en estos años, efectivamente no de forma no exclusiva en el teatro o en la narrativa sino también en la prosa periodística y en el ensayo, una aproximación hasta entonces inimaginable entre la lengua áurea oficial y la lengua real, y se produjo, justamente, gracias a la recuperación de los “caratteri di ‘dialogicità’ e di ‘oralità’ (in senso lato) a cui l’italiano per molto tempo aveva rinunciato”, en palabras de Paolo D’Achille (2014: 35).

Coincidiendo, además, con una misma tendencia a la oralidad que se experimentaba en los medios de comunicación social –sobre todo en la televisión, donde cada vez con mayor intensidad se incrementaban los formatos y los modelos propios del habla oral informal (Rossi, 2017: 107)–, en el campo teatral se trató, antes que nada, de una búsqueda que tomó cuerpo en diferentes experiencias que exploraban, independientemente de sus expectativas y objetivos, distintos acercamientos y tipologías de expresión verbal.

Se produjeron entonces toda una serie de múltiples y variados enfoques tendentes a la revalorización de la palabra que abarcaban desde los autores de la escuela napolitana, pasando por las experiencias colectivas del Laboratorio Teatro Settimo en el que Paolini dio sus primeros pasos como actor solista, hasta llegar a las propuestas de Alfonso Santagata o Ugo Chiti, pero también el enfoque eminentemente lírico de Mariangela Gualtieri, la orientación “épico-narrativa” observable en los monólogos del “teatro ragazzi”, las basadas en el redescubrimiento de las tradiciones populares y, finalmente, las múltiples vertientes de teatro narrado que acabaron desembocando en el teatro de narración (Guccini, 2007: 174).

## **II.4. Lengua y oralidad en el teatro de narración**

### ***II.4.1. Lengua narrada y “parlato-recitato”***

El estudio de todos estos rasgos que tienen que ver con la voz, con los elementos prosódicos y, en definitiva, con el carácter oral del teatro cobra especial relevancia si se considera que, cuando se habla de teatro de narración, nos referimos, en mayor medida que cuando se trata de otros espectáculos teatrales, a obras pensadas en función del devenir concreto de su particular representación frente a un público determinado a partir de una interrelación planteada como intercambio forzosamente oral y en directo.

Este aspecto es especialmente importante en un teatro como el teatro de narración, basado principalmente en un acercamiento más directo a un público que puede “responder” a la propuesta escénica ejercitando una interacción totalmente codificada por la tradición (aplausos, risa, silbido...), así como en el establecimiento de mínimos mecanismos de co-participación con él (se trate de una forma co-participación en teoría espontánea o más o menos preestablecida en función de la continua repetición frente a públicos diversos).

Se trata de cuestiones que conviene analizar independientemente del grado de improvisación que cada actor-narrador puede introducir en cada representación, así como de

la función que cumple la distinta interacción con el público como motor generador del espectáculo, la presencia o no de textos escritos de partida y, en definitiva, la diferente importancia de un guion base fijo a partir del cual generar el espectáculo. En cualquiera de estos casos, se trata de representaciones que pretenden en todo momento generar la impresión de que se trata de una recitación oral espontánea<sup>27</sup>.

Se genera en este punto en el teatro de narración una relación particular entre un texto que eminentemente debe producirse ante el público con una notable dosis de ficción oralizante partiendo en la mayoría de los casos, sin embargo, de un texto escrito como origen del espectáculo. De este modo, dejando de lado la problemática definición de texto dramático apuntada por Patrice Pavis<sup>28</sup>, lo cierto es que el texto en el teatro de narración se caracteriza por privilegiar unos rasgos ciertamente peculiares orientados a realzar su carácter oral –una cuestión en la que se profundizará un poco más adelante– que desde una óptica amplia no solo no contradicen, sino que más bien realzan, el carácter marcadamente oral que se encuentra en la base de cualquier texto dramático. De hecho, esta naturaleza mixta del texto dramático, a medio camino entre el texto escrito y el texto oral, ha sido puesta en evidencia por quienes lo definen bien como “un testo scritto per essere detto come se non fosse scritto, che mira a cancellare completamente la propria genesi scritta per imitare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi e le forme del parlato scritto per essere detto come se non fosse scritto” (Lavinio, 1995: 31) o bien como un texto “scritto per l’esecuzione orale nella finzione scenica” (Trifone, 2000: 17).

<sup>27</sup> Efectivamente, los métodos de trabajos varían muchísimo entre los diferentes actores-narradores dependiendo también del tipo de obra, pudiéndose encontrar desde espectáculos totalmente improvisados en los que se carece de un texto escrito de partida, pasando por aquellos en los que el texto se plantea como una forma de oralidad artística (como podría ser el caso de la obra de Ascanio Celestini) a aquellos que son una traslación oral de un texto narrativo escrito (como en *Il Sergente* de Paolini).

<sup>28</sup> En efecto, Patrice Pavis pone de relieve la dificultad de postular en la actualidad una noción de texto dramático que lo diferencie de otros tipos de textos, especialmente si se considera que las últimas tendencias de escritura dramática pretenden considerar como texto dramático cualquier tipo de manifestación textual eventualmente puesta en escena, lo que llega incluso a anular en ocasiones nociones intrínsecamente dramáticas hasta el siglo XX como son las de diálogo, conflicto, personaje o situación dramática (1998: 470).

Desde esta óptica, el texto escenificado en el teatro de narración no sería más que una sublimación de uno de los rasgos básicos del hecho teatral: el de ser un tipo de texto escrito pensado para su oralidad en un ámbito, la ficción escénica, en el que se pretende recrear verosímelmente los rasgos propios de la lengua hablada.

En efecto, la distancia entre lo hablado y lo escrito no puede definirse de una forma excesivamente rígida, en el momento en que la lengua hablada y la lengua escrita son siempre dos caras de una misma moneda; la comunicación verbal, de hecho, tiene lugar en una suerte de *continuum* entre los dos polos extremos de lo escrito-escrito y de lo hablado-hablado que prevé la posible existencia de formas intermedias de textos originados oralmente que se luego se vuelcan a un medio escrito (discursos espontáneos, predicaciones o sermones) o, por el contrario, de textos concebidos por escrito que cobran vida preferentemente de forma oral. Este último caso es el que sucede, sin ir más lejos, en las representaciones teatrales, la “fabula acta” que “si avvale anche di un sistema di segni non verbali” (D’Achille, 2014: 33).

Cabe la posibilidad, en cualquier caso, de darle la vuelta a una definición de este tipo, esto es, la de considerar el lenguaje teatral como una variante de lengua hablada que, previamente ha tenido que ser necesariamente escrita. Ello permitiría, tal y como planteaba el texto ya clásico de Giovanni Nencioni (1983), establecer una distinción entre una lengua hablada espontánea (el llamado “parlato-parlato”) y una lengua escrita para ser oralizada (el “parlato-scritto” de los diálogos en textos narrativos). En este segundo grupo se situaría el lenguaje teatral, una categoría especial dotada de características propias que Nencioni acabó por denominar “parlato-recitato”<sup>29</sup>.

De las numerosas implicaciones que una diferenciación de este tipo conlleva, interesa sobre todo destacar el hecho de que esta lectura supone, antes que nada, la primacía de la

<sup>29</sup> Aunque nos referimos en especial a la clasificación propuesta por Giovanni Nencioni, no podemos dejar de remitirnos a Claire Blanche-Benveniste (1998) en lo que se refiere al estudio concreto de los rasgos de la particular relación que se establece entre oralidad y escritura, así como al interesante trabajo de Emilia Ferreiro (2002).

lengua hablada como elemento primero, como sustrato y material primigenio del que toma forma el texto teatral, el cual acaba devolviendo a los escenarios una recreación de esa misma lengua oral.

De ahí la preferencia por un tipo de lenguaje que se acerque lo más posible al lenguaje hablado, simplificando, frente al lenguaje escrito, los modos y tiempos verbales (preferencia por el presente y el indicativo). Ello se vería también en el empleo de un léxico menos variado, en el establecimiento de la coherencia léxica a partir de la repetición de un mismo vocabulario antes que mediante deícticos o sinónimos, en la abundancia de onomatopeyas, interjecciones y otros elementos portadores de una mayor carga emotiva, en la distribución de la información a través de una sintaxis concatenada y cadenas anafóricas, y, en definitiva, en todos aquellos recursos tendentes a la simplificación y economía de las posibilidades del sistema lingüístico. Junto a estos recursos, cabría señalar también la presencia de una sintaxis más desordenada y caótica desde la perspectiva de la sintaxis de lo escrito, o mejor dicho, ordenada de acuerdo a unas normas particulares (como el recurso a una sintaxis concatenativa y subordinada por el gran número de incisos que puede soportar) y la consideración de la prosodia como elemento clave organizativa de su cohesión textual<sup>30</sup>.

De la importancia de la oralidad (o mejor, de la consideración del texto teatral como resultado de una “escritura oralizante”) da cuenta Francesco Niccolini, co-guionista del espectáculo de Paolini *Parlamento chimico* (2002), quien afirmaba que “non riesco a prendermi per uno scrittore. Almeno in senso tradizionale, perché tutto quello che scrivo serve per essere tradotto in teatro”. La escritura, en definitiva, como una forma de

<sup>30</sup> Para los fenómenos sintácticos de concatenación, subordinación, etc. en italiano, nos remitimos de forma preliminar a la gramática de Luca Serianni y Alberto Castelvechi (2000). Un interesante análisis de la lengua hablada en contextos teatrales (partiendo de tres obras de la segunda mitad del siglo XX: *La bugiarda* del dramaturgo de Forlì Diego Fabbri, *Le rose del lago* del milanés Franco Brusati y, finalmente, *Ti amo, Maria!*, del romano Giuseppe Manfridi) en sus aspectos dialectales, fónicos, morfosintácticos, léxicos y textuales puede verse en Paolo D’Achille (2012: 289-324). Para un acercamiento pragmático más general al italiano hablado y sus rasgos particulares, cfr. Carla Bazzanella (1994) y Gaetano Berruto (2012).



comunicación que acaba siendo “tradotta in teatro” en historias que, finalmente “prendono la forma di chi le interpreta” (Niccolini, 2005: 11).

#### ***II.4.2. Oralidad fingida, escritura oralizada y “oralità-che-si-fa-testo”***

El hecho de que la obra de partida tenga que ser representada necesariamente por un único narrador-solista y que este tenga que instaurar ante el público una relación determinada basada en la inmediatez y proximidad propia del lenguaje oral (pese a tratarse, obviamente, no de un lenguaje espontáneo sino previamente elaborado en función de unos presupuestos estéticos y susceptible de repetición en una larga sucesión de réplicas) hace que, para hablar del lenguaje del teatro de narración, sea especialmente útil la noción de “oralidad fingida” establecida por Jenny Brumme, una etiqueta con la que se pretende designar no un único fenómeno homogéneo, sino más bien la “multitud y gran variedad de manifestaciones de lo oral en lo escrito” (2008: 7-8).

Con el término de “oralidad fingida” (al igual que podría hacerse con otras nociones afines como las de “oralidad construida”, “oralidad ficticia”, “oralidad simulada” u “oralidad prefabricada”) se sitúa al teatro de narración en la órbita de todos aquellos textos que usan el lenguaje escrito con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, esto es, como si realmente nos encontráramos ante un discurso oral en un contexto situacional concreto y real (Chaume, 2001).

La “oralidad fingida” –en cuanto traslación de un plano del habla coloquial a otro de habla que podríamos llamar “virtual” o escénica en el que realmente no hay un diálogo entre dos personas, sino la recreación de un contexto dialógico– conlleva necesariamente notables diferencias y consecuencias en lo que respecta al estudio de sus circunstancias comunicativas.

Por ello, es necesario, si se quiere conseguir el objetivo propuesto, que el narrador opere a partir de una cierta manipulación del lenguaje, esto es, a una adaptación de su propio lenguaje con la intención de generar esta mimesis de oralidad. Gran parte de los

procedimientos empleados por los actores-*performers* van encaminados, justamente, a cumplir este objetivo; pensemos, por ejemplo, en la eliminación de nexos específicos en beneficio de la parataxis, en el empleo de marcadores discursivos de reformulación y muletillas, en la introducción de discordancias gramaticales de género y número, en el recurso a romper el relato mediante enunciados suspendidos o incompletos, o, finalmente, el uso de la elipsis.

Todos estos recursos –que actúan tanto en el plano morfológico, como en el sintáctico y léxico-semántico– nos llevan indefectiblemente a las nociones de “scrittura oralizzata” y de “oralità-che-si-fa-testo” propuestas por Gerardo Guccini, esto es, a un tipo de oralidad que no procede por fórmulas, sino por aceleraciones, suspensiones, sustituciones, acentuaciones y diálogos improvisados del actor-*performer*, el cual tiene “possibilità esclusiva di chi – narratore, attore, improvvisatore– condivide con lo spettatore la messa a punto del testo, facendola coincidere con l’esposizione pubblica della storia” (2004: 15).

“Scrittura oralizzata” y “oralità-che-si-fa-testo” son entonces, para Gerardo Guccini, dos fases de un mismo proceso en el devenir de la composición: durante la escritura previa del texto teatral, el autor dramático hace uso de elementos y recursos “ricavati dai modi della comunicazione orale” claramente identificables (“scrittura oralizzata”), mientras que en una segunda instancia (“oralità-che-si-fa-testo”) estos mismos elementos acaban reelaborándose e incorporándose de forma definitiva en la narración en el momento en el que “il testo si produce assieme all’evento scenico, e si sostanzia in quanto parte del contesto relazionale che unisce pubblico e performer”.

Si bien para Gerardo Guccini ambos son consecutivos, cabe plantear la posibilidad de que se trate de dos procedimientos que no siempre tienen que ser ni dos partes de un mismo proceso ni por qué darse en todas las obras. De hecho, la interacción entre texto y oralidad, entre composición e improvisación, entre texto dramático de partida y texto representado ante

el público, es tan variada en el teatro de narración que consideramos arriesgado aventurar una única operación común en la génesis de los espectáculos; de este modo, junto a textos compuestos sin auxilio del público a partir de recursos que imitan los rasgos orales, pueden encontrarse espectáculos exclusivamente basados en una recitación más o menos improvisada, con mayores o menores dosis de interacción con el público que, solo en un segundo momento, son llevados al papel en forma de texto.

En cualquier caso, independientemente de si se pone el énfasis en uno de estos rasgos o en otro (esto es, de si se busca recrear la oralidad en un texto escrito o de si se considera que estamos ante la transcripción escrita de un fenómeno que en origen es oral), hay dos cuestiones que no pueden dejarse de lado a la hora de tratar la lengua del lenguaje de narración en cuanto mimesis de la lengua oral: una es la cuestión de la necesaria adopción por parte de los narradores de una lengua propia que individualice su *performance* y le aporte la necesaria dosis de autoridad frente a la platea; la segunda es el hecho de que cualquier manifestación de este tipo debe reflejar la compleja realidad lingüística italiana y la particular relación que se establece entre lengua estándar y dialecto, un dialecto que, en este caso, “incarna al meglio, nella tradizione italiana, la dialettica fra oralità e scrittura, e si presta perciò alla performance pubblica” (Sidoti, 2004: 25)<sup>31</sup>.

#### ***II.4.3. La continuidad del dialecto***

Es irrefutable que en un contexto lingüístico como el italiano el dialecto es una realidad que, de una forma u otra, no pueden eludir ni los autores-narradores del teatro de narración, ni nadie que, en algún momento, se haya enfrentado a la tarea de llevar a las tablas una obra teatral.

<sup>31</sup> Una interesante reflexión de Ascanio Celestini sobre la relación entre oralidad y escritura se encuentra en Ascanio Celestini (2003).

Además, en una modalidad teatral tan específica como el teatro de narración, en el que las cuestiones lingüísticas deben ser objeto de un especial cuidado tanto si se pretende un acercamiento al pueblo al que el espectáculo se dirige con una cierta dosis de verosimilitud y credibilidad, como si se quiere dotar a las propias obras de una lengua particular y personal, el empleo del dialecto debe ocupar necesariamente un lugar privilegiado, tal y como demuestran en la práctica el empleo del romano en las obras de Ascanio Celestini, la presencia del siciliano en Davide Enia o, en el caso que nos ocupa, el véneto en Paolini.

Conviene señalar, además, que cuando los actores-narradores de la primera generación (la de Marco Paolini, Laura Curino o Marco Baliani, nacidos a mediados de la década de los cincuenta) iniciaron su andadura en el teatro de narración se encontraron en un momento histórico, el de finales de los años ochenta, caracterizado justamente por la revigorización de un panorama teatral en dialecto que llevaba más de dos décadas de letargo tras la desaparición de algunos de los grandes *attori capocomici* como Govi o Totò, lo que supuso que momentáneamente se rompiera la tradición de teatro total o parcialmente escrito en dialecto de formas muy variadas<sup>32</sup>.

No había sido ajeno a esta revalorización la paulatina y progresiva presencia que había ido teniendo cada vez más el dialecto en los grandes medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, durante las dos tres décadas anteriores (Ferroni, 1991: 455). En efecto, con el advenimiento a mediados de los años setenta de la etapa llamada “neotelevisione” –caracterizada sobre todo por dar cabida a manifestaciones dialectales sobre todo gracias a la extensión del formato del *talk show*– se daba fin al período denominado de

<sup>32</sup> Notables son las diferencias entre el uso constante y continuo del genovés en el caso de Gilberto Govi (1885-1966) en obras como *I manezzi pe majâ na figgia*, *Pignasecca e Pignaverde* o *Colpi di timone*, frente al marcadísimo acento dialectal en obras que no son propiamente dialectales de Totò (1898-1967) como sus últimas *C'era una volta il mondo*, *Bada che ti Mangio!* o *A Prescindere*.

“paleotelevisione”, una época marcada por la estandarización lingüística impuesta en la televisión pública desde las primeras emisiones en abril de 1954<sup>33</sup>.

Los autores de la primera generación vinieron a insertarse de lleno, por tanto, en una tradición teatral que “(de Viviani a Fo, pasando por Totò, Petrolini o Govi) puede rastrearse en toda la historia del teatro italiano” (Sanfilippo, 2009: 228; 2007) y que se caracteriza por una notable sensibilidad y gusto por la introducción de variantes lingüísticas<sup>34</sup>.

Se trata, en cualquier caso, de una constante que en Italia se remonta, cuando menos, a los primeros pasos de la comedia renacentista. Valga la pena recordar que, desde la puesta en escena de la *Calandria* de Bernardo Dovizi en 1513 –en cuyo conocido prólogo se afirmaba la necesidad de acercarse al lenguaje hablado por el pueblo<sup>35</sup>– o la *Mandragola* de Niccolò Macchiaveli, de 1518 –en la que ciertos rasgos vernáculos servían para connotar social y psicológicamente a los personajes–, el teatro italiano se ha caracterizado siempre por el recurso a cierto plurilingüismo coloquial, un recurso mantenido y ampliado durante los dos siglos posteriores con la *Commedia dell’arte* y que, salvando las distancias, llega hasta actores como Vittorio Gassman, Alberto Sordi o, más recientemente, Roberto Begnini<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Sobre la importancia del *talk show* en esta fase de la evolución de la televisión italiana, cfr. Umberto Eco en su célebre artículo “TV: la trasparenza perduta” (1983). Para más detalles sobre estas dos etapas, la “paleotelevisione” y la “neo-televisione”, así como la posterior “post-televisione”, marcada por la aparición de cadenas de orientación comercial, contenedoras de programas mixtos e híbridos a inicios de los años noventa, cfr. Pierangela Diadori (2006) y Paolo D’Achille (2006). Esto, obviamente, tuvo efectos positivos, pero también negativos. Como señala Raffaella Setti, para quien la televisión contemporánea es un espejo con dos caras, “come se da una parte riproducesse quello che la lingua reale offre (certo in una commistione e sovrapposizione di varietà e registri deformante), e dall’altra mettesse a disposizione degli utenti un serbatoio infinito da cui pescare (con il rischio che tutto quello che passa in televisione sia considerato legittimato e quindi ‘corretto’)” (2010: 109).

<sup>34</sup> Véase también, en este sentido, Mirella Schino (1995).

<sup>35</sup> “Non è latina: però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che di piacervi sommamente cerca, ha voluto farla vulgare; a fine che da ognuno intesa, parimenti a ciascuno diletta” (Dovizi da Bibbiena, 1912: 3).

<sup>36</sup> Un recorrido más o menos similar se podría trazar en el caso español, desde el uso que hace Juan del Encina o Lucas Fernández con del viejo dialecto leonés, el sayagués, como lengua rústica de pastores, o el sociolecto inculto y de extracción popular de los criados “graciosos” de Lope de Rueda (influenciado por la *Commedia dell’arte* y antecedente, en su función cómica, del *comic relief* shakespeareano), pasando por los autores de los Siglos de Oro español –cfr. Ángel Vallbuena (1987) o, más específicamente, Elvezio Canónica (1996)– hasta, en el caso español, perder paulatinamente importancia y quedar relegado al relativo valor artístico, estereotipado y facilón del andaluz de los hermanos Quintero o el habla madrileña de Carlos Arniches para desaparecer en la actualidad, donde apenas se usa con valor cómico-burlesco.

Tal vez se deba al hecho de que, dado el riquísimo acervo lingüístico italiano, y “al no disponer de una lengua nacional hablada que pudiera servir de modelo para el habla teatral, a lo largo de la historia, una gran parcela del teatro italiano se ha desarrollado en dialecto” (Sanfilippo, 2004: 225), la dramaturgia italiana haya tenido que recurrir siempre a lo que Trifone ha denominado una “lingua duttilmente impura” (2000: 90). Esto es así hasta el grado que es posible afirmar que “il multilinguismo delle compagnie non corrispondeva al disegno di riunire nello spazio simbolico del teatro differenziati folclorici, ma rifletteva il magmatico pluralismo dei linguaggi che si sovrapponevano e combinavano nel mondo orale degli italiani” (Guccini, 2016: 28).

Se trataba, por tanto, del uso de una lengua que permitiera dar cabida en los escenarios a una realidad compleja como es el panorama lingüístico italiano y que tuvo a lo largo del siglo XX en autores como Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo y Dario Fo algunos de sus más notables valedores, cada uno de ellos desde unas perspectivas y orientaciones diferentes. En efecto, en este uso del dialecto nada tiene que ver, más allá del interés por experimentar en las posibilidades que estos ofrecen frente al italiano estándar, la exacta recreación, fruto de una consciente profundización filológica, que se encuentra en obras pirandellianas como *Liola* o *Lumie di Sicilia*, con el napolitano pequeño burgués de De Filippo o la ficticia lengua de recreación áulica de Dario Fo, totalmente alejada de la mimesis del dialecto real, que acabará con el paso del tiempo constituyendo su propio idiolecto, el *grammelot*<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Sobre la lengua de Eduardo De Filippo, quien contrapone el italiano como “lingua delle leggi, mentre il napoletano, per lui lingua materna, è il codice dell’espressione spontanea e affettiva e uniforme di ambienti familiari napoletani della piccola borghesia”, cfr. Nicola De Blasi (2007: 31); mientras que para una visión histórica y geográfica del conjunto de la situación dialectal, Nicola De Blasi (2014). Sobre el caso general del dialecto en el teatro, nos remitimos a Stefania Stefanelli (2006; 2007) y al volumen colectivo dirigido por la misma Stefania Stefanelli (VVAA, 2012), en el que se publican las actas del congreso “La lingua italiana e il teatro delle diversità” celebrado en Florencia el 15 y 16 de marzo de 2011. En el caso de Dario Fo, el trabajo sobre la lengua parte de la fascinación por el dialecto y la oralidad nacida durante la infancia: “essendo nato vicino al Lago Maggiore, da bambino ascoltava i fabulatori del lago osservando le loro tecniche del raccontare, scoprendo i loro metodi individuali di tenere viva l’attenzione del pubblico e l’uso della lingua (cioè del dialetto)” (Kertsész, 2009: 217).

#### ***II.4.4. El uso de elementos dialectales***

Obviamente, la inclusión de elementos dialectales (nos referimos a un teatro “con” elementos dialectales, no a un teatro representado solo “en” dialecto), no es exclusiva del teatro italiano. Si antes ha habido ocasión de anotar sucintamente a pie de página el paralelismo que se podría trazar con el dialecto en el teatro español, cabe ahora señalar que este empleo de una lengua dialectal o de un determinado registro local usado como contrapunto de una lengua vehicular estándar dentro de un mismo texto literario es, ciertamente, un recurso universal de todas las literaturas y en cualquier coordenada histórica, desde los fragmentos en persa de Aristófanes, pasando por el multilingüismo de la literatura provenzal.

Es cierto, por otro lado, que el dialecto suele asumir por lo general en la mayoría de estos casos dos funciones ciertamente contrapuestas: o bien sirve para dotar de una determinada dosis de realismo la caracterización de los personajes o, por el contrario, es usado para dotar al personaje de un carácter cómico-burlesco de forma más o menos estereotipada.

Lo cierto es que en el caso italiano –y ello se ve especialmente bien si se recurre al ejemplo del cine de la posguerra en adelante– el dialecto cubre muchas otras funciones que merece la pena destacar. Sin ir más lejos, además del uso del dialecto como reproducción realista de los personajes y como “máscara dialectal” más o menos cómica propia de la *commedia all’italiana*, Fabio Rossi individualiza al menos otros ocho usos: como reproducción de corte realista y documental, con función lírico-nostálgica, con valor simbólico, como espejo deformante de carácter expresionista, como recurso a un dialecto hiperreflexivo, como pertenencia a un grupo o marca generacional y, finalmente, como “dialecto negado” (Rossi, 2017: 21-24).

Sea por la influencia del cine, o por el ya importante caudal de literatura dialectal disponible en esos años, vale la pena volver a recalcar que los autores de narración de la

primera generación nacen justamente en un momento en el que empieza a ser habitual la publicación de textos líricos, pero sobre todo narrativos, en los que cada vez de forma más difusa empiezan a emplearse elementos dialectales y rasgos regionales, como ejemplifican el milanés de Dino Buzzati (*Un caso clinico*, 1953), el romano de Diego Fabbri (*La bugiarda*, 1956), el napolitano de Giuseppe Patroni Griffi (*In memoria di una signora amica*, 1963) o el siciliano de Vitaliano Brancati (*La governante*, 1952).

Son también años en los que, simultáneamente, en otros autores (como es el caso de Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori o Lucio Mastronardi) el dialecto empezaba a cobrar relevancia como recurso útil a la hora de situar las clases y ambientes dentro de un marco propicio a la asimilación de los personajes y sus dimensiones mentales en función de unas coordenadas sociológicas, esto es, autores que utilizaban el dialecto con una suerte de mirada de corte etnográfico-político que no distaba mucho de las propuestas del cine neorrealista de la inmediata posguerra, aunque con notables matices y diferencias (piénsese, por ejemplo, en el lenguaje de los jóvenes de *Ragazzi di vita* de Pasolini, de 1955)<sup>38</sup>.

Dos aspectos negativos deben, sin embargo, traerse a colación en este contexto. Por un lado, el peligro de que el habla dialectal y local fuera asimilada a una serie de estereotipos de fácil reconocimiento; por otro, y justamente por ello, desde un punto de vista estrictamente sociológico (al menos desde ciertos postulados de la sociolingüística anglosajona más moderna), que, dada esta estereotipación, hablar en dialectos pudiera ser percibido, en ciertos contextos y por cierto segmento de hablantes, como una desventaja real (Cavanaugh, 2005: 130-135; Campbell, 2007).

<sup>38</sup> No es posible resumir en unas líneas las diferentes posibilidades que ofrece el uso de la lengua en el contexto del cine italiano desde el neorrealismo en adelante. Señalamos tan solo la gran diferencia que media entre obras como *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini, en la que figuran partes marcadamente dialectales, de experiencias como *L'Albero degli zoccoli* (1978) de Ermanno Olmi, en la que el bergamasco de los actores-campesinos tuvo incluso que ser subtítulo. Ambas distan a su vez del dialecto más depurado de la obra de Pasolini. Sobre estos aspectos, nos remitimos a los estudios de Fabio Rossi (2006) y el volumen colectivo editado por Fabio Rossi y Giuseppe Patota (VVAA, 2017). Es indiscutible que el neorrealismo supuso, antes que nada, el abandono de los “stereotipi socioculturali e linguistici degli anni '40 per avvicinarsi alla realtà e a una rappresentazione meno convenzionale della vita e della lingua degli italiani” (Messina, 2017: 102).



El peligro de caer en el estereotipo ha sido mencionado por Paolini en diferentes entrevistas, recordando cómo, de hecho, “nella commedia all'italiana, il veneto è la lingua delle servette e dei carabinieri. Nella Commedia dell'arte, il dialetto veneto è la lingua dei servi; è la lingua bassa, anche nei contenuti: immediati, popolari, semplici. Comici, irresistibilmente, fatalmente comici” (Ponte di Pino, 2005a).

#### ***II.4.5. La sensibilización ante la diversidad lingüística***

Es cierto, en cualquier caso, que ya en los años de gestación de las primeras obras de narración, se había superado en gran parte esa función caracterizadora del dialecto; las fuertes migraciones internas durante los años cincuenta y sesenta, la enorme difusión e impacto del cine neorrealista italiano, el desarrollo de las grandes urbes, la ampliación de la obligatoriedad de la enseñanza desde 1963 con la unificación de la enseñanzas medias y, como ha quedado dicho, la extensión de los medios de comunicación de masas, habían ya facilitado que gran parte de la población estuviera en unas pocas décadas en posesión de un italiano de uso medio y de una competencia lingüística como nunca antes había habido en la sociedad italiana<sup>39</sup>.

En este contexto, es normal que el público en general comenzara a ser más receptivo a manifestaciones culturales que acogieran diversas realidades lingüísticas. Y ello pese a la polémica académica nacida a partir de la discutida homogeneización de la lengua común, que algunos consideraron que se había llevado a costa de un cierto empobrecimiento, estandarización y confusión del italiano usado de forma paralela a un dialecto aprendido básicamente de forma oral y no académica<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Tullio De Mauro (1963: 61-63) hablaba en estos años de un 75% de analfabetos en 1861 frente a un 14% en 1951. Sobre las características del “italiano dell’uso medio”, nos remitimos a la definición de Francesco Sabatini (1985), mientras que para el concepto de “italiano neostandard”, cfr. Gaetano Berruto (1987: 21 y pp. 101-102).

<sup>40</sup> Baste recordar la discusión generada por el famoso artículo de Gian Luigi Beccaria “Italiano, lingua selvaggia”, en el que el autor constataba cómo, tras la posguerra, el italiano se había vuelto “più omogeneo ed uniforme, ma a patto di livellarsi, di appiattarsi” (1985: 5-16). Una síntesis de estas cuestiones puede encontrarse en Claudio Marazzini (2004) o, más recientemente, desde el punto de vista educativo, en Ingeborga Beszterda (2007; 2008).

Gran importancia en este triple proceso –esto es, la imparable difusión del italiano del uso medio, la innegable homogeneización lingüística y, finalmente, la asunción de una cierta sensibilidad dialectal por parte de los espectadores– se debe, vale la pena insistir en ello, al espacio, cada vez mayor, que ha venido ocupando la televisión como medio de comunicación social y de entretenimiento desde mediado de los años '60.

En efecto, desde finales de la década se fue imponiendo en ella una creciente presencia de elementos propios del lenguaje informal, de extranjerismos y de regionalismos de regiones, alcanzando su mayor cuota, ya en los años ochenta, con la generalización de programas televisados en directo desde fuera de los estudios.

La “diretta televisiva”, como forma ubicua de comunicación televisiva, “incoraggiò l’ingresso, nel piccolo schermo, di molte varietà regionali e stilistiche” (Rossi, 2011: 1450-1451), tendiendo hacia un tipo de comunicación en la que se primaba el tono conversacional y la autorreferencialidad.

Formas como los *talk shows* y los *reality shows*, establecidas de forma generalizada en todas las televisiones las últimas décadas, acabaron por llevar hasta su máxima expresión no solo manifestaciones dialectales que hasta el momento podían haber quedado excluidas, sino que han tenido un peso inmenso a la hora de configurar el carácter hablado de gran parte de las retransmisiones televisivas, tendiendo de forma ostensible hacia un progresivo dominio de la lengua oral (Beccaria, 2002).

La mayor prueba de ello es, sin ir más lejos, la extendidísima presencia del diálogo como forma ubicua de comunicación, establecido como “un (finto) dialogo a senso unico del protagonista che si confessa davanti agli occhi dello spettatore” (Rossi, 2011: 1451), favoreciendo la buena acogida que tuvieron los espectáculos del teatro de narración, partícipes, justamente, de estos mismos rasgos.

No se puede dejar de mencionar tampoco, al hilo de este argumento, la enorme presencia mediática que están teniendo en los últimos años las diferentes modalidades de monólogos cómicos y, especialmente, la variante de los denominados “clubs de la comedia”. Ambos son formatos que, aunque lejanos por temática, extensión e intención del teatro de narración, comparten con él algunas de las características que se irán exponiendo a lo largo del presente trabajo, como sin ir más lejos el hecho de basarse en una narración a partir de un solo actor en el escenario o la necesidad de establecer un relación de conexión, empatía y bidireccionalidad con el espectador a partir de una serie concreta de recursos performativos. La ambivalencia del monólogo cómico y de los “clubs de la comedia” –modalidades que transitan sin solución de continuidad espacios tan dispares como los teatros convencionales, los circuitos de café-teatro y los platós televisivos–, permiten enfocar desde una perspectiva más amplia las distintas realizaciones del actor-solista consideradas hasta ahora, especialmente por la gran dosis de retroalimentación que han sido capaces de generar entre los distintos medios (los teatros al uso y la televisión, en concreto), así como por poner de relieve el gusto del público por espectáculos monologados de un único actor.

#### ***II.4.6. Lenguaje, autoridad y credibilidad***

Como resumen de todo lo anteriormente expuesto, parece evidente que si por el algo se caracteriza en términos generales el teatro de narración –un tipo de teatro en el que, sobra decirlo, el actor se encuentra solo sobre las tablas y en el que la narración se desarrolla, la mayoría de las veces, con el único recurso de su voz y de su cuerpo en un escenario vacío– es por la necesidad que experimentan los distintos actores-narradores de hacerse con un lenguaje propio capaz tanto de legitimar su presencia en el escenario como de soportar el complejo entramado sobre el que se sustenta la narración.

Mostrarse ante un auditorio con una lengua propia e identificable juega en este punto un doble papel para el actor, en el momento en el que no solo afianza su “estar” en el escenario

dotándole de la necesaria dosis de autoridad frente al público, sino también porque es sobre ese lenguaje propio donde descansa la necesaria credibilidad que otorga verosimilitud a lo narrado, esto es, a todas las connotaciones sociales, políticas e históricas, pero también humanas y experienciales, que subyacen en la narración.

Vale la pena traer a colación, confirmando estas palabras, la siguiente cita del mismo

Paolini:

Noi attori dobbiamo avere qualcosa che ci autorizzi a dire delle cose, dobbiamo conquistarci la legittimità di testimoniare, perché di testimoni occasionali e gratuiti, di millantato credito non ce n'è bisogno. Ma come legittimare la testimonianza? [...] Nessuno di noi in partenza ha la legittimità di testimoniare; però dentro il teatro (e non soltanto dentro il teatro) ci sono le occasioni e i tempi e le circostanze per costruirselo. Si può arrivare a costruirsi questo cuore invisibile marcando le differenze, e quindi costruendo delle identità (Paolini & Ponte di Pino, 1999: 52-53).

Dando por sentado el necesario respeto a las tres propiedades que todo texto debe cumplir (esto es, el ser un texto cohesionado sintácticamente y gramaticalmente, coherente desde el punto de vista temático y argumentativo y, finalmente, adecuado desde el punto de vista de su función comunicativa), es factible afirmar que el teatro de narración se sustenta esencialmente en la autoridad y la credibilidad que el actor-narrador es capaz de generar ante el público. Ciertamente, en una modalidad como la del teatro narrado, cuya fuerza descansa en la capacidad de guiar al público a través de densas historias en muchas ocasiones saturadas de un fuerte contenido social y político, parece que una condición imprescindible del buen actor-narrador es, justamente, su capacidad a la hora de presentar la narración mediante un lenguaje propio y reconocible. Con él, el narrador debe ser capaz de demostrar que, por retomar los conceptos de la retórica clásica, no solo domina el *dictus* sino también del *modus*, esto es, no solo las cuestiones ligadas al *ethos*, sino también las relacionadas con el *pathos* y el *logos*. Son estas las coordenadas sobre las que se mueve la construcción de la “personalidad” del narrador y el hecho de que este sea “identificable” en cuanto miembro destacado de una comunidad que le ha otorgado la distinción de portavoz.

Como confirma, una vez más, Gerardo Guccini:

nelle *performance epiche* di matrice teatrale, la priorità del discorso non offusca la centralità della persona, con la differenza che, mentre gli attori narratori coltivano il rapporto di necessità che li salda alla storia narrata, e quasi scavano al suo interno il proprio esserci, i 'narratori/informatori e specialisti dell'argomento' si configurano, già di per sé, all'atto della trasposizione teatrale, come relatori insostituibili e assolutamente provvisti di autorità e carisma nei riguardi dei contenuti esposti (2011: 74).

Tal autoridad y carisma nace, en gran parte, del control y dominio de una lengua reconocible por parte del auditorio, una lengua que se erige como único vehículo, en medio de las más parcas de las escenografías, a la hora de desarrollar los espectáculos más puros de narración, aquellos en los que, como en el ejemplar caso del *Kohlhaas* de Marco Baliani (pero también el de Ascanio Celestini de *Radio clandestina*, 2004, o el Davide Enia de *I capitoli dell'infanzia*, 2009) el actor se encuentra en medio de un escenario totalmente vacío, sentado en una silla en el centro del escenario y con una única luz que le ilumina.

Es comprensible que gran parte de la atención de la crítica se haya volcado en la caracterización de los diferentes medios lingüísticos puestos en juego por los actores-*performers* así como que todos los actores-narradores dediquen tantas energías, esfuerzos y estudios justamente a estas cuestiones.

De hecho, desde las primeras investigaciones llevadas a cabo por el pionero Dario Fo que le llevaron del uso del dialecto lombardo-veneta hasta la exploración de la oralidad popular fuertemente onomatopéyica del *Mistero buffo* (1969) y la configuración, a partir de 1974, de su lenguaje propio, el *grammelot*<sup>41</sup>, todos los autores-actores del *Teatro di narrazione* se han visto en la tesitura de adoptar un punto de vista concreto y específico por lo que respecta a la lengua particular que debían usar en el escenario.

<sup>41</sup> Se trata, en el caso de Fo, de una compleja investigación lingüística que daría sus primeros pasos en la “voce che parla in veneto arcaico” de Brancalone en *La colpa è sempre del diavolo* (1974) y basada en una “suggerione evocativa emanata da un dialetto ormai disusato, quella suggerione che Fo aveva interiorizzato nell'infanzia ascoltando i fabulatori” y que “riemerge dunque in questa commedia, rompendo quel tessuto dell'italiano popolare parlato che costituisce, come nelle commedie precedenti, la lingua prevalente del testo” (Stefanelli, 2018: 32). Sobre la lengua de Fo, véase, entre otros, Giorgio Taffon (2005), Simone Soriani (2007), Chiara Valentini (1997) o Zsuzsanna Mónika Kertész (2009). Sobre la importantísima influencia ejercida por Fo en el teatro de narración, pero también sobre el diferencial uso de Fo del componente físico-corpóreo, cfr. Simone Soriani y Concetta D'Angeli (2006: 103-30).

Las realizaciones son, evidentemente, tan dispares como dispares son los narradores, con manifestaciones que van desde la “mostruosa competenzaa poliglotta” de Moni Ovadia – una especie de koiné ejemplar babélica mezcla de elementos yiddish, “lingua per eccellenza diasporica, stratificata storicamente tra adattamenti sul lessico del paese ospitante, vocabolario pastiche che aggancia il germanico antico di base, tracinato dalla geografia in cui la ininterrotta peregrinazione dei tanti esodi ha costretto i ‘giudei’” (Puppa, 2010: 124)– hasta llegar a la nostálgica sociolengua de Davide Enia, impregnada de fuentes populares sicilianas (los *cuntisti* en primer lugar) o, finalmente, el estilo coloquial, tan próximo a la lengua hablada, del romano Ascanio Celestini, por citar solo unos casos<sup>42</sup>.

## **II.5. Sobre la adaptación audiovisual de obras de teatro narrado**

Una última reflexión que no puede obviarse en este marco teórico giran en torno a las numerosas cuestiones que suscitan las adaptaciones audiovisuales de obras de narración a un medio expresivo tan distinto como es, en concreto, la televisión.

La importancia de esta apartado viene motivado por dos razones especialmente relevantes a la hora de plantear el estudio de la dramaturgia del teatro de narración –y más en concreto en el caso de Marco Paolini–: la primera es que, como se verá a lo largo del trabajo, gran parte de los esfuerzos de Paolini se han orientado a la producción de un cuantioso número de espectáculos audiovisuales de forma simultánea a su producción estrictamente teatral (de hecho, prácticamente todos sus espectáculos, como queda dicho, han sido objeto de montajes emitidos por televisión o comercializados); la segunda es que, justamente por este motivo, gran parte de nuestro trabajo se fundamenta, justamente, en las versiones televisadas

<sup>42</sup> Sin ánimo de inventario, la lista podría ampliarse abarcando, como hace Gerardo Guccini (Guccini, 2007: 176-177), el “siciliano di Scaldati, il messinese di Spiro Scimone e Francesco Sframeli, il monferrino di Laura Curino in *Elementi di struttura del sentimento*, il veneto di Marco Paolini, il romagnolo di Ermanna Montanari e Luigi Dadina (‘maschere di carne’ delle Albe di Ravenna), il romanesco di Celestini, il foggiano di Ventriglia, il palermitano di Emma Dante”. Sobre esta cuestión, véase Paolo Puppa (2003) o Marina Sanfilippo (2004; 2017: 331-332).

o publicadas, tanto que en ocasiones será difícil especificar (aunque probablemente tampoco sea necesario) cuándo se trata de un comentario motivado por un espectáculo teatral visto en directo y cuándo lo es por un espectáculo visto en diferido.

No es necesario defender la importancia del estudio de los montajes audiovisuales de obras de narración, no solo por lo que estos han supuesto en la inmensa difusión y reconocimiento de este tipo de teatro por parte del público, sino también por la dificultad (y también, por qué no, las ventajas) que entraña el trasvase que se opera en ellos a partir de dos lenguajes, en parte coincidentes y, en parte, totalmente contrapuestos.

En verdad, una cosa es un tipo de teatro basado en la evocación mediante recursos puramente verbales y kinésicos desarrollados de forma continua en un teatro frente a un público presente en la sala (un público con el que se puede –y se debe– empatizar y con el que se establece una relación directa, no mediatizada, que ayuda a configurar el ritmo y el tono propio generado durante el desarrollo particular del espectáculo) y otra muy distinta volver a dar forma a estos espectáculos en un medio, el audiovisual, de naturaleza muy diferente y con unos recursos (el número y ángulo de las cámaras, el ritmo del montaje, desarrollo de los planos, efectos de sonido, etc.) totalmente ajenos a la oralidad y gestualidad del actor.

La primera consecuencia, obviamente, es el fuerte contraste que implica trasladar un espectáculo teatral, concebido a partir de la inmediatez del hecho escénico, a un medio como es el televisivo, en el que se pierde totalmente su carácter presencial.

### ***II.5.1. La adaptación audiovisual entre institución espectacularizante y ficcionalizante***

Es evidente que mientras en el teatro coexisten simultáneamente el universo dramático y el de la representación y el espectador es en todo momento consciente de la presencia simultánea de ambos, en el cine y la televisión, por el contrario, la “institución espectacularizante” está ausente u ocupa un lugar secundario, ya que cede lugar a la “institución ficcionalizante”, es decir, que el espectador tiende a creer que se encuentra ante

unos hechos dados, cuando en realidad se encuentra ante unos hechos contruidos (Pérez Bowie, 2007: 26).

Esta diferencia es especialmente relevante si se considera el carácter particular del teatro de narración, el cual se sitúa de forma particular en una franja intermedia que bascula entre la co-presencia de los interlocutores (narrador-espectador) propia de la lengua hablada y, de forma simultánea, la distancia que suele haber en la comunicación escrita, en el momento en el que la interacción entre ellos no es realmente tal.

Si se toman en consideración las características definidoras de ambas posibilidades tal y como las definió Peter Koch (2001: 18), es fácil ver cómo los narradores-*performers* comparten rasgos de ambas formas de comunicación: mientras la inmediatez de la oralidad confiere a los espectáculos de narración una fuerte emocionalidad y un anclaje pragmático, situacional y referencial a partir de una co-presencia espacio-temporal; por el contrario, la distancia que implica su carácter elaborado (el hecho de ser un texto ya pensado de antemano que es “representado”) lo sitúa dentro del espacio de la comunicación pública frente a un interlocutor desconocido en la que la cooperación comunicativa es mínima<sup>43</sup>.

Esta distancia, obviamente, se refuerza al trasladar el evento teatral a un espacio televisivo virtual. Esto es, si el hecho teatral se fundamenta en la relación directa e *in praesentia* del actor y el público, el teatro televisado se caracteriza, por el contrario, por la introducción, entre el mensaje y el espectador, de una instancia mediadora (v. gr. montador, director) de la que depende esa mirada semántica, constituyéndose como agente intermediario que tiene “responsabilità di creare un documento chiaro nei suoi intenti e immediato nella sua comprensione; questa semplicità richiesta non suggerisce un ritorno alla riproduzione fedele dello spettacolo o all’uso diretto della grammatica audiovisiva, ma al contrario una capacità artistica e una conoscenza analitica dell’oggetto teatrale” (Sabatini, 2010: 76). Es él quien, a

<sup>43</sup> Nos remitimos aquí, de nuevo, a las nociones de “scrittura oralizzata” y “oralità-che-si-fa-testo” vistas en el apartado II.4.2.



fin de cuentas, clausura parcialmente el significado del mensaje en el momento en que orienta al espectador hacia una determinada lectura sin exigirle (o al menos en mucho menor grado) ningún esfuerzo a la hora de visionar el *continuum* de imágenes ya determinadas que se desarrollan ante él. Como bien señalaba Peter Brook, “en el teatro, la imaginación llena el espacio, mientras que la pantalla en el cine representa el todo y exige que todo lo que aparece en imagen esté relacionado de una manera lógica y coherente. El vacío del teatro permite que la imaginación llene los huecos” (1994: 38).

Mientras que en el teatro tradicional esta mirada portadora de significado es propia del espectador –ya que es él quien “puede seguir el orden que prefiera y establecer inicialmente reiteraciones, latencias y relaciones de un modo libre, creando expectativas semánticas que la historia confirmará o rechazará a priori”–, esa “mirada semántica” con que el espectador establece relaciones de sentido entre las partes del espectáculo pertenece en el teatro retransmitido al director del espectáculo, puesto que es él el encargado de transmitir el discurso propuesto de acuerdo a un orden elegido priorizando enfoques, ángulos o ritmos concretos (Abuín González, 2012: 55).

En el teatro televisado el director y el montador deben seleccionar necesariamente el material de partida (en este caso, el desarrollo y evolución de la narración del actor), por lo que acaban por forzar “un multisistema de representación en el que la disponibilidad de la palabra ha quedado, hasta cierto punto, igualada a la de otros recursos sonoros o visuales” (Vázquez Medel, 2002: 181). La adaptación de una obra teatral a la pantalla no solo acaba por anular la co-presencia simultánea del actor y del espectador en la sala –una relación capaz, en palabras de Peter Brook, de “producir un circuito de intensidad única, capaz de romper todas las barreras, de manera que lo invisible se haga real” (2001: 77)–, sino que implica en el sentido más amplio de la palabra una completa reelaboración del espectáculo de acuerdo a unos parámetros y sistemas comunicativos que, además de modificar profundamente las

condiciones de recepción, fuerza toda una verdadera reescritura en un lenguaje diferente que altera ritmos internos, espacios y diálogos (Törnqvist, 2002).

Se le dé a este proceso de reescritura el nombre de adaptación, traslación, traducción, versión o transposición<sup>44</sup>, acaba siempre por tratarse, en definitiva, de un proceso que afecta no solo a los contenidos semánticos, sino también a sus categorías temporales, a las instancias enunciativas y a los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen; esto es, la traslación de contenidos de “dos sistemas ‘deshomogéneos’ en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos (...) y en la extensión textual que se les asigna”, en palabras de Carmen Peña Ardid (1992: 23)<sup>45</sup>.

Tal y como afirma Anxo Abuín González:

el hecho de que el cine sea narración trae consigo, a su vez, importantes repercusiones en el plano temporal: el tiempo pierde su carácter especular e icónico, que sí se mantiene, básicamente, en el teatro, al no coincidir con exactitud el tiempo diegético con el representado y al tener la acción del filme una temporalidad propia, distinta de la de la realidad significada, en razón de las alteraciones dinámicas (aceleraciones, dilaciones, frame-stops), de figuras elípticas o de transformaciones rítmicas causadas por intervenciones de montaje”, mientras que en teatro se superponen los tiempos diegéticos (los hechos de la fábula), escénico (el vivido por el actor y los espectadores) y dramático (relativo a los otros dos) (2012: 56).

### ***II.5.2. La cuestión de la intermedialidad***

De ahí que, para el estudio de espectáculos grabados y editados para su posterior emisión televisiva, se parta del cada vez más extendido concepto de intermedialidad, considerado en cuanto “mecanismo de apropiación por parte de medios más poderosos, ni de

<sup>44</sup> Diversidad de denominaciones que evidencian para Jose Antonio Pérez Bowie (2004; 2008) la dificultad de estudiar el fenómeno.

<sup>45</sup> Dificultades a las que habría que añadir, en palabras de Jose Antonio Pérez Bowie (2008: 185-186), las “derivadas de la diversidad de lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final, las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura de aquel, las atribuibles a las limitaciones creativas y expresivas del adaptador o a otros co-creadores del producto final, sin olvidar las que impone el hecho de ser el cine, además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas”. José Antonio Pérez Bowie trata en concreto la relación entre teatro y cine, pero sus palabras son exportables a la relación que se establece entre el teatro y el teatro televisado.

un sistema de colonización aniquiladora, sino de un diálogo que no para de volver a poner en juego textos, discursos, códigos, etc.” (Trecca, 2010: 21)<sup>46</sup>.

Se trata obviamente de un concepto complejo si se considera que, si bien teatro y cine comparten el hecho de ser la realización de un intercambio de comunicación institucionalizada socialmente (Espín Templado, 2002: 561), la relación entre ellos no deja de ser “una auténtica encrucijada en donde confluyen las cuestiones más polémicas de la teoría literaria y de la cinematográfica” (Pérez Bowie, 2004: 285), una cuestión esta que ha llevado incluso a estudiosas como Desirée Sabatini o Virginia Guarinos a negar incluso la existencia misma de un teatro filmado<sup>47</sup>.

Dejando de lado la polémica, sí que es fácilmente asumible que el estudio de una adaptación audiovisual de una obra de teatro debe partir incontestablemente de la consideración de que posee una “sintaxis distinta de la teatral” (Espín Templado, 2002: 562) y que debería cubrir aspectos puramente narratológicos señalados como los cambios de enunciación, las diferencias entre el tiempo de la enunciación y del enunciado, la transformación de las estructuras temporales, la concreción de las peculiaridades del espacio fílmico y los personajes o la organización misma del relato, pero también los aspectos relacionados con el punto de vista enunciativo (los derivados del diferente modo de emisión y recepción de la obra, los cambios de referencia...), además de todos aquellos que atañen

<sup>46</sup> Sobre la noción de intermedialidad, aplicada de forma habitual en los estudios centrados en los procesos de contaminación y mutua influencia que los dos medios han ido teniendo desde los albores del cine primitivo, cfr. Carmen Peña Ardid (1992), Virginia Guarinos (1992), Guillermo Heras (2002), Eugenio Maqueda (2002), Óscar Cornago (2002), José Antonio Pérez Bowie (2004), Carmen Pérez Riu (2010) o Anxo Abuín (2012), mientras que se hace especialmente necesaria también como punto de partida para los estudios más recientes en torno a la presencia del teatro dentro del ámbito de las nuevas tecnologías, las referencias a Óscar Cornago (2004), Rodolf Sirera (2006), Virginia Guarinos (2008) o Anxo Abuín González (2008). Interesantes reflexiones sobre la concreción del lenguaje audiovisual y la puesta en escena se encuentran en Gianfranco Bettetini (1975; 1986) y en Gianfranco Bettetini y Juan Díaz De Aauri (1977).

<sup>47</sup> Si para Virginia Guarinos “no se trata de un problema de transcodificación, no solo porque las naturalezas de los códigos fuente y término no sean homogéneas, sino porque además no existe el código único ni en la puesta en escena ni en el lenguaje televisivo” (1992: 41), para Desirée Sabatini “la registrazione audiovisiva è una sorta di contraddizione in termini, non solo perché lo spettacolo teatrale vive qui e ora, ma anche perché viene visto e percepito emotivamente attraverso una visione bioculare e un audio stereofonico, e viene consegnato alla memoria degli spettatori in questa forma” (2010: 7-8).

puramente a su aspecto audiovisual y que encierran una determinada visión del montaje, tal y como señala Sánchez Noriega (2000: 138-140)<sup>48</sup>.

Puede ser en este punto interesante traer a colación aquí la distinción hecha por Sánchez Noriega (2000: 72-73), quien propone dos grandes tipos de adaptaciones: aquellas que tienen como base la grabación directa de una representación concreta, y aquellas que, explotando otros recursos fílmicos, el estudioso denomina “recreación de una representación”.

A partir de esta diferenciación, en términos generales es lícito afirmar que la mayoría de los trabajos televisados de Paolini se pueden incluir en el primer tipo, el conocido como “teatro filmado” –el denominado “grado cero” por Virginia Guarinos (1992)– lo que nos permitiría en un primer momento diferenciar estas realizaciones de otras con las que apenas guarda relación como son el teatro televisado, las telenovelas o las comedias de situación (que se enmarca en el “grado medio”), así como del cine teatralizado y el cine narrativo (que conformaría un “grado pleno”).

Las emisiones en directo de Paolini, antes que de adaptación propiamente dicha, se sitúan efectivamente en la concepción de “grabaciones de una representación”. Esta afirmación es fácilmente constatable si se tiene en cuenta la mínima intervención que evidencia el realizador del espectáculo, limitado a elegir la posición de la cámara para, más tarde, realizar un montaje en función de la acción dramática registrada. Este tipo de filmaciones suele basarse, efectivamente, en el cambio de tipo de encuadre y amplitud de la toma, así como en la alternancia de las usuales tres cámaras, una frontal y dos laterales, sin

<sup>48</sup> Ello supondría “afrontar problemas relacionados con la narratología, con el grado de realismo de las imágenes cinematográficas, con categorías como las de género, canon o intertextualidad, con el propio concepto de ficcionalidad” (Pérez Bowie, 2008: 185-186). Considerada como una forma de investigar la integración de objetos y procesos desde la óptica general de “polisistemas”, se parte de la constatación de que el estudio de la adaptación trata de un proceso irreversible de transferencia que parte de textos y produce textos en el que el texto de partida se sustituye por un texto de llegada en un contexto comunicativo análogo compuesto de un contexto de partida (autor1 > texto1 > lector1) y su correspondiente contexto de llegada (autor2 > texto2 > lector2), no aislados de manera absoluta (Pérez Bowie, 2008: 190-194). Respecto a la teoría de “polisistema” elaborada por Patryck Catrysse (1992) y desarrollada por Itamar Even-Zohar con el objetivo de “integrar en la investigación semiótica objetos (propiedades, fenómenos) hasta aquí inadvertidos o simplemente dejados de lado”, cfr. Itamar Even-Zohar (2017).

apenas evidenciar un mayor tratamiento de la imagen o un mayor trabajo en la unión entre encuadres, los que no quiere decir, en ningún momento, que se trate de una operación totalmente aséptica. Obviamente, el hecho mismo de seleccionar una u otra toma, un ángulo u otro, implica fijar una determinada visión del espectáculo desde un punto de vista reductivo y concretado *a priori*.

Coincidimos por tanto con Franco Prono, para quien “nessun documento televisivo è del tutto neutrale, oggettivo e ‘indifferente’” especialmente al tener en cuenta que “la telecamera, anche se resta immobile e passiva, modifica sempre, in maniera più o meno sensibile, l’oggetto della registrazione, lo rappresenta in modo parziale, lo isola innaturalmente dal resto della realtà che lo circonda (2011: 10).

En las emisiones de Paolini, en lugar de disimularse la ‘teatralidad’ del texto fílmico mediante los procedimientos habituales –rodaje en exteriores, secuencias documentales insertadas, etc.–, la grabación y el montaje tienden por el contrario a subrayar su mismo origen teatral presentándose como la filmación de una representación y evitando erigirse en una especie de sucedáneo de la representación en sí misma (Sánchez Noriega, 1999: 63)<sup>49</sup>.

Los capítulos que siguen pretenden dar cuenta de todo ello.

<sup>49</sup> Aunque desarrollar la tipología completa queda fuera de los objetivos del presente trabajo, esta categoría planteada por Paolini se podría enmarcar en lo que A. Gil (2012) denomina “remediación”, esto es, una intermedialidad de tipo mixta en la que el trasvase de un medio a otro se realiza conservando rasgos del medio de origen en la obra de llegada, pero no integrados como lenguaje, sino tematizados o representados. En lo que se refiere al estudio en concreto del montaje audiovisual y a su concreción en el relato cinematográfico, nos remitimos, respectivamente, a Manuel Carlos Fernández Sánchez (1997) y a André Gaudreault y François Jost (1995).

### III. EL TEATRO DE MARCO PAOLINI

#### III.1. La consecución y desarrollo de una voz propia

##### III.1.1. Primeros pasos: Teatro degli Stracci, Pontedera y Tag Teatro

Marco Paolini (Belluno, 5 de marzo de 1956) entra en contacto con el teatro durante el período de la última adolescencia en montajes teatrales *amateurs* auspiciados por las dos únicas sedes que, en una ciudad de provincias de principios de los setenta como era su Belluno natal, podían dar cabida a las inquietudes culturales de los jóvenes locales: el instituto y la pequeña parroquia del municipio.

A esta particular experiencia, que recordará más adelante en diferentes ocasiones<sup>50</sup>, le dedicará algunos capítulos de sus primeros *Album*, especialmente en *Il Capodanno del '69*, donde, mezclando y asimilando vivencias personales y ajenas, recrea el ambiente parroquial que vive el joven Nicola y los intentos de la pequeña compañía por representar a Brecht ante la mirada de los dos parrocos del oratorio, Don Tarcisio y Don Bernardo (Paolini, 2005a: 19-31).

Estos primeros pasos tendrán continuidad dos años más tarde, en 1976, cuando participe en algunos de los montajes del Circolo 1° Maggio de Treviso, “un casolare affittato [che] bazzicavano giovanissimi oggi famosi musicisti e cantanti lirici, attori, imprenditori, artisti” (*Tribuna di Treviso*, 2005), que se convertiría a mediados de la década en todo un referente en la vida social y política de la pequeña ciudad véneta.

Hay que esperar hasta 1978 para encontrar su nombre ligado a una obra en concreto, *Le verdi scuole di Scozia*, primer montaje del grupo Teatro degli Stracci, el grupo fundado, entre

<sup>50</sup> “Al principio fu Brecht. Mettemmo in prova per un anno e mezzo un *Galileo*, senza venirne a capo. Impararlo a memoria era un inferno. Invece ci riuscì, nel '74 al liceo, l'allestimento de *L'eccezione e la regola*, con un prologo e un epilogo di canzoni popolari di lavoro, di lotta. Un'impresa didattica ma divertente. Replicammo nelle feste, al primo maggio, o nei raduni di quartiere”(Paolini en Di Giammarco: 2005).

otros, por el mismo Paolini en Treviso con el objetivo de convertirse en un pequeño centro de animación para escolares.

Este trabajo, orientado a un público infantil, será para el actor de Belluno una verdadera escuela en la que madurará toda una serie de técnicas necesarias para mantener y estimular la atención del público, algo que, como ha tenido ocasión de recordar repetidas veces, le será de vital importancia cuando tenga que enfrentarse a un público adulto más adelante:

L'esperienza con i ragazzi mi ha fatto capire che se hai due parole e una delle due è più semplice, vale la pena di usare quella [...] Credo che questa mia esigenza sia nata proprio dalla costante idea che tutti hanno il diritto di capire quello che sto raccontando in scena [...] Un ragazzo, o un adolescente, è uno spettatore spietato perché a un certo punto il suo livello di attenzione cala e non prova nemmeno a nascondere la perdita di interesse (Soriani, 2009: 174-175).

Comparte Paolini con otros actores-narradores coetáneos el hecho de haberse iniciado en el teatro de forma semi profesional de la mano de compañías y espectáculos orientados a un público infantil, una característica definidora de gran parte de los narradores de la primera generación, quienes llegaron justamente a la emancipación del actor-narrador tras un lento proceso de síntesis y experimentación grupal de espectáculos de animación<sup>51</sup>.

Los años setenta constituyen en Italia un momento de máxima expansión de un movimiento heterogéneo en el que tanto hombres y mujeres de teatro como profesores y trabajadores sociales comienzan a explorar las posibilidades que ofrecía la animación teatral para niños hasta configurar un abundante teatro efectivamente hecho exclusivamente para un público infantil (Bottiroli, 2005: 37-38).

De hecho, en 1977 se funda Astra, la Associazione del Teatro Ragazzi, a la que paulatinamente se incorporarán grupos como Ruotalibera de Marco Baliani, Asamblea

<sup>51</sup> Igual sucedió, de hecho, con Marco Baliani, quien afirmaba cómo “nel teatro di ragazzi hai davanti una platea che o la tieni con il ritmo o muori. I ragazzi non hanno nessuna educazione teatrale, quindi lavorare con loro è un ottimo campo di insegnamento per un attore” (Ponte di Pino, 1999a). Otro ejemplo de la importancia del teatro infantil en la formación de los actores-narradores de la primera generación es la primera obra de Laura Curino y su *Nommiricordo Camilla* (1980).

Teatro di Torino, el Teatro del Sole de Milán, el Teatro delle Briciole de Reggio Emilia o el mismo Laboratorio Teatro Settimo. Puede verse así un hilo común en gran parte de los narradores, sobre todo si se considera que:

Il lavoro con i ragazzi spinge i “narr-attori” della prima generazione ad affinare le proprie tecniche attoriali e narrative, necessarie per agganciare e riattivare l’attenzione del pubblico: quelle stesse tecniche saranno il cardine della recitazione narrativa una volta compiuto il passaggio al teatro di narrazione, soprattutto sfruttando gli elementi desunti dall’oralità come la ‘musicalità costruita per ripetizioni e riprese di temi e moduli narrativi’ (Perrino, 2011: 89).

Se trata, en definitiva, de la primera de una serie de experiencias caracterizadas por la práctica de diferentes modalidades teatrales y la asimilación de distintos influjos iniciales, desde la representación con máscaras o la práctica del ejercicio de clown hasta el teatro callejero, esto es, la profundización común en aquellos años en un “modo extrateatral de produzione del teatro, caratterizzato da alcuni elementi distintivi” tales como “lo spostamento d’accento dal prodotto alla produzione”, el “superamento del teatro di rappresentazione e d’interpretazione” y, sobre todo, la concepción del teatro entendido como “valore d’uso” y como “strumento di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca” (De Marinis, 1995: 234-235).

A esta multitud de influencias y caminos de aprendizaje hay que sumar en estos años el paso de Marco Paolini paso por diferentes laboratorios teatrales, como el laboratorio del argentino César Brie en el centro L’Isola de Milán, donde entra en contacto con Danio Manfredini<sup>53</sup>, o grupos como el Teatro del Sole de Milán, con los que colabora cada vez de forma más activa durante el festival de Santarcangelo di Romagna entre 1976 y 1981.

Todo ello viene a configurar una formación que, por vocación y espíritu de época, tiene mucho de espontáneo y muy poco de enseñanza reglada:

<sup>53</sup> Con César Brie, Paolo Nalli y Dolly Albertin montará justamente Danio Manfredini en 1975 el colectivo teatral Tupac Amaru antes de su marcha a Dinamarca y su inclusión en el Odin Teatret de Eugenio Barba, punto de referencia para el entonces llamado *Teatro di ricerca*.



Io non ho fatto l'accademia, perché la mia generazione era contro le accademie, così ho fatto laboratori, pratiche, ho imparato dai cinesi, dai balinesi, dalle danzatrici indiane, dalla Commedia dell'arte, da Grotowski, da Kantor, dai maestri di questo mio mondo, che mi ha cambiato (Paolini, 2005b: 51).

El rechazo al academicismo y a cualquier otro tipo de formación establecida, tan común en el nuevo teatro que había ido surgiendo en las décadas precedentes, lleva a Paolini por la vía del autodidactismo hacia la experimentación con diferentes modalidades como el teatro en salas alternativas, el clown, el teatro de calle o la misma *Commedia dell'arte*. Es decir un trabajo orientado especialmente a la expresión corporal y la improvisación:

Nei gruppi con cui ho lavorato si praticava l'improvvisazione, intesa come esercitazione per imparare ad eseguire frasi corporee secondo l'insegnamento di Grotowski, in cui 'articolazione di frase' significava imparare a riconoscere i segni nelle azioni, non nei gesti. Questi non mutano, l'azione fisica invece è una forza che, applicata in un punto, sposta un discorso, l'equilibrio del corpo e dello spazio, e modifica anche la percezione dello spettatore (Guccini, 2006: 11).

Un paso más importante en esta primera fase lo constituye su participación en 1980 en el "progetto di ricerca" *L'eresia del teatro: Stanislavskij*, el laboratorio bienal celebrado en Pontedera en el marco del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Gruppo. El centro, fundado en septiembre de 1974 por Dario Marconcini y Roberto Bacci, tiene en estos años una especial relevancia, sobre todo porque entre sus muchos objetivos estaba el establecer contacto con algunos de los grupos más innovadores del teatro experimental de estos años, como el Odin Teatret de Eugenio Barba o el posterior Workcenter de Jerzy Grotowski<sup>54</sup>, grupos y directores que ejercerán una notable influencia en los nacientes grupos italianos.

<sup>54</sup> Las enseñanzas de Grotowski acompañarán siempre, de hecho, a Paolini: "l'ho incontrato poche volte, ma sono stati incontri che mi hanno cambiato la vita. Devo a lui molto della mia visione del teatro, anche se in apparenza ho preso una strada molto diversa dalla sua [...] Proponeva un teatro povero, da camera, che rinunciando al palcoscenico e alla platea si svolgesse per pochi spettatori alla volta, creando un legame più intenso del consenso" (Paolini, 2013: 66-67). Vale la pena recordar aquí las palabras con que el propio Grotowski definía el teatro, en muchos sentidos una preclara definición del teatro mismo de Paolini: "el interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos" (1999: 15).

En él Paolini tendrá ocasión de asistir a talleres por los que desfilaron algunos de los más destacados dramaturgos y actores del momento, como es el caso del histórico actor polaco Ryszard Cieslak (1937-1990), quien montó la obra *Aleph: Impressioni da un Inferno* el tres de mayo de 1983, Marisa Fabbri (1931-2003), encargada en 1983 del montaje de *La morsa* de Luigi Pirandello, el actor y pedagogo sueco Ingemar Lindh (1945-1997), quien desde 1981 formaba parte del cuerpo docente del Odin Teatret en Holstebro, o el también polaco Jerzy Stuhr (1947), en estas fechas uno de los actores más representativos del Teatr Stary de Cracovia. Con este último, bajo dirección de Giovanni Pampiglione, participará en la obra *Loro (Oni)* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz en una producción internacional que más tarde sería llevada por escenarios de Italia y Polonia.

Para valorar en su justa medida el peso que tuvieron estos laboratorios de principios de los años ochenta en su formación (no solo de Paolini, sino de toda una generación de directores, autores y actores italianos que se iniciaban en el teatro por estos años) basta recordar cómo, en las sesiones celebradas entre el 5 de agosto y el 7 de octubre de 1981 en Volterra a cargo del ISTA, el International School of Theatre Anthropology creado por Eugenio Barba, llegaron a participar como invitados nombres tan relevantes del panorama teatral europeo como el inglés Clive Barker, Dario Fo, el canadiense Richard Fowler o el danés Iben Nagel Rasmussen, además de los ya citados.

De esta experiencia Paolini guardará (al igual que muchos de los coetáneos de la primera generación del teatro de narración, sobre todo algunos de los miembros clave del Laboratorio Teatro Settimo) la noción del espectáculo considerado no tanto como un producto final que se muestra al público después de una multitud de ensayos, sino como una obra

abierta y sujeta a continuas modificaciones en las que cobra especial atención el proceso mismo de su desarrollo<sup>55</sup>.

Se trata, por tanto, de un recorrido que cubre “una molteplicità di tentativi e prassi più o meno consolidate” caracterizadas por “la scoperta della dialettica fra l’atto del teatro e il mondo sociale, i conflitti tra le tendenze del ‘post moderno’ e del ‘terzo teatro’, il rapporto con le scuole e il teatro ragazzi” (Guccini, 2006: 10).

El año 1982 verá de nuevo a Paolini en Treviso, fundando el grupo Studio 900 junto a Giovanni Furlanetto, Patrizia Dal Pozzo, Manuela Marchetto y el actor americano Thomas Simpson, una breve experiencia de la que apenas han quedado testimonios<sup>56</sup>.

Justamente con el último de ellos, Thomas Simpson, llevará a cabo una experiencia totalmente distinta los años siguientes: el montaje y representación de un espectáculo, *Two Little Orphans*, que ambos llevaron en una pequeña gira estadounidense y que servirá a Paolini, siempre atento a la metabolización de experiencias propias y ajenas como sustrato de sus espectáculos, como base de uno de los capítulos de sus *Album*, en concreto *Americhe 1984* (Paolini, 2005b: 38-51).

La obra, montada a partir de la veta tradicional del teatro de improvisación a dos voces (con Paolini recitando inicialmente en italiano y Simpson dándole la réplica en inglés), giraba en torno a la peculiar historia de dos huérfanos que intentan hacerse un hueco en el mundo del teatro en América, aunque, finalmente, acababa transformándose en una especie de homenaje

<sup>55</sup> El trabajo en la escena a partir de la idea de laboratorio teatral en la línea de Grotowski y Barba, esto es, como “il luogo in cui si ha la possibilità di seguire qualsiasi strada, di sperimentare qualsiasi ramo dell’arte dell’attore in maniera non condizionata dal fine diretto dello spettacolo. È il luogo dove si accresce la conoscenza dell’arte dell’attore, non dove la si applica” (Schino, 2009: 23). Sobre el Odin Teatret de Eugenio Barba, cfr. Ferdinando Taviani (2009), mientras que para el Teatr Laboratorium de Grotowski, cfr. Zbigniew Osinski (2009).

<sup>56</sup> Mientras que Giovanni Furlanetto y Manuela Marchetto se dedicaron posteriormente al mundo del canto de forma profesional, Thomas Simpson optó por la docencia en la Northwestern University, labor que compagina con la traducción de autores de teatro italiano como De Filippo, Pasolini, Strehler, Martinelli, Baliani, La Ruina, Maraini o el mismo Paolini, de quien ha traducido *The story of Vajont* (Bordighera Inc, Boca Raton, LA, 2000).

al célebre montaje que en 1886 hicieron de *Otelo* otro actor italiano, Tommaso Salvini, y el actor americano, Edwin Booth<sup>57</sup>.

La gira estadounidense, completada económicamente con una pequeña bolsa de estudios, le ofreció a Paolini la oportunidad de conocer nuevas formas de interpretación como las practicadas en Bloomsburg por algunos de los más dotados alumnos de Alvina Krause (1893-1981), quienes seguían manteniendo en esta pequeña población de Pennsylvania la escuela montada poco antes por la que llegó a ser una de las cabezas más visibles del exitoso Actors Studio. Paolini pudo entrar en contacto en aquel ambiente de forma práctica con algunas de las técnicas propuestas por Lee Strasberg al tiempo que aportaba al grupo, y practicaba él mismo, las técnicas de improvisación propias de la *Commedia dell'arte*.

Es esta justamente la línea de trabajo en la que seguirá profundizando a su vuelta a Italia cuando, por espacio de dos años, entre a formar parte del grupo Tag Teatro de Venecia. Con esta compañía, una de las más relevantes en la recuperación de la *Commedia dell'arte* a nivel nacional e internacional, no solo tendrá ocasión de trabajar las técnicas propias de esta modalidad actoral tan importante en esta fase inicial como actor profesional, sino también de participar en numerosas giras europeas bajo la dirección de Carlo Boso encarnando el personaje de Capitano en *Falso Magnifico* y, posteriormente, a Brighella en *Il Re Cervo*.

Con esta formación tendrá Paolini, además, la ocasión de realizar importantes giras por toda la geografía europea. Sin ir más lejos, en España, donde actuó por primera vez en 1985 en dos ocasiones: la primera, con la mencionada *Il Re Cervo*, montada a partir de fragmentos

<sup>57</sup> Tommaso Salvini (1829-1915) es considerado, junto a Adelaide Ristori y Ernesto Rossi, uno de los mayores exponentes del período conocido como el del *Grande Attore* de la segunda mitad del siglo XIX, tanto por sus dotes interpretativas y su dominio de la técnica como por la proyección internacional que le merecieron las exitosas giras que protagonizó su compañía desde 1869. Cierta fama tuvo también Edwin Booth (1833-1893) gracias sobre todo a sus interpretaciones shakespearianas, aunque su trayectoria se viera temporalmente eclipsada por el recuerdo de su hermano John Wilkes Booth, quien en 1866 asesinó al presidente Abraham Lincoln. El *Otelo* que ambos actores protagonizaron fue especialmente recordado por un joven Konstantin Stanislavski, quien no dudó en tomar al actor italiano como uno de los modelos de su método, como recuerdan Tom Cornford (2013: 710) y el mismo Konstantín Stanislavski (2009: 121). Sobre el espectáculo escribió Tommaso Salvini un interesante artículo en 1907 con el título *My Interpretation of Othello* (2014: 171-175).

de Carlo Gozzi y representada los días 7 y 8 de septiembre en el teatro Comedia de Madrid dentro de la Muestra Internacional de Teatro Clásico; la segunda, un par de semanas después, el 24 al 29 del mismo mes, en el Festival de Almagro (Pérez Andrés, 2016a: 253).

La primera fase de la trayectoria profesional de Paolini está marcada, como se desprende de lo dicho hasta ahora, por un recorrido complejo y multidisciplinar orientado, en gran parte, al trabajo con el cuerpo, la gestualidad y la oralidad antes que a la representación a partir de un guion concreto, ofreciendo una interesante fusión de influencias de diferente naturaleza, por lo general cercanas a la recitación de carácter tradicional, entre las que se dan cita desde el clown al estilo de Lecoq, pasando por el aprendizaje de la improvisación a partir del habitual “canovaccio” de los comediantes dell’Arte.

### ***III.1.2. Los años en Laboratorio Teatro Settimo***

Una influencia mucho más significativa tendrá su paso por el grupo Laboratorio Teatro Settimo, adonde Paolini llega en 1987 llamado por Gabriele Vacis, a quien había conocido en la primera sesión del ISTA en Volterra en 1981. En este contexto, en el que Paolini “paradossalmente, entra nella compagnia rimanendo *esterno*, lavora cioè con il gruppo ma prosegue anche su una strada personale” (Marchiori, 2003: 86), tendrá ocasión de trabajar con autores, actores y actrices de la talla de Laura Curino, Lucio Diana, Lucilla Giagnoni o Roberto Tarasco, además del propio Gabriele Vacis<sup>58</sup>.

La compañía, iniciada en los primeros años ochenta con espectáculos como *Citrosodina* (1981) dirigidos a un público infantil, había protagonizado antes de la llegada de Paolini algunos títulos de gran resonancia como *Signorine* (1981), estructurada a partir del cruce de microhistorias sobre el aluvión migratorio vivido décadas antes en Settimo Torinese, *Esercizi*

<sup>58</sup> Aunque algunos de los actores mencionados ejercerán un notable peso en su dramaturgia, tal vez valga la pena destacar su encuentro con Eugenio Allegri quien, a partir de su trabajo durante los ochenta con Dario Fo, incitó a Paolini a seguir la pista del actor lombardo.

*sulla tavola di Mendeleev* (1984) o *Elementi di struttura del sentimento* (1985), particular adaptación de las *Afinidades electivas* de Goethe.

Paolini, que ya había colaborado con el grupo a principios de los ochenta cuando Teatro degli Stracci fue invitado a participar en un festival organizado en Settimo<sup>59</sup>, llega a Laboratorio Teatro Settimo en un momento en que este ya ha logrado hacerse un hueco y obtener un exitoso respaldo, nacional e internacional, a su trabajo. De hecho, tres años antes *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (representada con notable éxito en Salzburgo, Asti, Melbourne y Hamburgo) había sido merecedora del Premio Francesca Alinovi a la mejor opera prima del Festival internacional de Santarcangelo di Romagna de 1984, mientras que *Elementi di struttura del sentimento* había merecido el Premio Ubu al mejor “spettacolo di ricerca” de la temporada 1985-86 y había sido llevada con notable resonancia en larguísimas giras por países de toda Europa<sup>60</sup>.

El éxito del grupo venía acompañado, además, por una profunda investigación en torno al hecho teatral a partir del montaje de espectáculos complejos que demostraban una notable sensibilidad hacia la narración, como es el caso de *Elementi di struttura del sentimento* (1985). La obra, desarrollada a partir de la alterna visión que daban de los hechos las seis sirvientas de la casa (Laura Curino, Mariella Fabbris y Adriana Zamboni, a las que se unieron Gabriella Bordin, Rosalba Legato y Cristina Torriti) mientras preparan las habitaciones del castillo a la espera de su amo, puede servir de ejemplo del modo de trabajo del grupo en el momento de la llegada de Paolini, ya que, en lugar del esperado desarrollo de los personajes principales y de la representación directa de la trama original, se optaba por desdoblar la narración en diferentes puntos de vista situados como ejes estructurales del relato, lo que

<sup>59</sup> Al igual que muchos otros grupos surgidos en torno al movimiento del '77, ambas compañías compartían en estos años el ser un teatro de animación para niños con una fuerte motivación social y política (Marchiori, 2003: 85).

<sup>60</sup> Entre otros España, donde representaron *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* por primera vez los días 15 y 16 de mayo de 1985 durante el 5º Encuentro Internacional de Teatro de Madrid, cfr. Lorenzo López Sancho (1986), Antonio Fernández Lera (1987) y Juan Pérez Andrés (2016).

permitía centrar el nudo de la historia en la narración indirecta y en tercera persona de los hechos.

Estos procedimientos, orientados no tanto a la finalización de un producto sino a la formación personal del actor, cobrarían aun mayor importancia en las dos siguientes obras, *Riso amaro* (1987), primera obra en la que ya tomó parte Paolini, y, especialmente, *La Storia di Romeo e Giulietta* (1990, ganadora del premio Ubu), en la que nuestro autor, encarnando al padre Lorenzo, ejercía de narrador mientras que Laura Curino (la nodriza) contaba a partir del texto shakespeariano diferentes recuerdos de la pequeña Julieta.

Esta última obra –en la que Paolini participó ya junto a Roberto Tarasco, Laura Curino y Gabriele Vacis en las tareas de escritura de algunas escenas<sup>61</sup>– significó un paso más en la configuración de una nueva concepción del hecho teatral por parte del grupo y del propio Paolini: por un lado, la toma de conciencia de una cierta necesidad de crear textos propios; por otro, el deseo de profundizar en obras de marcado carácter “autoficcional” que pudieran conjugar elementos puramente de ficción con otros de carácter biográfico, propios o ajenos, pasados por el tamiz de la mostración en primera persona.

Es justamente esta característica, el recurso a la autoficción, la que permite conectar a gran parte de los autores que empezaban a moverse por estos años en el terreno de la narración; mientras el teatro anterior se orientaba a la relectura de experiencias vanguardistas basadas por lo general en diversas tipologías actorales (desde el teatro pobre de Grotowski, el *eurasiano* de Barba o el teatro imagen de Wilson, pasando por el teatro danza de Pina Bausch), el teatro de corte narrativo tendía a buscar en la naturaleza misma de las vivencias

<sup>61</sup> En realidad, la aportación de Paolini se limitó a la inclusión de unos pocos fragmentos basados en una lectura particular del original a partir de fuentes antiguas italianas (especialmente Matteo Bandello, pero también Masuccio Salernitano y Luigi da Porto) a los que añadió la reelaboración de poemas de dos autores veroneses de principios de siglo XX, Berto Barbarani y Vittorio Betteloni.

del actor-autor su propia materia con la intención de transformar los acontecimientos vividos en una expresión capaz de atraer al auditorio<sup>62</sup>.

Este recurso a elementos biográficos no debe entenderse *stricto sensu*, ya que tanto en el uso de la primera persona como en la inclusión en las obras de material autobiográfico no se parte de una postura nostálgica o sentimental, sino que el material está siempre “espectacularizado”, siendo utilizado en tanto “doble punto de partida para buscar formas teatrales más cercanas al público y para reconstruir el pasado político y social de Italia” (Sanfilippo, 2003: 525-526).

Se trataba, en cualquier caso, de un movimiento en el seno del grupo tendente a investigar y ahondar tanto en el carácter solista de los espectáculos como en su orientación narrativa, como puntualiza esta larga pero pertinente cita del propio Gabriele Vacis:

Quando ho cominciato a fare teatro io, nei primi anni Ottanta, era morto un po' tutto. Beckett l'aveva detto già da un pezzo: *fini, c'est fini, c'est tout fini*. E tutti ci avevano creduto: era tutto finito. Francis Fukuyama annunciò al mondo che persino la Storia era finita [...] Insomma non era così vero che la Storia era finita. O almeno non era così vero che le storie erano finite. Naturalmente non si poteva più raccontarle come prima. Ci siamo dunque concentrati sulle storie: nacquerò spettacoli come *Adriatico* (1987) e *Passione* (1993). Marco Paolini o Laura Curino che, da soli in scena, raccontavano. Nacque *Stabat Mater* (1989), tre attrici che insieme raccontavano storie nelle case. Sparirono le immagini, gli oggetti in scena, sparì la scena. Solo la voce, il corpo dell'attore e le parole, che evocavano fondali, paesaggi e personaggi. Ma era sempre qualcuno che faceva finta di essere qualcun altro. Marco Paolini aveva addirittura un altro nome, in scena, negli “Album”: si chiamava Nicola, come “Le petit Nicolas” di Goscinny a cui abbiamo rubato le prime avventure. Poi, piano piano, gli attori cominciarono a presentarsi in scena come sé [sic] stessi, come persone. Ma bastava che cambiassero voce o assumessero una certa posizione col corpo, e gli spettatori capivano che non era più Laura Curino che ti parlava, ma un personaggio della storia che ti stava raccontando (2004: 9).

Se avanzaba así en un proceso de investigación en el que iba ganando peso un enfoque más individual de las obras (como supuso la evolución de la celebrada *Stabat mater*) hasta llegar a situar en el centro del espectáculo la personalidad misma de los distintos actores a

<sup>62</sup> En conversación con Vincenzo Maria Oreggia, Paolini reconoce que “Ciò che io chiamo memoria in realtà è fiction. Per il settanta per cento è elaborazione e montaggio di dati biografici di persone diverse ricondotti a un unico personaggio in chiave autobiografica. A me non sono accadute le cose così come le narro, ovviamente. I francesi la chiamano ‘autofiction’: qualcosa tra autobiografia e fiction” (2014: 136).



través de la mostración de “testimonianze vere”, de forma que estos, finalmente, acababan tomando “forma d’una autobiografia in parte immaginaria e venata di nostalgia” (Guccini, 2005: 35). En esta progresiva toma de conciencia el propio actor adquiriría un mayor peso en cuanto motor del espectáculo, mientras que, de forma proporcional, el director escénico iba cada vez cobrando menos relevancia hasta acabar adoptando un nuevo papel distinto al del teatro anterior<sup>63</sup>.

Otro aspecto también interesante que, aunque no sea privativo del grupo Teatro Settimo tiene gran relevancia en el contexto del teatro italiano de estos años, es el hecho de que se empezaran a utilizar de forma habitual otros espacios de representación no ligados a los habituales y canónicos teatros. En la línea del teatro más comprometido nacido a mediados de los años ’70, era frecuente que las obras tuvieran lugar en espacios que habitualmente no tenían nada que ver con los tradicionalmente ligados a las artes escénicas, tales como centros sociales, hospitales, salas comunales, bibliotecas escuelas e incluso casas particulares. Se trataba de la necesidad de operar dentro de un circuito alternativo que acercara el teatro a todas aquellas clases populares que, por motivos económicos o educativos, quedaban excluidas de las sedes oficiales tradicionales y de los circuitos culturales en los que unos poco *happy few* eran los destinatarios de las nuevas tendencias, esto es, la necesidad de salir de los teatros, entendidos como edificios, para buscar una comunicación directa con la *polis*, de donde se deriva la dimensión “política” de su actividad. Mediante esta revalorización y descubrimiento de espacios alternativos populares como sede de las representaciones, se intentaba salvar el contrasentido que suponía crear un teatro de contenido político que estaba destinado a ser indefectiblemente acogido en el seno de un *establishment* contra el que

<sup>63</sup> Lo recordaba Gabriele Vacis en conversación con Oliviero Ponte di Pino al señalar que se trató de “un passaggio, in questi anni, una specie di suicidio della figura del regista: che non è più l’autore dello spettacolo, l’unico autore”, en definitiva, “una scomparsa della figura del regista-autore-demiurgo coerente con l’idea del progetto che manifestavo all’epoca: non si tratta tanto di immaginare una cosa che avrebbe dovuto essere realizzata e poi di ridurre il tempo per realizzare quel sogno. Si tratta di innescare dei processi, di collaborare con l’incertezza finché non succede qualcosa” (Ponte di Pino, 2005c).

supuestamente se dirigía y que, en una especie de paradójico mecanismo autorreferencial y tautológico, acababa siendo su único usufructuario (Celestini & Soriani, 2010: 14).

Todos estos elementos, caracterizadores no solo del grupo Teatro Settimo sino de gran parte de los colectivos teatrales del momento, los encontramos reunidos, de una forma o de otra, en la dramaturgia de Paolini. En él, además, la profundización en estos mismos años en espectáculos solistas le vino también impuesta de forma incidental no tanto por un impulso teórico, sino por la concatenación de una serie de circunstancias de orden muchos más práctico: en 1987, nada más llegar al grupo, tuvo que guardar reposo tras serle escayolada una pierna, lo que le supuso quedarse postrado en una silla justo unos pocos días después de las primeras pruebas de *Riso amaro*, la que iba a ser su primera obra con la compañía. La forzada inmovilización le llevó a probar con ciertas técnicas narrativas que le permitiera llevar adelante él mismo toda una narración desde la silla en la que estaba sentado basándose únicamente en la palabra y en la gestualidad del torso y del rostro (Paolini, 2005a: VII).

### ***III.1.3. Nicola, los Album y la adquisición de una voz propia***

Tras la reanudación del trabajo después de la interrupción del montaje de *Riso amaro* por parte del grupo a la espera de que Paolini pudiera incorporarse a los ensayos, este no abandonó el material de actor solista trabajado y acumulado durante su período de convalecencia, iniciando además la costumbre de simultanear varios proyectos a la vez. De hecho, esa narración solista en la que había estado trabajando acabaría convirtiéndose en su primera obra solista, *Adriatico*, de nuevo un espectáculo para niños libremente inspirado en *Le petit Nicolas* de René Goscinny. La obra suponía ante todo la toma de conciencia “delle potenzialità e della padronanza delle tecniche di narrazione che permettono di fare a meno di ogni altro elemento scenico, resta il corpo e la parola”, tal y como el mismo Paolini confirma en las *Note d'autore* con que presenta el espectáculo en la página de Jolefilm (Paolini, s. f.-

a). El espectáculo se estrenó con notable éxito en el Garybaldi Teatro, el local de representaciones inaugurado por la compañía en Settimo Torinese ese mismo año, 1987. Para él contó con la ayuda en la escenografía y en los textos de gran parte del grupo, además de Gabriele Vacis en la dirección.

La comparación de las dos versiones de *Adriatico*, la de 1987 y el montaje posterior de 1992 (cuando ya había tomado forma un segundo espectáculo, *Tiri in porta*, concebido ya en el seno de la Cooperativa Moby Dick-Teatri della Riviera), puede ayudar a resaltar los cambios operados en la forma de concebir el espectáculo por parte de Paolini y la toma de conciencia de su capacidad como actor solista. Nos referimos, por un lado, al desarrollo de un único actor-narrador-personaje que se desdoblaba en todos los personajes de la narración: Nicola de pequeño durante su estancia en las colonias de verano, Nicola adulto convertido ya en padre, la señorita Susana, los padres que van a visitarlo, etc. Por otro (en realidad un cambio forzado por el robo del atrezzo del espectáculo en la gira de 1991), la simplificación de la escenografía y los juegos de luces.

La versión de *Adriatico* de 1992 venía a afianzar las dos líneas principales por las que transcurrirá su teatro en estos años: por un lado, desde un punto de vista temático, suponía poner como motor central de su incipiente producción personal la evocación del mundo de la primera infancia en la que Paolini trabajaba en estos años<sup>64</sup>; por otro, desde un punto de vista formal, el espectáculo venía a ahondar en las posibilidades de una voz narradora que, en detrimento de los propios personajes, iba paulatinamente mezclándose con la figura misma del narrador en un movimiento que tenía mucho de “emancipazione dai modelli novecenteschi” (Guccini, 2011: 81).

<sup>64</sup> Entre las dos versiones de *Adriatico*, Paolini había montado junto a Mirko Artuso otra obra infantil, *Libera nos*, de nuevo partiendo de una obra literaria, en este caso *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello. Estrenada en el Garybaldi Teatro de Settimo Torinese en 1989, fue adaptada por el propio Paolini junto a Antonia Spaliviero y Gabrielle Vacis, quien se encargó también de la dirección escénica.

Ambos objetivos acabarán tomando forma definitiva en el exitoso *Tiri in porta* tal y como se estrenó en el Teatro Villa dei Leoni de Mira, Venezia, en febrero de 1990, esto es, un espectáculo definitivamente pensado para un único narrador solista y de nuevo basado en textos clásicos de la literatura infantil, en este caso *I ragazzi della via Paal*, de Ferenc Molnár, y *Libera nos a malo* de Meneghello.

Con *Tiri in porta* daba un paso más en la dimensión épica subyacente en la construcción del personaje (en la más pura vertiente brechtiana) mediante la colocación de la propia personalidad del actor por encima de la personalidad del propio personaje. Para ello, era fundamental que desde el inicio el espectáculo se entendiera no tanto como un producto final que hay que ensayar y representar *ad litteram* a partir de una adaptación escrita, sino como una fase más de una partitura abierta a la que paulatinamente se iban añadiendo elementos, rasgos y acontecimientos en muchos casos nacidos de la propia biografía del actor (Perrino, 2011: 223-224).

*Tiri in porta*, nacido en el seno de la Cooperativa Moby Dick-Teatri della Riviera (con quien producirá sus siguientes espectáculos hasta la fundación de su propia productora, la Sociedad Jole –luego Jolefilm– en 2000), venía a marcar también el distanciamiento de la compañía Teatro Settimo en un momento en el que, paradójicamente, el mismo Paolini se mostraba como el exponente más visible del resultado logrado a partir de las propuestas planteadas en el seno del grupo en una larga sucesión de réplicas y de pruebas y errores durante estos mismos años.

Durante estos años, Paolini tuvo como indiscutible referente inmediato algunos de los presupuestos sobre los que estaba trabajando el grupo, especialmente con *Stabat mater*, y, de forma destacada, los logros alcanzados por Laura Curino, tal y como recordaba el mismo Gabriele Vacis en una carta a Roberto Tarasco, al señalar cómo Paolini “aveva una straordinaria soggezione di Laura [...] mi disse che voleva ottenere risultati della qualità che

Laura aveva ottenuto in *Stabat mater*. È passato solo un anno e Marco si è perfettamente appropriato dell'esperienza di Laura". Valiéndose de técnicas y presupuestos madurados en el seno del grupo, Paolini comienza entonces “un percorso autonomo dal gruppo che però ha radici incontestabili nell'esperienza del gruppo stesso” sumándose “ad un'esperienza che ha contribuito a determinare, di cui fa indubitabilmente parte e da cui è, nello stesso tempo, inequivocabilmente fuori” (Vacis, 2004a: 63)<sup>65</sup>.

La siguiente obra, *Liberi tutti*, estrenada en Treviso en 1992, vuelve a retomar estos principios al continuar la historia de sucesos acaecidos al personaje de Nicola, convertido ya en este segundo espectáculo en alter-ego, a partir de un arco temporal que recrea, de forma secuencial con la obra anterior, las vivencias del personaje entre 1967 y 1973. También aquí optaba de nuevo por desarrollar el espectáculo a partir de una sucesión de rápidas escenas e intercambio de diálogos entre los diferentes personajes, caracterizados por guiños, gestos y repetición de muletillas (fenómenos comunes, por otro lado, a la comedia al uso) y también aquí partiendo de una recreación literaria, en concreto, otro clásico de la literatura infantil, *La guerra de los botones* de Louis Pergaud e Yves Robert.

Aunque el distanciamiento de Paolini del grupo Teatro Settimo no era todavía definitivo en este punto (*Liberi tutti* aún fue coproducida por Teatro Settimo y la Cooperativa Moby Dick), es evidente que el estreno del espectáculo vino a coincidir con el deseo compartido por muchos de sus formantes de continuar el camino del narrador solista iniciado estos años, lo que pasaba necesariamente por asumir con todas las consecuencias la autoría de los papeles creativos, interpretativos y, en gran parte, la dirección de los espectáculos, aunque siempre contara, tanto para la escritura como para la dirección, con la mano de Gabriele Vacis.

<sup>65</sup> La cita, tomada de una carta de 1991 de Gabriele Vacis dirigida a Roberto Tarasco, está recogida en el ensayo que Gerardo Guccini y Michela Marelli dedicaron al espectáculo *Stabat mater* (2004), una obra que supuso un paso fundamental en la toma de conciencia del grupo que viene atestiguada en este volumen con una ingente cantidad de material de primera mano.

Laura Curino, tal vez la actriz más dotada del grupo (y la que justamente ese mismo año, 1992, ofrecería con el monólogo *Passione* una de las obras fundacionales de lo que poco después ya se reconocería como teatro de narración), resume acertadamente el momento en el que se encontraban:

Llegados a este punto, después de muchos años de inmensas fatigas volcadas en el teatro, para el teatro y con tanta gente de teatro, por reacción, por casualidad o por Kairos (es decir, porque – como decían los griegos antiguos– era “el momento justo”) nos orientamos a la narración por dos caminos distintos: a través de la escritura y la puesta en escena de simples monólogos, y a través de una experiencia de viajes y narración que tuvo por título *Stabat mater*. [...] Pero después de años de trabajo en grupo, te das cuenta de que algunos son temas que puedes compartir con todos e historias tan profundamente ligadas a ti que no necesariamente involucraban a toda la compañía. Sentí la necesidad de trabajar en ellos y, tal vez, de hacerlo sola, también para medir, después de tanto trabajo colectivo, mi propia capacidad y mis límites personales (Curino, 2016: 242)<sup>66</sup>.

La separación de Paolini del grupo venía además a marcar el inicio de su trabajo como actor cinematográfico, una labor que tomó un cierto impulso desde sus primeras y breves apariciones en *Manila Paloma Blanca* de Daniele Segre (1992) y, un año después, en la famosa *Caro diario* de Nanni Moretti (1993)<sup>67</sup>. En cualquier caso, aún llegaría Paolini en 1993 a participar en una obra coral del grupo, la adaptación de Goldoni *Villeggiatura: smanie, avventure e ritorno* (Stra, Villa Pisani, 1993), una compleja obra en la que diez actores, a lo largo de más de cuatro horas de espectáculo, llevaban a cabo una peculiar lectura-homenaje de la tradición goldoniana favorablemente recibida por la crítica y público (obtuvo, de hecho, el Premio IDI y el Biglietto d’Oro AGIS el año siguiente).

El método de trabajo de Paolini quedó, al menos en esta primera etapa, profundamente marcado por su paso por Teatro Settimo, sobre todo en lo que se refiere a la importancia dada a la concepción del espectáculo, esto es, al hecho de no partir de una historia escrita que debe

<sup>66</sup> Sobre la progresiva profundización en un teatro solista en el contexto de la dramaturgia de Laura Curino, cfr. Paolo Sommaiolo (2011).

<sup>67</sup> Por lo general, quitando las tres películas rodadas por Carlo Mazzacurati, *Il toro* (1995), *La lingua del santo* (2000) y *A cavallo della tigre* (2002), o alguna intervención como la del papel del profesor Toni Giuriolo en *I piccoli maestri* de Daniele Luchetti (1998) o *Sanguepazzo* de Marco Tullio Giordana (2008), la aparición de Paolini en largometrajes se ha dado con frecuencia en proyectos producidos desde el año 2000 por la propia Jolefilm, como *La prima neve* de Andrea Segre (2013) o *La pelle dell'orso* de Marco Segato (2016).

únicamente ensayarse y representar, sino concebida como el resultado final de una serie de intervenciones, ajustes y añadidos. Al igual que en otros miembros del teatro de narración de la primera generación, es en este enfoque del trabajo teatral donde hay que buscar las primeras raíces de su sentida orientación civil. Como señalaba Marco Baliani: “non è il contenuto o i temi, le sostanze o l'intreccio a rendere ‘civile’ un teatro, ma piuttosto il processo di costruzione, il modo di lavorare, la stessa modalità produttiva”, esto es, partiendo del trabajo coral del grupo y el intercambio en el seno de un mismo proyecto a lo largo de cada una de sus fases, basadas en la cooperación y en la solidaridad entre artistas (Baliani, 1996).

Como gran parte de los miembros de la compañía que luego desarrollaron una dramaturgia como narradores solistas, también mantuvo Paolini la costumbre de transcribir lo que sucedía en el escenario y de llevar detallados diarios tanto de cada una de las representaciones y ensayos, como de las impresiones de los propios compañeros durante las numerosas giras.

Laura Curino da cuenta de este procedimiento al hablar de la larga y fructífera gira europea de *Stabat mater*:

Luego hacíamos la fotografía y poco a poco el espectáculo se iba deslizando en una especie de convivencia y charla. De ahí brotaban luego, en privado, las historias del público. La persona que estaba en la mesa a tu lado te susurraba: “Sabes, también en mi familia hay una tía que se parece a Demetra...” o “Mi padre era militar y...” o “Me llamo así porque aquel día mi madre...” o “No hablo con mis hermanos desde hace cuarenta años porque...”. Cada noche, una de nosotras, las 'hermanas', volcaba historias en nuestros diarios (Curino, 2016: 244).

En el caso de Paolini, la minuciosa costumbre de llevar durante las pruebas y giras diferentes diarios en los que va tomando nota de los progresivos cambios de los espectáculos y sus diferentes fases de gestación de los espectáculos, permite disponer de una valiosa información de gran ayuda para sedimentar, de una forma clara y concisa, un método de

trabajo que permitía tener bajo control y sistematizar los procedimientos de improvisación ya adquiridos previamente:

La scrittura durante le prove era molto labile, la si fissava per appunti su diari, per poi ricostruirla passando attraverso la fiducia e lo scambio di informazioni con altre persone. Spesso faticavo a credere di aver detto o fatto ciò che i miei compagni avevano trascritto, ma nella difficoltà di tradurre, a volte si riusciva a capire meglio il proprio operare. In un certo senso, quindi, la scrittura è entrata nel teatro di gruppo perché non c'erano i video (Guccini, 2006: 11).

La publicación de este material –en ocasiones acompañando los textos representados, como sucede en las ediciones de Einaudi o bien publicados en volúmenes separados, como, por ejemplo, *L'Anno passato*, escrito durante la gira de *Bestiario Veneto*– no deja de poner en evidencia la heterogénea génesis de los espectáculos de narración en cuanto fórmulas mixtas capaces de conjugar elementos orales a partir de un origen que es en parte oral y en parte escrito. Aunque habrá ocasión de tratar este aspecto más adelante, baste señalar cómo nos encontramos ante una especie de contradicción innata en toda fórmula teatral en la que se genera la problemática relación entre el habla auténtica y el habla teatral, lo que llevó a Pietro Trifone a acuñar el significativo término de “oralità spettacolare” (2000: 81-159).

En este caso, además, nos movemos en lo que Paolo Puppa considera como “l'incertezza classificatoria tra attore-autore e autore-attore”, una contradicción que “si risolve in un sincretismo non risolto tra i due elementi del binomio. Tanto più che per un copione non scritto in termini preventivi, ma solo consuntivi, lo stesso pubblico assume un ruolo decisivo per far precipitare una partitura quanto mai flessibile” (2010: 33): en definitiva, la consideración de que nos encontramos ante una escritura plasmada y editada en papel pero decididamente oralizada en la que quedan rastros de una comunicación oral previa así como de las inflexiones de la lengua hablada, mostrando “i modi in cui il racconto è cresciuto in loro, radiografia che storicizza il laboratorio personale divenuto oggetto dell'offerta scenica” (ibidem).



Guccini habla con propiedad, de hecho, de un texto producido en el seno mismo de un evento escénico y en connivencia con el público, del que queda la huella en estos cuadernos en los que se evidencian no solo los ensayos preliminares, sino también las diferentes variantes de la puesta en escena en la que los grupos seleccionados para las pruebas se configuran *de facto* como co-autores.

Por lo demás, la crítica se hizo pronto eco de la maestría demostrada por Paolini sobre las tablas en *Adriatico*, así como de su capacidad para captar la atención del público ya desde este primer pequeño viaje a la memoria que constituiría el germen de lo que con el tiempo sería el ciclo de los *Album*, un título común bajo el que se acabaron agrupando un conjunto homogéneo de cinco espectáculos desarrollados en los años noventa a los que se añadirían otros dos en la década siguiente.

Con motivo de una representación de la primera versión de la obra en 1988, Alessandra Orlando no dudaba en calificar la obra en *L'Eco di Bergamo* (2/02/1988), a los pocos meses de su debut en Settimo Torinese, como “un’ora di ‘amarcord’ tenero e divertente, che coinvolge forse più gli adulti dei bambini [...] Un racconto sul filo della nostalgia da cui affiorano fruttini, di marmellata, mitici campioni di ciclismo, le canzoni cantate a squarciagola, i giochi sulla spiaggia”, subrayando, entre otras cosas, que la función cosechó “applausi calorosissimi per il bravo Marco Paolini, vivace e accurato cronista di un ricordo”.

También Osvaldo Guerrieri, en una crónica de marzo de 1990 para *La Stampa* (23/03/1990), supo elogiar la capacidad fabuladora de este primer Paolini, “bravissimo suscitatore di fantasmi che, tra presente e passato, fanno balenare una vita in calzoncini corti agitata dai primi fremiti del cuore”, capaz de contar la historia “in modo torrenziale e caldo, riproduce dialetti e vezzi di pronuncia, risuscita un mondo perduto al quale non si riesce a dire addio”.

Un aspecto repetidamente puesto de relieve por la crítica fue la maestría de Paolini de utilizar diferentes registros, sobre todo del ámbito véneto, en el siguiente espectáculo, *Tiri in porta*, estrenado en el Teatro Villa dei Leoni de Mira (Venezia) en febrero de 1990. Antonio Chiades, desde la *Tribuna di Treviso*, (26/03/1990), valoró no solo la capacidad de “riconoscersi o meno del pubblico nelle situazioni rappresentate, nella verità personale o collettiva, storica o immaginaria, decodificante o mitizzata”, sino también el hecho de que para hacerlo Paolini pusiera en juego una “memoria –anche– linguistica, con l’uso di una terminologia quasi irrimediabilmente perduta, come 'lofio', 'togo', 'fracco'. Al termine, per Paolini, applausi insistenti”.

Más allá de la temática concreta (el recurso a una recreación basada en una especie de memoria compartida del tiempo de la infancia) y de la forma de representación (a partir de un personaje, *alter ego* del narrador), es significativo que ya en estas reseñas se destacara la mezcla cada vez más personal de nostalgia mistificadora al tiempo reivindicativa, así como la sensibilidad hacia el acervo lingüístico y dialectal.

Tampoco pasó desapercibida, en el contexto de los espectáculos corales del Laboratorio Teatro Settimo, la capacidad improvisadora de Paolini. Un ejemplo es Ugo Volli, quien comentaba en *La Repubblica* (14/08/1993), tras asistir a una representación de *Villeggiatura: smanie, avventure e ritorno*:

il risultato di questa scelta drammaturgica è, come in altri spettacoli del gruppo, particolarmente felice: la trama viene a tratti straniata e riportata a una dimensione da racconto popolare [...] Ci sono dei momenti, soprattutto quelli in cui la scena è dominata dai duetti di Eugenio Allegri e Marco Paolini (ciascuno interprete di un doppio ruolo) in cui questo carattere festoso della messinscena prevale fino all'improvvisazione comica, quasi alla maniera antica italiana.

Fueron también elogiadas la viveza de los detalles, la precisión del ritmo, la fluidez del montaje y la maestría gestual y vocal “capace di dar vita e senso, senza bisogno di plateali fregolismi, a un’intera folla di personaggi”, como hizo Giovanna Raboni desde las páginas del

*Corriere della sera* (15/03/1994), mientras que hubo incluso quien llegó a compararlo con “le capacità mimetiche e gestuali del solitario e multiforme Dario Fo”, como hizo en *Il Manifesto* Oliviero Ponte di Pino (19/03/1994), resaltando sagazmente la íntima conexión entre historia personal e historia individual que planteaban los *Album*.

Con todo, fueron las tres obras representadas en solitario por Paolini, *Adriatico*, *Tiri in porta* y *Liberi tutti*, a las que se añadirían posteriormente *Aprile '74 e '75* (1995), *Stazioni di transito* (1999), las que colocaron en un primer momento a Paolini en una posición de relevancia respecto al resto de los actores y actrices del grupo, conformando un ciclo de una notable unidad temática y formal organizada en torno a las sucesivas vicisitudes vitales de Nicola. Si *Adriatico* se ambientaba en la experiencia de un Nicola todavía niño en una colonia de verano, *Tiri in porta* venía a explorar la vida del alter-ego en unos pocos días al final del verano de 1964, mientras que *Liberi tutti* recoge un período más amplio, de 1967 a 1973, años marcados por las pruebas de teatro en la parroquia y el descubrimiento de la música y la política. Por su parte, *Aprile '74 e 5*, recogía el momento previo al examen de reválida al terminar el Bachillerato, para finalmente recrear, en *Stazioni di transito*, el posterior desmembramiento del grupo de amigos tras su paso por el instituto.

Las cinco obras del ciclo (en las que según va creciendo Nicola se van ampliando los temas y las perspectivas adoptadas) pueden de hecho considerarse en su conjunto como una especie de *Bildungsroman*, como un peculiar tipo de novela de iniciación en la que, partiendo de la adaptación de un material ajeno y original de carácter autobiográfico, se pasa progresivamente a una especie de autobiografía colectiva que combina hechos particulares con sucesos reales de la historia y política italianas que, según va creciendo el personaje de Nicola, van cobrando una mayor importancia.

Paolini mismo intentaba definir qué son los *Album* en una de las introducciones al montaje editado en dos volúmenes por Einaudi en 2005:

*Gli Album* non son mica un diario vero. Non mi è successo niente di quello che racconto negli *Album*. Sono storie, fiction, in chiave di memoria. Memoria che parte de una serie di spunti, di parole, di ricordi di infanzia per poi diventare, appunto, storie. Di quando? Di quando i gabinetti delle stazioni si chiamavano ancora 'Ritirate'. Di quando c'erano ancora tante linee. Quelle dove siamo adesso che ora si chiamano 'Rami secchi'. È un po' che non le chiamano più così, ma per un po' hanno detto 'Rami secchi'. Binari morti. Scali merci. Vuoti. Tutta roba da tagliare. Tagliare, buttare via, buttare via... Io non ho niente contro il cambiamento, è inevitabile. Però a volte, in questo buttar via veloce, perdi una serie di cose che da qualche parte invece ti servono. Ecco, gli *Album* sono un modo di metter via tutto quello che non serve più. Perché non si sa mai... (Baresi & Paolini, 2005b, min. 00:05:10).

Los *Album* se constituyen como una forma de fijar "in chiave di memoria" todo aquello que, de forma irremisible, acabará desapareciendo si no se da testimonio de ello, en un modo de "metter via tutto quello che non serve più" pero que, pese a su falta de utilidad, no deja de ser parte de un patrimonio que convendría no olvidar.

Aunando de forma personal todos los recursos que había ido aprendiendo y practicando en sus años de formación (desde el teatro en la calle y el teatro de animación pasando por la improvisación), Paolini supo combinar ya desde los primeros *Album* una visión cómica y paródica de la propia infancia y adolescencia dotándola de un innegable valor generacional con el objetivo de desenmascarar los tabúes y la hipocresía de la sociedad (baste recordar, por ejemplo, cómo en *Aprile '74 e 5* entran en la narración los terribles episodios de los llamados *anni di piombo*). Nos encontramos, pues, con una suerte de "puzle combinatorio" que "spiega anche il risentimento privato, oltre all'indignazione civile, davanti alla bomba che sventra l'Italicus negli Appennini. Ma infilati dentro anche la rivoluzione dei garofani in Portogallo, la sua scoperta dell'America, l'incontro col Living, Autonomia operaia a Padova, poesie di Campana" (Puppa, 2010a: 75).

Invocación a la memoria colectiva, retrato generacional, evocación nostálgica de la propia vivencia y, en no menor medida, recreación de encuentros y sucesos propios pero también puntualmente ajenos digeridos en favor de la autoficción, conforman en los *Album* una suerte de "Heimat all'italiana in forma di monologo" (Ponte di Pino, 1998: 94), pero

también de llamada de atención a una sociedad, la nacida a finales de los cincuenta, que se encuentra a medio camino entre el fin del mundo rural y el inicio de la sociedad de consumo, estancada entre la inercia del secular catolicismo y la explosión de las protestas sociales. Estos elementos son los que han llevado a Paolo Puppa a considerar este grupo de obras como una forma de “autobiografía obliqua” (2010: 73), de forma que a través de “questi frammenti dimenticati e che tuttavia conservano forti risonanze emotive” finalmente “l’infanzia assume così un’aura mitica e il tono del racconto da psicologico si fa epico” (Ponte di Pino, 2005a)<sup>68</sup>.

Si desde el punto de vista temático, esto es, de la historia narrada, el ciclo de los *Album* puede considerarse como un todo homogéneo en la producción de Paolini, también es cierto que desde el punto de vista actoral, en cuanto a la propuesta de un único actor-narrador que desarrolla la narración ante el público, también ocupa un lugar destacado en su dramaturgia. De hecho, el narrador alter- ego que es Nicola, voluntariamente cercano a la personalidad misma del autor, ya no tendrá cabida en los siguientes espectáculos de Paolini en los que “di *alter ego* non c’è più traccia”, destacando “al suo posto la figura del narratore, che si rapporta al pubblico senza bisogno di interposti simulacri” (Guccini, 2004: 19-20).

Lo veremos al observar con detalle la evolución de la figura de Paolini como narrador que se operó ya desde las primeras pruebas, todavía en 1993, del que sería el espectáculo que le consagró como una de las figuras clave del ya reconocido teatro de narración, nos referimos a *Il racconto del Vajont*.

Paolini no abandonó, en todo caso, a este personaje tan querido, y lo retomó casi una década después en otros dos espectáculos que, ya fuera de los *Album*, prolongaban sus andanzas en dos

<sup>68</sup> Paolini reconocía, en el caso concreto de *Aprile '74 e 5*, la influencia que le causó en aquellos años el visionado de algunas películas de Nanni Moretti, especialmente *Io sono un autarchico* (1976), un aspecto desapercibido por la crítica pero que el mismo Paolini ha recalcado en varias ocasiones: “Moretti racconta in quel momento, con la sua faccia di quegli anni. Non è filtrato all’indietro, non dice: “Quando ero...”. E poi continua quel racconto con assoluta precisione: così, da allora, ogni tanto arrivano queste sue testimonianze. I film di Moretti costituiscono un punto di riferimento necessario per il mio lavoro [...] un percorso, diverso da quello di *Heimat*, perché non nasce da un progetto unico, ma che puntualmente ritorna sulle cose, con coraggio” (Ponte di Pino, 2005a).

momentos distintos a los planteados en las obras anteriores: por un lado, contando una historia centrada en los años de su paso a la edad adulta en *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, un espectáculo de 2007 montado alrededor de un ficticio diálogo que mantienen Nicola y la ex Primera Ministra británica en torno a la precariedad laboral en Europa a mediados de los años ochenta; por otro, en *La macchina del capo. Racconto di Capodanno*, de 2009, dando un paso atrás y retrotrayendo a las tablas a un Nicola de diez años en los primeros años de su infancia.

#### **III.1.4. El “spartiacque” del Vajont**

No es de extrañar que el mismo Paolini se haya referido en multitud de ocasiones a *Il racconto del Vajont* como un verdadero “spartiacque”, es decir, como un punto de inflexión que marcaría su carrera posterior y con el que “ho imparato da quel lavoro che c’è un ruolo da attore che non può più esser scrollato di dosso come un personaggio qualunque”, tal y como anunciaba la edición comercializada en el periódico *L’Espresso* años más tarde (22/01/2010).

Sin duda, *Il racconto del Vajont*, elaborado a partir de 1993 bajo la dirección de Gabriele Vacis y la colaboración en el texto de, además del propio Vacis, Gerardo Guccini, profesor de Artes Escénicas en la Universidad de Bolonia, y la dramaturga y directora teatral Alessandra Ghiglione, fue, por muchos motivos, un punto de inflexión en el teatro de Marco Paolini que marcó toda “línea divisoria” en su producción<sup>69</sup>.

En primer lugar, por el cambio que supuso alejarse momentáneamente de esta personal recreación del mundo de la infancia sobre la que habían girado sus primeros espectáculos, al elegir para esta obra, su primera “oración civil”, un tema complejo en el que se combinaba el relato periodístico, el planteamiento de una tragedia real de la historia reciente de Italia (el desbordamiento del dique del Vajont el 9 de octubre de 1963 que asoló la provincia de

<sup>69</sup> En adelante conviene diferenciar entre *Il racconto del Vajont*, título del primer texto publicado en forma de libro por Garzanti (Paolini & Vacis, 1997), frente a *Vajont 9. ottobre '63*, título del espectáculo emitido por la Rai y, con *Quaderno del Vajont*, con el que se agrupan el guion del espectáculo y los diarios y entrevistas complementarios, con introducción de Francesco Niccolini, publicados más tarde por Einaudi (Paolini & Ponte di Pino, 1999).

Pordenone) y el recurso a un relato periodístico-forense con el que investigaba los antecedentes y las consecuencias del desastre.

Por otro lado, por el apabullante éxito que alcanzó el espectáculo, pero sobre todo la versión televisada que la cadena Rai2, dirigida aquellos años por el innovador Carlo Freccero, emitió bajo la dirección de Antonio Moretti el 9 de octubre de 1997 desde el mismo dique del Vajont y que consiguió un total de 3.515.000 de espectadores y un 15,78% del share de audiencia. Muestra también de ello son los premios que tuvo, como el Premio especial Ubu “per il teatro politico” en 1995 o el Premio IDI al espectáculo más novedoso de la cartelera en 1996.

Desde muchos aspectos, es lícito afirmar que con *Il racconto del Vajont* Paolini salió más que airoso de una compleja iniciativa que suponía ante todo un enfoque muy distinto al desarrollado en las obras precedentes, sobre todo al poner sobre las tablas una modalidad de narrador muy distinta a la anterior y desarrollando una temática totalmente novedosa y arriesgada, operación exitosa que serviría hasta cierto punto como referencia para el teatro de narración televisado posterior y que para algunos marcaba el nacimiento de un nuevo género, el teatro de narración televisado<sup>70</sup>.

Respecto a la modalidad de narrador adoptada, es incuestionable que el desarrollo de un tema tan traumático como el del Vajont requería ante todo el empleo de un léxico específico imprescindible para la certera exposición de los sucesos acaecidos (en todo momento explicados y contextualizados a lo largo de la narración), así como la instauración de un narrador diferente que no podía asumir de ningún modo el carácter nostálgico y la ambientación localista que había caracterizado al primer Nicola-Paolini.

<sup>70</sup> El siempre agudo crítico Franco Ruffini escribiría en su diario unos años después, recordando la emisión de Paolini y la posterior *Corpo de stato* de Baliani, que nos encontrábamos frente a un nuevo género, el del “racconto di tragedia in diretta. Lo era già dal *Vajont* dell’anno prima. Non era il teatro ad aver trovato la diretta; era la diretta che aveva trovato il teatro” (Ruffini, 2007: 43).

Es evidente que, si en los primeros *Album* el narrador alter-ego Nicola alternaba un italiano estándar y diferentes variedades dialectales en los diálogos con finalidad tipificadora, ofreciendo un acercamiento nostálgico y una visión humorístico-irónica de un material en origen personal y biográfico (o al menos, pretendidamente biográfico), en *Il racconto del Vajont* este tipo de propuestas quedaban obviamente descartadas<sup>71</sup>.

El tema y el modo en que se abordaba imponían, desde el primer momento, partir “da una prospettiva narrativa centrata su un fatto inciso nella memoria comune” que le permitiera “recuperare lo stesso senso di comunità attraverso la narrazione di un’epica collettiva” (Guccini, 2006).

No se trató solo de un mero cambio de tipología narrativa o de la adopción de un punto de vista distinto. Lo curioso de esta operación –que Paolini llevó a cabo a partir de 1993 tras un largo y complejo proceso de composición– es que fue capaz de desarrollar una especie de transición que le permitió pasar sin brusquedad a lo largo de la obra de un “yo” inicial que, siendo distinto y sin poder identificarse ya plenamente con el anterior, acababa evolucionando en *Il racconto del Vajont* hasta identificarse plenamente con la propia figura de Paolini, el actor presente en la escena, sin la mediación de ninguna instancia intermedia como era Nicola.

Se adentraba así en un camino dirigido a “esplorare sulla propria pelle i limiti dell’attorialità e della recitazione, il confine sottile in cui la persona smette di essere come le altre per divenire immagine, la linea impercettibile che separa la presenza fisica dalla proiezione dell’immaginario collettivo” (Marchiori, 2003: 22).

<sup>71</sup> En adelante, se usará la palabra “estándar” de acuerdo a su habitual significado de “varietà di lingua parlata in modo uniforme e sostanzialmente indifferenziato dall’intera comunità lingüística” (Del Popolo, 2004: 729). Ello no quita dejar abierta la discusión de si un dialecto puede o no considerarse estándar, tal y como Riccardo Regis plantea, como ejemplo, para el piemontés, el cual “risponde positivamente ad una serie di *language standards*, cioè ad una serie di tratti diagnostici che caratterizzano le varietà standard, senza tuttavia essere uno *standard language*” ya que ciertas funciones “elevadas” típicas del estándar no se usan más de forma episódica o ideológica (2013: 165).



Seguramente, quien hubiera visto las anteriores obras y viera el espectáculo por primera vez, tal vez pensara en los primeros compases de *Il racconto del Vajont* que era Nicola quien les hablaba, cuando en realidad, poco a poco era el mismo Paolini quien se iba abriendo camino<sup>72</sup>. La incertidumbre sería razonable, puesto que también la historia de Vajont se iniciaba con una primera persona que narraba su experiencia de lo acontecido:

Io il 10 ottobre andavo in seconda elementare. Mi sveglio. Mattina sette e mezzo. Mia mamma piange. Non avrà mica già litigato con mio papà alle sette e mezzo del mattino? Non era mica a casa mio papà. Ricordo il giornale radio: “Longarone non c’è più”. Longarone? Non avevamo mica parenti noi a Longar... Aspetta, no, aspetta... Ma certo, ero un bambino ma io Longarone me la ricordavo... Eh sì che me la ricordavo: per me all’epoca Longarone era una stazione sulla ferrovia delle vacanze. Perché noi andavamo in vacanza sempre nello stesso posto e quindi io le stazioni le avevo imparate a memoria (Moretti & Paolini, 1997, min. 00:03:29).

El riesgo que suponía la confusión entre el público el paso de un ficticio “yo Nicola” a un nuevo “yo Paolini” debía asumirse en el momento en que era imprescindible mantener la primera persona como eje vertebrador del relato, algo necesario si el narrador quería presentarse ante el auditorio para mostrarle lo sucedido con una cierta “autoridad” frente a la platea, como ha habido ocasión de ver y como es, de hecho, frecuente en otros autores<sup>73</sup>. Desde entonces ha sido una constante que Paolini inicie sus espectáculos introduciendo un una referencia a su propia vida o a su obra que, de un modo u otro, lo ligue personalmente a los acontecimientos narrados y le permita arrancar la narración partiendo de la primera

<sup>72</sup> Como ya ha habido ocasión de comentar, es sumamente relevante aquí la superposición de las cuatro instancias en que se mueve el narrador: el “autor dramático”, el “autor épico”, el “actor” y el “actor extrañado”. Nos remitimos a un punto anterior (III.3.1), donde se aborda el múltiple desdoblamiento del “yo” en el teatro de narración, esto es, el “yo” diferenciado del autor dramático y el autor épico, junto al del “yo” del actor ensimismado y del actor extrañado.

<sup>73</sup> Basta como ejemplo el arranque de *Corpo di stato* de Marco Baliani, que en parte, como en muchos otros espectáculos de narración de contenido histórico o político, nace justamente de la respuesta a la pregunta “¿dónde estaba yo entonces?”. En ese punto, el espectáculo puede entenderse como la necesidad de “dire davvero i sentimenti di allora, non nascondermi, non leggere quei giornali col senno di poi, non prendere distanze professionali, essere là, a interpretare il me stesso di vent’anni prima” (Baliani, 2003: 93). Recordemos también cómo *Olivetti* de Laura Curino arranca justamente con la anécdota de la fiesta de los trabajadores de la fábrica a la que no quiere asistir de pequeña y el impacto que le supone enterarse de la muerte del empresario (Vacis & Curino, 1998, min. 00:14:10; Vacis & Curino, 2009: 29-30).

persona<sup>74</sup>. Si en *Il racconto del Vajont* es el recuerdo de la destrucción de la vecina Longarone, en *Il Sergente* es el viaje de investigación al Don antes de recrear la novela sobre la retirada del frente ruso de Rigoni Stern o el viaje a Palestina para las pruebas de *Amleto a Gerusalemme*, por citar unos pocos casos.

De ahí la intervención que abría el espectáculo, encaminada, justamente, a situar la novedad de *Vajont. 9 ottobre '63*:

Benvenuti al teatro della diga del Vajont. Non so perché vi siete sintonizzati questa sera per ascoltare questa storia. Su alcuni giornali, questo di stasera è indicato come un documentario, in altri giornali come un film drammatico, e invece siete in un teatro. Questa gente è qui per ascoltare teatro. Per una sera, rubiamo la scena all'attualità e facciamo una diretta sulla memoria (ibidem, min. 00:01:51).

Con esta declaración de intenciones se intentaban de hecho resolver desde los primeros compases las dos grandes pegas que destilaba la novedad de la obra: por un lado, la necesidad de situar al público y a la crítica ante un tipo nuevo de espectáculo, más tarde asimilado al género del teatro civil frente al que se encontraban por primera vez; en segundo lugar, establecer los cauces por los que iba a discurrir un nuevo tipo de obra, una “orazione civile”, en la que un tipo distinto de narrador asumía una función que no tenía nada que ver con un narrador-personaje anterior.

Si en el caso de Nicola, “l’attore fa di sé un personaggio, quale alter ego costruito sulla mescolanza tra finzione e autobiografia” (Puppa, 2010: 32), en este caso Paolini mostraba una “fascia di narratività intermedia” por la que se iba colando su verdadera personalidad y su propia voz, compatible, al menos inicialmente, con “la sensibilità e il linguaggio del suo consolidato alter ego teatrale, il Nicola tratto da Goscinnny” (Guccini, 2004: 18).

Una segunda intervención al inicio del espectáculo venía, por su parte, a apuntalar el “cómo” de la narración:

<sup>74</sup> Sobre este recurso en Paolini, así como en Celestini, Enia Baliani o Perrotta, gira buena parte de la reciente tesis doctoral de Alessandro Cei (2018).

Quanto pesa un metro cubo d'acqua? No, no, non preoccuparvi di rispondere esattamente. Basta che ci mettiamo d'accordo. Un metro cubo d'acqua? Mille chili, una tonnellata. Una tonnellata va bene? Le frane le misurano a metri cubi. Il metro cubo è l'unica cosa che resta fissa, perché poi la densità, e il peso, cambiano (ibidem, min. 00:02:22).

Paolini se posicionaba así respecto a la segunda novedad del espectáculo, el desarrollo de una narración compleja desde el punto de vista temático, poniendo en evidencia desde los primeros minutos el hecho de no querer (y en cierta manera también, no poder) renunciar a un lenguaje específico que se va haciendo paulatinamente más denso según la narración avanza en los detalles de la construcción y posterior colapso del dique.

No es ocioso recordar aquí que la densidad de la trama desarrollada en *Vajont. 9 ottobre '63* es tal que en ciertos pasajes Paolini (quien en raras ocasiones utiliza atrezzo o interactúa con el mobiliario, por lo general inexistente, de sus puestas en escena) llega a usar puntualmente una pizarra en la que apoyarse para apuntar datos y fechas y evitar que el público se pierda en la maraña de información.

Cabe matizar, en cualquier caso, que si el narrador utiliza aquí un lenguaje técnico, no lo hace nunca en este tipo de obras en calidad de experto o de técnico, esto es, el público no se encuentra ni ante una conferencia ni ante una exposición, sino ante una “oración civil”, esto es, una especie de rito expiatorio ante una comunidad de iguales en el que el narrador-*performer* hace de conductor, de maestro de ceremonias, con el objetivo de explicar a los demás un tema sobre el que se ha documentado previamente<sup>75</sup>.

Ello no implica, por otro lado, que las narraciones de los actores-*performers* deriven siempre de un sustrato biográfico directo, como ha quedado ya apuntado. De hecho, no es tanto la mostración de unas vivencias personales o de un recorrido emocional concreto lo que

<sup>75</sup> Aunque obvio, no puede dejar de señalarse que, como indica A. Garrido Domínguez recordando a Boris Uspensky (1993: 129), el punto de vista debe considerarse como la realidad central de la narración y que este, de una forma u otra, condiciona de forma directa la organización de sus diferentes estratos, tanto el evaluativo-ideológico, como el fraseológico, el espacio-temporal y el psicológico. De ahí la importancia del narrador, eje vertebrador lógico del relato.

interesa, sino la plasmación frente al público de una serie de situaciones revividas, de un conjunto de experiencias sociales que, olvidadas, son devueltas a la memoria durante el espectáculo en el momento en el que, tanto actores como público, pertenecen a una misma colectividad.

Se advierte entonces la exigencia de establecer una relación directa con el público y recuperar una forma de comunicación directa, un “sentimiento de comunidad”:

Quando si racconta, un attore prende la parola teatralmente di fronte a una comunità e quello che si verifica, quale che sia il sottogenere, è il passaggio da una rappresentazione ‘io-tu’, ad una rappresentazione ‘io-noi’. ‘Io-noi’ perché quello di cui si parla lo conosciamo, è accaduto: 20-30 anni fa, ieri, sta per accadere; ma ‘Io-noi’ anche perché quello che si racconta ci riguarda tutti quanti. Allora che cosa diventa il narratore? Ecco l’altro elemento: la memoria. Essa è ‘io-noi’ perché quando la memoria diventa attiva, crea un ‘noi’; la memoria che passa attraverso le parole diventa un ‘noi’, è tratta fuori dalla solitudine, dall’isolamento (Molinari, 2003: 23).

Partiendo de esta premisa, Paolini planteó su *Vajont. 9 ottobre '63* como un espectáculo en el que necesariamente se debía partir de la exposición de la narración ante un narratario (esto es, la instancia a la que el narrador dirige su discurso) fácilmente identificable con el público al que se dirige el espectáculo. Venía a diferenciarse por ello de otras posibilidades comunes en el teatro de narración, como es el caso del narratario inexistente/invisible, como el que evidenciaba el personal relato autobiográfico del *Kohlhaas* de Marco Baliani (Maglietta & Baliani, 1998a), o el narratario distinto al oyente, como en *Fabbrica* de Ascanio Celestini, que toma como excusa la lectura-recitación de un grupo de cartas de un hijo a su madre (Cappa & Celestini, 2003). El “vosotros” al que se dirige el espectáculo (en ocasiones un “nosotros” inclusivo, colectivo, que abarca también al narrador en cuanto miembro de la comunidad) será desde entonces una de los recursos más utilizados por Paolini en las oraciones civiles.

Conviene recordar, en este sentido, cómo *Il racconto del Vajont*, incluso más que en sus anteriores obras, es la primera obra de Paolini en la que se evidencia de forma notable la

concepción del espectáculo considerado en cuanto *work in progress*, en cuanto obra *in fieri* susceptible de modificaciones que el autor crea y ajusta en función de la recepción de los oyentes al tiempo que va afianzando técnicas y procedimientos en los que progresivamente ahonda en la concreción de su particular yo narrador, tal y como empieza a ser costumbre en estos años en los distintos actores-narradores<sup>76</sup>.

En efecto, “la vera scrittura –según palabras del propio Paolini a Gerardo Guccini– si attua sera per sera nelle continue prove, nel correggere, nei tentativi di selezione delle parole. La ripetizione è l’essenza, il cuore, il motore del mio mestiere, e ne è anche il limite, perché ne resta soltanto l’eco in chi l’ha condivisa una sera a teatro” (Guccini, 2006: 12).

Este proceso, mucho más lento y complejo que un montaje en el que el actor, en el sentido ordinario del término, “prueba” un guion ya más o menos cerrado ante el público para ajustar determinadas escenas, constituirá a partir de este momento de la técnica con la que Paolini desarrollará sus espectáculos: “Tra quello che ho trascritto e quello che avevo prescritto, c’è un abisso: il filtro decisivo della ripetizione orale, in cui ho potuto guardare le facce degli ascoltatori, capire cosa funzionava di più e cosa non funzionava per niente” (Oreggia, 2014: 147).

Efectivamente, *Il racconto del Vajont* no nació de una puesta en escena de un guion, ya que solo “dopo un certo periodo ho cominciato davvero a raccontarlo in pubblico. A questo punto era diventato teatro” (Voce, 2003), es decir, el guion no solo no estaba escrito *a priori*, sino que fue naciendo paulatinamente según el autor iba encontrándose con diferentes públicos en una ingente serie de encuentros en sedes no precisamente teatrales (como demuestran las más de doscientas réplicas, entre principios de 1995 hasta poco antes de su emisión televisada en 1997, realizadas en sedes totalmente ajenas a los circuitos tradicionales,

<sup>76</sup> Es el caso mismo de Marco Baliani: “Lo spettacolo di narrazione inizia a essere pronto anche dopo un anno di repliche, e sono gli spettatori che aiutano a costruire le pause, i ritmi [...] L’attore diventa in questo senso ascoltatore” (Oreggia, 2014: 20).

como casas, escuelas o centros sociales). Como le indicaba en conversación con Gerardo Guccini:

È accaduto che proprio tra il pubblico emergessero altri ‘autori’: testimoni, persone con esperienze da raccontare, tecnici, in grado di modificare, correggere e chiarire magari soltanto un particolare del testo, un aspetto geologico, ingegneristico, testimoniale o giuridico. Cosicché, di volta in volta, mi accorgevo dei miei errori di giudizio commessi nel semplificare un racconto complesso quale era il Vajont. Ogni volta che lo raccontavo, non lo consideravo come finito, ma come l’ennesima prova svolta in pubblico (Guccini, 2006: 12).

Reside aquí una de las particularidades más sorprendentes del espectáculo y, a la vez, uno de los grandes aciertos de Paolini desde el punto de vista de su concepción de la narración teatral. Nos referimos al hecho de que fuera capaz de asumir y de apropiarse, durante las prolongadas pruebas del espectáculo, de una forma en gran medida autónoma y espontánea basada en una larga secuencia de pruebas y errores, de toda una compleja gama de mecanismos propios de la narrativa oral a la que él propiamente no pertenecía (en concreto, la tradición oral propia de la región véneta conocida como *filò*) y con la que no ha tenido contacto<sup>77</sup>. En definitiva, su capacidad de crear un teatro no basado en la repetición de un guion previo, sino concebido directamente desde sus primeras fases en el seno mismo de la oralidad y que se inserta asimismo, una vez configurado, en una cadena de transmisión oral susceptible de nuevos ajustes y modificaciones en función de futuros narradores.

La obra, de acuerdo a esta concepción, ya no es una obra cerrada, sino el inicio de una secuencia capaz de independizarse del creador para vivir, en boca de otros autores, nuevos recorridos en los que lo meramente personal, la anécdota propia, acaba desapareciendo:

*Il racconto del Vajont non è come lo racconto io, ma come lo racconta qualcuno che lo ha ascoltato da me e che a suo tempo ha iniziato a fare lo stesso percorso. Il fine de Il racconto del Vajont è*

<sup>77</sup> Nos remitimos a la entrevista realizada el 8 de diciembre de 2017 a Marco Paolini durante la gira del espectáculo *Le avventure di Numero Primo* (la entrevista está incorporada como apéndice VII.1 del presente trabajo): “[la tradición oral en el véneto] existe, pero no ha marcado especialmente mi dramaturgia. Siempre he sabido que existía una tradición de *filò*, que es como se llama entre nosotros, representada por hombres que contaban historias en los establos. Pero en mi caso no ha tenido ninguna influencia” (Paolini, 2018).

passare ad altri il racconto del Vajont e svincolarlo dalla personalità, dallo stile, dalla forma di chi lo fa e farlo diventare parole che in qualche modo aderiscano sempre di più –distillandosi– ai fatti, all’essenza dei fatti. Come accadeva nella tradizione orale, si perdono le scorie (Paolini & Ponte di Pino, 1999: 52)<sup>78</sup>.

De forma casi unánime, público y crítica recibieron entusiasmados la novedad propuesta por *Il racconto del Vajont*, un espectáculo que, como señalábamos, fue objeto de una notable acogida tanto durante su gira por los teatros como tras la emisión televisada. Vale la pena recordar las palabras con que Renato Palazzi recibió el espectáculo desde las páginas de *Il Sole 24 ore* (17/09/1995), quien consideró que la obra “verosimilmente resterà un fatto teatrale unico”, dado que “qualunque raffronto con altre precedenti esperienze impresse nei nostri cromosomi di spettatori deve terminare qui”, al tiempo que alababa su carácter de “cerimonia laica, di un momento di nobilissima riflessione civile condotta ad alta voce”. Por su parte, Luciana Libero, en el diario *La Nazione* (29/03/1996), afirmaba que “siamo rimasti senza parole alla fine e senza applausi, sopraffatti finalmente da una vera emozione. Possiamo dirlo con certezza: è nato un nuovo Dario Fo”.

También Fabrizio Ravelli, en *La Repubblica* (12/12/1996), supo poner el énfasis en ciertos aspectos significativos de la puesta en escena, destacando cómo Paolini “racconta da maestro mescolando i dialetti e le persone, suonando le corde del sarcasmo (si ride spesso, fra l’altro), della rabbia e della testimonianza”.

De la larga lista de críticas favorables que desencadenó la emisión televisada cabe también entresacar, como último ejemplo, las palabras con que C. Alberti recibió el espectáculo desde las páginas de *Primafila* (1/11/1997), con las que destacaba cómo “lo spettacolo, poggiando sopra una struttura in continua metamorfosi, fa tesoro degli incontri con i tanti pubblici, annoda costantemente gli spunti dell’esperienza con gli slanci di un sogno

<sup>78</sup> “Gli spettatori di un racconto spesso si trasformano in narratori: perché queste è la natura del racconto, quella di viaggiare di bocca in bocca [...] Sarebbe giusto e bello sentirli raccontare a teatro, al cinema, ma anche alla radio o in tv” (Paolini, 1999: 9). Han sido de hecho varios los actores-narradores que han representado obras de narración de Paolini. Es el caso, por ejemplo, de Maurizio Santamaria, que ha puesto en varias ocasiones sobre las tablas *I-TIGI. Racconto per Ustica*.

personale, quello di essere ascoltato per il proprio modo di pensare, per la schiettezza del suo impegno”.

La historia del Vajont (especialmente su retransmisión televisada, sin olvidar que el espectáculo teatral ya había sido premiado en varias ocasiones) supuso no solo la consagración de Paolini, sino también un punto de inflexión en el reconocimiento y valoración por parte de la audiencia del naciente teatro de narración, al tiempo que marcaba el punto de arranque de lo que ya empezaba a denominarse teatro civil, configurando un modelo en el que, de un modo u otro, deberían medirse gran parte de los actores-narradores de la segunda generación, la de los nacidos a principios de los setenta<sup>79</sup>.

Así lo recuerda Ascanio Celestini, tal vez en actor-*performer* más destacado de este grupo, para quien no solo “la tragedia del Vajont ha cambiato l’interpretazione di uno spettacolo teatrale” sino también “il consumo culturale, le persone hanno scoperto che il teatro non è noioso [...] serve a far conoscere, a far apprendere delle cose” (Celestini, 2010b). Más personal es el acercamiento de Beppe Casales, quien afirma que “nunca había pensado que un hombre, solo en el escenario, únicamente con la fuerza imaginativa de la palabra, pudiese crear tanta belleza [...] solamente un actor que a través de la palabra hace imaginar al espectador personajes que viven sus conflictos. Fue tal el impacto de aquel descubrimiento que quise hacerlo también yo” (Casales & Pérez Andrés, 2016: 161-162).

Esta halagadora visión no es, por lo demás, totalmente compartida. Para el palermitano Davide Enia la obra encierra en sí misma “un controsenso gigantesco” determinado por la progresiva homologación y estandarización del movimiento justamente a partir de la gran acogida mediática de *Il Vajont* (Guccini, 2005: 5). Esto es, el hecho de que la popularidad de

<sup>79</sup> Aunque a lo largo del presente trabajo se hace referencia a las dos generaciones de narradores-*performers* ya consolidadas y reconocidas por la crítica, ello no excluye que se pueda aventurar la existencia de una hipotética tercera generación, la de actores-narradores nacidos a mediados de los años 80 y que inician su andadura en el teatro de narración ya en el nuevo milenio. Dos autores que podrían configurar esta posible tercera generación, todavía no individualizada por la crítica, podrían ser el siciliano Daniele Anzalone y su obra *Tonato Immigra... un ImmigraTo nato* (2017) en torno a las migraciones en tierra italiana, y el véneto Giacomo Rosetto y su *Uomini in trincea* (2017) sobre la Primera Guerra Mundial.



la obra acabara otorgándole, “suo malgrado, il compito di acquietare le coscienze, di agire insomma come una specie di morfina morale”. No quedan muy lejos las palabras de Marco Ariani y Giorgio Taffon, para quienes la excesiva codificación que implica el acceso a una amplia audiencia televisiva y su posterior éxito comercial supone entrar en un círculo cerrado: del teatro a la televisión y al libro, vendido este junto al vídeo del espectáculo (2001: 291).

Es cierto que la desconcertante popularidad alcanzada le supuso a Paolini en primer lugar tener que distanciarse de las halagadoras propuestas que le llegaban constantemente desde los *mass media*, pero también el peligro de ver convertido su teatro en un estereotipo fácilmente reconocible, tal y como el mismo Paolini reconocía en conversación con Gerardo Guccini, al afirmar cómo “dopo *Vajont* sono diventato narratore civile, continuamente mi vien chiesto di raccontare questa o quella storia italiana” (2006: 13).

Ello acarrea, en primer lugar, el ser sujeto de una modalidad fácilmente etiquetable y, en cierta medida, también previsible: “nessuno deve farsi 'etichettare' [...] A volte corro il rischio di essere troppo per bene. Ognuno deve essere come è, senza drogare se stesso per apparire diverso. Ma attenzione, mai farsi mettere in scatola troppo” (ibidem).

Ello llevó a Paolini a emprender un doble camino: por un lado, desde el punto de vista temático y formal, el de profundizar en la apertura temática de su dramaturgia, orientando su teatro en las siguientes obras a nuevos temas y enfoques que le permitieran salir de ese encasillamiento; por otro, desde el punto de vista práctico, el de dotar su producción de una autonomía mucho mayor con la creación en 1999 de su propia productora, Jolefilm, lo que le permitió eludir la dependencia de los canales generalistas y tomar un control prácticamente total de la abundante producción audiovisual posterior.

### **III.1.5. El paisaje véneto: Il Milione y el ciclo del Bestiario**

Muy diferentes serán, de hecho, las siguientes obras, en las que Paolini se volcó en los últimos años de siglo, orientadas a dar forma a un conjunto homogéneo de espectáculos de carácter local e intención costumbrista centrados en la evocación de personajes e historias localizados en la región véneta. Nos referimos a *Il Milione. Quaderno veneziano* (1997), en el que contó con la colaboración en la escritura del guion de Francesco Niccolini<sup>80</sup>, a los que se añadieron los otros tres espectáculos que le siguieron en 1998 (en realidad una ampliación y modificación continua a partir de un núcleo central) y que fueron agrupados bajo el nombre genérico de *Bestiario: Bestiario Veneto. In riviera, Bestiario Veneto. Parole mate y Bestiario Veneto. L'orto*. Todos ellos confluirían un año más tarde, tras una progresiva extensión temática y geográficamente, en *Bestiario Italiano. I cani del gas* (1999)<sup>81</sup>.

Durante el proceso de escritura de *Il Milione. Quaderno veneziano* –configurado como una forma particular de contar Venecia, su diversidad, su historia y sus rincones a partir de encuentros con turistas y personajes locales como el gondolero Sambo y la intercalación de hechos históricos que va entrelazando a lo largo de la narración, como la aventura de Marco Polo, el descubrimiento de América o la apertura de nuevas rutas comerciales–, Paolini no partió de un texto concreto tal y como había hecho en sus anteriores espectáculos, sino que trabajó a partir de apuntes breves tomados al vuelo desde la primavera de 1996 en diferentes cuadernos en los que paulatinamente fue incluyendo diálogos y notas sueltas registradas con

<sup>80</sup> El escritor, dramaturgo y guionista Francesco Niccolini (Arezzo, 1965), quien ya había colaborado en la versión televisada de Vajont, participó en la elaboración de *Il Milione. Quaderno veneziano, Appunti Foresti y Parlamento chimico. Storie di plastica*, así como, años más tarde, en las piezas de *Teatro civico* para el programa Report de la Rai3 y en *ITIS Galileo*. Además de guionista de cómics y documentalista, ha escrito espectáculos para actores de la talla de Alessandro Benvenuti, Laura Curino, Angela Finocchiaro, Arnoldo Foà, Sebastiano Lo Monaco o Roberta Biagiarelli.

<sup>81</sup> Además de *Il Milione. Quaderno veneziano*, que en su edición de Einaudi contiene el guion del espectáculo, *Quaderno del Milione*, otros dos espectáculos del ciclo acabarían en forma de libro: *Bestiario veneto. Parole mate* (Biblioteca dell'immagine, 1999) e *I cani del gas* (Einaudi, 2000), a los que se puede añadir *L'anno passato* (Biblioteca dell'immagine, 2000), una especie de diario del proceso de gestación del ciclo del *Bestiario*. Todos ellos, según Giorgio Taffon, reflejo de “come i più autentici ‘uomini di scena’ che si fanno anche ‘uomini di libri’, c’è anche nella loro scrittura, un’ansia sottesa, una tensione, una spinta ad andare oltre il teatro” (Taffon, 2000: 61).

una grabadora hasta conformar una especie de “canovaccio” al estilo de los antiguos comediantes dell’arte<sup>82</sup>.

Por ello, el trabajo preparatorio durante las numerosas réplicas previas a la emisión del espectáculo, televisado en directo el 10 de septiembre de 1998, se centró en ordenar, matizar, complementar y descartar partes de todo este material ya sobre el escenario, con y sin público, hasta llegar a un guion final más o menos definitivo, tal y como quedó reflejado en el diario-documento *Questo radicchio non si tocca* que Giuseppe Baresi grabó durante la gestación de la emisión retransmitida por la Rai entre finales de los últimos meses de 1996 y 1997.

Otra novedad respecto a los espectáculos anteriores es que para *Il Milione* Paolini contó con una pequeña orquesta (formada en esta ocasión por Stefano Olivan, Francesco Corona, Leonardo Di Angilla, Fabio Furlan, Lorenzo Pignattari y Lorenzo Sabadini) que interpretaba piezas musicales en directo mientras se desarrollaba la narración y a la que se añadía, además, música grabada de Paki Zennaro y el grupo Pitura Freska, dando lugar a un completo espectáculo musical-narrativo cuyo objetivo último era ofrecer a los espectadores un “intreccio di storie antiche e contemporanee, seguendo arabeschi da tappeti orientali e strani personaggi: abusivi di terra e di mare, turisti di ogni parte del mondo, comitati antisfratti, le beghine di Venezia, più agguerrite di vecchi parà e marò’, nel tentativo di dar dignità agli sforzi di chi ha deciso di continuare ad abitare nella città più scomoda d’Italia” (Paolini, s.f.-d).

Con el espectáculo teatral de *Il Milione. Quaderno veneziano*, una “parabola sulla mappa della Padania turistica-commerciale-impresariale, invasa da slave e albanesi, dove il *milieu* viene fissato nei dinamici strati idiomatici e nei suoi simulacri poetici”, Paolini consiguió de nuevo erigirse como “l’interprete-narratore più *impegnato* della nuova

<sup>82</sup> Esta forma de trabajar, como el mismo Paolini señalaba, venía marcada por el género mismo en el que se movía: “La differenza con una scrittura di racconto è semplice da capire, non c’è una sequenza temporale, non ci sono concatenazioni drammaturgiche di causa ed effetto. È diverso da un monologo, questo non è un flusso di pensieri che si comunicano, gli argomenti necessitano di spiegazione e le parole avrebbero bisogno di esser tradotte perché a volte suonano incomprensibili” (Paolini & Niccolini, 2009: 22).

generazione, conferendo a questa parabola il significato meno ideologico e militante possibile e nondimeno più ricondotto al suo etimo, nel tempo di Internet e della *new economy*” (Puppa, 2014: 285).

Un ejemplo de crítica favorable que recibió el espectáculo son las palabras que le dedicó E. Audisio, quien acertadamente dio cuenta de este carácter de *collage* en una de las primeras críticas de la obra en *La Repubblica* (6/11/1997): “L’idea del *Milione* è quella del viaggio, di noi che vogliamo essere Marco Polo, di chi sta in terra e in laguna, di chi è foresto e nostrano, è la storia di una città fatta su acqua edificabile, dei popoli che l’hanno abitata e modificata, del suo mito venduto e svenduto. È un monologo, con dei pezzi di musica, di libri colti, da Melville a Magris, con molta attualità, non solo decadenza da grandi film” (Audisio, 1997). Mucha menos fortuna gozó, por el contrario, la retransmisión planteada por Duccio Forzano para la Rai, sobre todo, como habrá ocasión de ver más adelante, por el excesivo peso que otorgó a los aspectos musicales del espectáculo, lo que motivó que Paolini lo rehiciera de dos modos muy diferentes durante la década siguiente con los títulos de *Appunti foresti* (2002), una versión sin música, y de nuevo *Il Milione. Quaderno veneziano* (2009), con dirección de Giuseppe Baresi<sup>83</sup>.

Muy distintas fueron también las siguientes obras del ciclo del *Bestiario* en las que Paolini se embarcó y en las que ya estaba trabajando durante las pruebas de *Il Milione*, sobre todo porque en ellas no se partió ni de un texto literario adaptado (como en los primeros *Album*), ni en un guion más o menos cerrado a partir de una historia secuencial (como en los dos últimos *Album*), ni de un guion elaborado y ampliado a lo largo de sucesivas réplicas (como en *Il Milione*), sino, básicamente, de la musicalización de poemas escritos en dialecto por conocidos autores vénetos.

<sup>83</sup> La carrera como director de programas televisivos para la Rai de Duccio Forzano (Génova, 1970) se había orientado, efectivamente, a la creación de espectáculos de corte musical, en parte cuando, tras la realización de un videoclip de su exmujer Paola Massari, el cantante Claudio Baglioni lo contrató para la grabación de sus conciertos. Además de su labor en programas para Mediaset como *Verissimo* o *Real TV. Eroi per caso*, Forzano es conocido también por haber dirigido los últimos años el festival de Sanremo.

El ciclo del *Bestiario* suponía, partiendo de estas lecturas, la concreción de un proyecto mucho más ambicioso: el de constituirse como “un paesaggio di parole per cantare”, como “una raccolta di paesaggi raccontati senza macchina fotografica” a partir de la unión de lenguas, voces de diferentes autores y apuntes de viajes unidos en una especie de “canzonere” (Paolini, s.f.-b)<sup>84</sup>. Se lograba conformar así una suerte de *pastiche* lingüístico en el que entran a participar lenguajes arcaicos de origen dialectal con elementos del italiano estándar pero también, puntualmente, lenguajes propios de la tecnología salpicados de barbarismos, fundamentalmente, tal y como sucede en la actualidad, de origen anglosajón (Stefanelli, 2006: 35), de forma que nos acabamos encontrando, tal y como definía el espectáculo *Bestiario veneto. Parole mate* ante un:

Spettacolo più che mai sulla lingua di ieri, sul dialetto, e sull’italiano meteco di oggi, di continuo tentato a ridiscendere nell’alveo materno e fisiologico delle “parole mate”. Il che testimonia, se c’era bisogno, che questa lingua, lasciando scorrere il sangue delle sue altre parlate, dei suoi altri suoni, mette su muscoli e carne, acquistando vecchi e nuovi timbri. E proprio le immissioni di poesia-canto delle radici riscattano dalla deriva della cronaca giornalistica, e preservano l’eloquio dalla finta oralità dei media (2010: 84).

Por lo demás, la ampliación del ciclo del *Bestiario* desde los tres espectáculos de 1998, centrados en la descripción del paisaje humano y social de la región véneta, hasta la ampliación de las coordenadas geográficas y dialectales operadas un año más tarde, en 1999, en *Bestiario italiano. I cani del gas*, dan fe del proyecto de Paolini de constituir este grupo de obras a partir de una constante mutación y enriquecimiento de coordenadas geográficas y lingüísticas mediante la progresiva adición de material y reordenamiento de secuencias.

Partiendo de un espectáculo inicial, *Bestiario veneto*, que en origen estaba pensado como una recitación de textos de autores locales llevada a cabo desde enero de 1998, Paolini

<sup>84</sup> Un ejemplo es la secuencia de la “premurosa segretaria d’azienda multilingue”: “Guardi you ciappa da Cornelliano verso Sacile, al semaforo di Pianzano gira a destra e non sbaglia. El va ‘vanti sette chilometri, s’el trova il passaggio allo, vuol dire ch’el ga sbaglià strada, non lo passa, torna indietro, el vede una strada a destra, non la ciappa. Quella dopo a sinistra, oltre il sottopassaggio e non sbaglia” (Paolini, 1999: 28).

fue añadiendo paulatinamente fragmentos narrados que acompañó con un trabajado acompañamiento musical durante los tres meses siguientes hasta dar lugar a *Bestiario veneto. Parole mate*, tal y como se estrenó en marzo en el Teatro Comunale de Treviso. A él le seguiría en septiembre de ese mismo año *Bestiario veneto. L'Orto*, el cual, tal y como se estrenó en el Teatro Romano en julio de 1999, era prácticamente una continuación del primero del que apenas quedaron un par de escenas. Finalmente, el estreno de *Bestiario italiano. I cani del gas* en el Teatro Comunale de Cagliari unos meses más tarde daría por cerrado el ciclo con la inclusión de autores, textos y dialectos de todas las partes de Italia, al dar cabida a los palermitanos Ignazio Buttita y Mario Luzi (*Li vuci di l'omini* y *Palermo, aprile '86*, respectivamente), pasando por el genovés Giorgio Caproni (*Litania*), la milanese Alda Merini (*Tangenziale all'ovest*) o los triestinos Umberto Saba y Claudio Grisancich (*Caffè Tergeste* y *Bora*, respectivamente), entre otros.

Aunque el ciclo del *Bestiario* responde a una unidad temática y formal que se circunscribe a un momento concreto de la producción de Paolini –los dos últimos años del milenio– este material no ha dejado nunca de estar presente en espectáculos posteriores. Un ejemplo de esta constante reelaboración de todo este material poético-dialectal es el más reciente *Par vardar* (2009), un “recital fatto di pezzi poetici che raccontano un mondo di cose e di uomini in gran parte appartenenti al passato” en el que Paolini se hace acompañar por el músico Lorenzo Monguzzi y en el que retoma la musicalización de poemas de algunos autores como Biagio Marin (Grado, 1891 - 1985), Romano Pascutto (San Stino di Livenza, 1909 - Treviso, 1982), Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, 1921- Conegliano, 2011), Mario Rigoni Stern (Asiago, 1921 - 2008), Ernesto Calzavara (Treviso, 1907- Stra, 2000), Luigi

Meneghello (Malo, 1922 - Thiene, 2007) o Giacomo Noventa (Noventa di Piave, 1898 - Milán, 1960)<sup>85</sup>.

### ***III.1.6. La tragedia de Ustica y la consolidación de las oraciones civiles***

Paolini no abandonó, durante los algo más de dos años que le ocupó la preparación de este conjunto de obras de corte poético-musical de inspiración dialectal, la vena de narrador civil que tanto éxito y reconocimiento le había reportado *Il racconto del Vajont*, dando lugar a un grupo de espectáculos de carácter cívico en torno a hechos luctuosos de la historia italiana reciente con los que desarrolló –y en muchos sentidos ayudó a consolidar– la modalidad del teatro civil<sup>86</sup>.

Los tres primeros años del nuevo siglo le verán, de hecho, ahondando en este camino: en el año 2000 con *I-TIGI. Canto per Ustica* (Ribet, 2000), un espectáculo emitido en directo el 6 de julio de 2000 por Rai2 con dirección de Giovanni Ribet en torno al intrigante accidente en 1980 del avión italiano DC9 que causó 81 muertos. La misma línea seguiría el año siguiente, 2001, con *Parlamento chimico*, sobre la contaminación de Venecia provocada por la desastrosa iniciativa empresarial de Porto Marghera, y, dos años más tarde, entre septiembre y octubre de 2003, con las cinco breves piezas emitidas en el programa televisivo Report con el título común de *Teatro civico* (Ferrario & Paolini, 2003) que reunía un conjunto de seis obras co-escritas por Paolini junto a Francesco Niccolini y Andrea Purgatori: *U-238*

<sup>85</sup> El título, *Par vardar*, remite de hecho a un poema homónimo de Giacomo Noventa que ya había sido utilizado por Paolini y por el grupo Mercanti di liquore en la canción *Sottovento*, incluida en el disco *Sputi* (2004): “Par vardar dentro i cieli sereni, / là sù sconti da nuvoli neri, / gò lassà le me vali e i me orti, / par andar su le cime dei monti. / Son rivà su le cime dei monti, / gò vardà dentro i cieli sereni, / vedarò le me vali e i me orti, / là zò sconti da nuvoli neri?” (“Per guardare nei cieli sereni, / nascosti da nuvole nere, / ho lasciato le valli e i miei orti, / per andar sulle cime dei monti. / Sono giunto alle cime dei monti, / ho guardato nei cieli sereni, / ma vedrò le mie valli e i miei orti, / giù nascosti da nuvole nere?”).

<sup>86</sup> Se configuraban ya así los tres ejes temáticos sobre los que ha transcurrido la dramaturgia de Paolini en las últimas dos décadas, una división subrayada, entre otros, por N. Zuccherini (2003) y por el mismo Paolini en la nota de prensa del *Bestiario*: “Sono un narratore, ho cominciato da storie autobiografiche che ho chiamato *Album*, ho continuato con *Il racconto del Vajont*; poi ho provato a raccontare geografie come quelle del *Milione. Quaderno veneziano* e del *Bestiario veneto*. È da quest’ultima esperienza che ho cominciato a usare la poesia a teatro. Niente recital o antologie, semplicemente rubo le parole, gli idiomi ai poeti per trovare una lingua per stare sul palcoscenico”.

(en torno al uranio empobrecido utilizado durante la Guerra del Golfo y los Balcanes), *Bhopal 2 dic. '84* (sobre el desastre humano y ambiental en la India a finales de 1984), *Cipolle e libertà* (revisión de la historia reciente italiana a través de los ojos de un sindicalista obrero), *Trecentosessanta lire* (sobre el sinsentido del sistema financiero) y *Binario illegale* (recorrido a través de los paisajes de Italia)<sup>87</sup>.

Sin llegar a aceptar en todas sus implicaciones la rotunda afirmación de O. Ponte di Pino, para quien “qualunque spettacolo è teatro civile” (2010: 11), Paolini venía a profundizar con esta obra en una corriente de teatro civil de forma paralela, y en muchas ocasiones indistinguible, al resto de sus obras etiquetadas simplemente como teatro de narración.

*Teatro di narrazione* (más bien una etiqueta formal) y *Teatro civile* (distinguible en función de su contenido y su especial relación con el público), se conjugan, en diferente grado y en diferente proporción, en muchas obras de Paolini, al igual que en otros miembros de las dos generaciones de actores-*performers*, hasta hacerlas dos categorías permeables a partir de la común asunción de una clara postura política, el deseo de ir más allá de la simple narración de unos hechos para transmitir contenidos de interés común con el auditorio y, en última instancia, por la necesidad común de conectar con su auditorio de forma directa evitando la tendenciosidad política del teatro posvanguardista anterior, un teatro de “impostazione ideologica e sospettato di essere veicolo di propaganda e indottrinamento, attraverso la trasmissione di un'interpretazione del mondo ideologicamente predeterminata” (Ponte di Pino, 2010b: 11).

No olvidemos que la activación del teatro civil a mediados de los años noventa tuvo lugar, justamente, en una fase concreta de la evolución de los actores-narradores de la primera generación del teatro de narración, en el momento en el que se pretendía superar una primera

<sup>87</sup> Las seis piezas se emitieron entre septiembre y octubre de 2003: *Bhopal* (23/09/2003), *Binario illegale* (07/10/2003), *Cipolla e libertà* (16/09/2003), *Ferrari Primavera* (30/09/2003), *Trecentosessanta lire* (14/10/2003) y, finalmente, *U238* (21/10/2003).



etapa estrictamente narrativa basada en textos literarios mediante la consolidación y ampliación de los mecanismos comunicativos y performativos del género para abarcar un nuevo tipo de temáticas más cercanas a la realidad histórica y política propia.

Es esta una afirmación fácilmente constatable si se observa el recorrido de otros narradores-*performers*, como es el caso de Marco Baliani, desde su posicionamiento como narrador puro en la adaptación de una de las más célebres novelas del Romanticismo alemán, el *Kohlhaas* (1989) de Heinrich von Kleist, una obra en torno a la búsqueda de justicia por parte del personaje tras los repetidos abusos de poder de un terrateniente alemán en la Sajonia del siglo XVI, hasta la configuración de su posterior *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* (1998), una historia en la que se cruzan el secuestro y asesinato de Aldo Moro a manos de las 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. Si *Kohlhaas* es considerada por muchos críticos como la obra de narración propiamente dicha<sup>88</sup>, la segunda, a nueve años de distancia, puede verse como uno de los espectáculos que en mayor medida colaboraron en la difusión y asimilación de esta nueva modalidad narrativa, especialmente tras su retransmisión por la cadena Rai2 el 9 de mayo de 1998, una emisión que llegó a alcanzar un total de 1.100.000 de espectadores, un 10% del share.

El paso de un tipo de obra a otra, al igual que en Paolini, suponía de hecho, enfrentarse a una misma dificultad: la necesidad de presentarse ante el público en cuanto “yo narrador”, asumiendo la función de transmisor de una información obtenida tras un arduo trabajo de investigación, documentación y selección del material que se vuelca a través de un desarrollo argumentativo y expositivo y con una clara intención de denuncia política y social.

<sup>88</sup> Para Giovanni Antonucci (2012), por el contrario, el primer actor-narrador en sentido cronológico es Alessandro Bergonzoni (Bologna, 1958), prolífico autor en teatro y televisión nacido del ambiente del cabaret y autor de una obra de una comicidad muy personal basada en juegos de lenguaje con frecuencia de corte surreal, como es el caso de su obra *Le balene restino sedute* (1989). Se trata de un actor que no guarda ningún punto en común con los postulados del resto de actores-narradores del movimiento.

Es este un aspecto que, efectivamente, se puede incluso observar en la primera de las obras, *Kohlhaas*, en la que, pese a tratarse de una temática y de un espacio geográfico y temporal lejano a la Italia de finales de los ochenta, no puede dejarse de detectar un subtexto de contenido civil que subyace al espectáculo, como es la denuncia a la situación política italiana de estos años. Recordemos con Baliani que *Kohlhaas* no era más que “un modo per parlare degli anni '70, per parlare di quei conflitti in cui venne a trovarsi la mia generazione, quella del '68, quando in nome di un superiore ideale di giustizia sociale si arrivò a insanguinare piazze e città”, tal y como el narrador piemontés define la obra en la nota con que presenta el espectáculo en su página web<sup>89</sup>. Se trata de una noción del espectáculo que va más allá de la simple representación teatral para enfrentarse a la compleja mostración de eventos luctuosos de la propia historia. En ese punto, “la memoria come testimonianza presuppone che ci sia stato un evento conflittuale o catastrofico, inteso anche come catastrofe dell'anima, a cui io abbia assistito o a cui abbia partecipato e da cui sia riuscito ad uscire ancora vivo per poterne riferire” (Baliani, 2010: 83).

*Kohlhaas*, pero sobre todo *Corpo di stato* e *Il racconto del Vajont*, sentaban las bases de un tipo de teatro civil que, desde finales de los años '90, y sobre todo en la primera década del siglo XXI, ha llegado a constituirse como una de las vetas más fructíferas del teatro de narración<sup>90</sup>.

En esta línea es en la que se moverá Paolini en las piezas emitidas en Report, el espacio semanal dedicado a investigaciones periodísticas dirigido por Milena Gabanelli durante casi

<sup>89</sup> <http://www.marcobaliani.it/kohlhaas/>

<sup>90</sup> Más información sobre el importantísimo filón del teatro civil, de fuerte impacto social (en obras como *Reportage Chernobyl*, de Roberta Biagiarelli; *Linate 8 ottobre 2001*, de Giulio Cavalli; *Storie di scorie*, de Ulderico Pesce o *La strage di Peteano*, del grupo Teatrino del Rifo, por citar unos pocos casos) puede encontrarse en Daniele Biacchessi (2010), así como en Juan Pérez Andrés (2013). Para una visión global en torno a la presencia de elementos históricos en el teatro de narración, cfr. Francesco Farinelli (2012), mientras que sobre el tratamiento de la memoria como eje vertebrador de la narración, cfr. Stefania Rimini (2008) y Massimo Puliani (2012).

dos décadas, desde 1997 hasta noviembre de 2016, para la Rai<sup>91</sup>, así como en el espectáculo *I-TIGI. Racconto per Ustica*, obras en las que, antes que presentarse ante el auditorio en cuanto narrador, aparece como periodista, como un reportero *outsider* que presenta al auditorio un tema conflictivo todavía no resuelto dentro de la propia colectividad a la que pertenece. Desde esta perspectiva, en el teatro de corte civil los narradores ya no son solo narradores, esto es, “non interpretano dunque un personaggio”, sino que se muestran ante el público “in scena in quanto individui, come cittadini che hanno a cuore l’*ethos collettivo*”, de forma que “la loro legittimazione, la loro credibilità si fondano proprio su questo *metterci la faccia* e sulla relazione che riescono a instaurare con il pubblico, che misura la loro *verità*, operando un cortocircuito tra la sincerità di chi parla e la verità di ciò che dice” (Ponte di Pino, 2010: 19).

Como en *Il Milione*, aunque limitado a la geografía véneta y con una muy distinta intencionalidad, Paolini ahonda aquí en una técnica ya ensayada previamente, un “modo di lavorare, con meno prove in palcoscenico e più viaggi col quaderno e con il registratore. Un lavoro da inviato speciale, che invece di produrre articoli per un giornale produce un racconto teatrale” (Paolini, 1999: 10). De ahí la asimilación de este tipo de obras a una suerte de periodismo *amateur* que le permite “immaginare il lavoro mio e dei collaboratori come quello di una redazione, che indaga sulle storie e sulle geografie di questo tempo” (ibidem).

Si se presta atención a las diferencias entre una obra como *I-TIGI. Racconto per Ustica* y las piezas incluidas en el espacio Report, las diferencias entre el Paolini narrador civil y el Paolini periodista-reportero *outsider* habrá que buscarlas tanto en el tipo de discurso adoptado (narración-argumentación frente a exposición periodística), como en el predominio de distintas funciones primarias en el intercambio comunicativo (expresivo-fática frente a representativa), mientras que, por el contrario, ambas modalidades guardan entre sí una

<sup>91</sup> En el que también han participado, entre otros, Laura Curino (*O la borsa o la vita. Il conte Aigor* en 2004, sobre el escándalo de Telekom Serbia) o Davide Enia (*L'asso dell'aviazione*, sobre los cazabombarderos americanos en tierras italianas durante la Segunda Guerra Mundial, en 2004).

profunda afinidad: el recurso a fuentes de información contrastadas y el planteamiento de la narración como fase final de una investigación basada en la compleja recogida, selección y organización de información proveniente de fuentes primarias.

Si para algunos autores, como Daniele Biacchessi, la labor teatral no puede desligarse de la puramente periodística<sup>92</sup>, para Paolini la diferencia radica esencialmente en la fisicidad del hecho teatral, ya que “nell’inchiesta non c’è un corpo che parla, come c’è invece a teatro”. En este sentido, afirma Paolini que “molto di quanto racconto è fisicità: questa è la differenza abissale tra l’informazione giornalistica e una comunicazione che passa attraverso un attore, a teatro” (Soriani, 2009: 181).

Puede resultar interesante recordar aquí, retomando lo expuesto por Eric A. Havelock (1996: 90), que ya las epopeyas homérica –y en cierta medida el resto de manifestaciones narrativas orales dotadas de larga tradición–, eran ya bifocales en su doble aspecto recreativo y funcional, en el momento en que no solo tenían la misión de entretener al auditorio, sino también la de conservar las costumbres, leyes y convenciones sobre las que reposa la comunidad misma. Se acaban configurando así como medio para reforzar la estabilidad social y en cuanto experiencias necesarias a la hora de mantener la organización social a través de la experimentación con diferentes conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces.

No queda muy lejos de esta visión el teatro de narración considerado como encuentro comunal, tal y como lo expone el mismo Marco Baliani:

Il fatto che l’ascoltatore si senta partecipe di un evento deriva dalla possibilità di ripristinare una sorta di codice antropologico molto antico, simile a quello da focolare, della fiamma della tribù o della convocazione, se vogliamo spingerci ancora più indietro nel tempo. È la possibilità di trovarsi

<sup>92</sup> Además de prolífico autor civil con obras como *La fabbrica dei profumi*, de 2006 (sobre el escape tóxico ocurrido en 1976 en Seveso), o *Quel giorno a Cinisi. Storia di Peppino Impastato*, de 2006 (sobre el conocido asesinato del activista antimafia), Daniele Biacchessi es uno de los mayores difusores del teatro civil con obras como *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell’inchiesta* (2002). El carácter de narración civil de claro contenido periodístico de la obra de Biacchessi ha sido afirmado por el autor en más de una ocasión, llegando incluso a afirmar que “il mio teatro civile è prosecuzione dell’attività giornalistica, è un’altra forma per diffondere le storie” (Speretta, 2006: 59).

di fronte a qualcuno che possiede una storia e conosce il modo di raccontarla, e di stabilire con lui, fin dall'inizio dello spettacolo, l'antica convenzione del raccontatore di fiabe (Oreggia, 2014: 15).

En una sociedad como la actual, en la que se han modificado sensiblemente los modos de interrelación en el seno de la comunidad y en el que la información llega muchas veces de forma anónima a través de *mass-media* propuestos como imparciales y asépticos –cuando no sospechosos directamente de ocultar en la mayoría de las ocasiones oscuros intereses económicos–, el teatro de narración “contrappone un sapere e una conoscenza fondati sulla soggettività della ‘memoria’” (Perrino, 2011: 110) y acaba por configurarse definitivamente en cuanto “sostituto dell’esperienza e della comunicazione interpersonale” (Soriani, 2009: 25).

Ello conlleva un par de diferencias notables respecto a otras modalidades teatrales tradicionales. Por un lado, si nos atenemos al auditorio, el hecho de que ya no nos encontramos frente a un espectador *voyeur* pasivo, sino ante un espectador activo que asimila lo narrado, un espectador en el que los hechos expuestos generan algún tipo de reacción. De hecho, se parte de la idea de que mientras que “un libro lo leggono solo poche persone, e la fruizione del libro è individuale [...] Invece la catarsi, l’elaborazione collettiva del lutto può venire solo dal teatro” (Paolini & Ponte di Pino, 1999: 59).

Por otro lado, el hecho de que, como ya ha habido ocasión de comentar, es este público quien acaba de un modo u otro por configurarse finalmente en co-partícipe del espectáculo a lo largo de la sucesión de innumerables réplicas de un mismo espectáculo, partiendo siempre de la concepción del hecho teatral como un espectáculo que se va paulatinamente puliendo y modificando durante las diferentes pruebas que supone su mostración al público y en función de su diferente y variada respuesta.

De ahí que nos encontremos ante un sistema de retroalimentación en el que prima el “bisogno di recuperare comportamenti responsabili e solidali nella collettività” y que acaba

por crear “*storie da non dimenticare, da far conoscere, da portare ovunque sia possibile. Anche fuori dai circuiti teatrali ufficiali*” (Bernazza, 2010: 33).

No por ser obvio debe dejar pasarse en este punto la influencia que supusieron –no solo para Paolini sino para toda la primera generación de actores-narradores– los espectáculos solistas planteados a finales de los sesenta por Dario Fo, especialmente su *Mistero Buffo* (1969), en los que el monólogo dejaba de ser un instrumento de análisis psicológico y caracterizador del personaje para convertirse en un discurso en el que la instancia enunciativa se dirigía al público en tanto interlocutor sin esconder el actor-autor en él su propia identidad bajo la máscara de un personaje.

Dario Fo, rompiendo la separación físico-espacial con el auditorio al presentarse como actor solista en un escenario vacío neutro e indefinido, desarrollaba de forma paradigmática la obra a partir de una comunicación directa e inmediata con el público, volcándose en la evocación y presentación de imágenes, situaciones y vivencias sin la parafernalia del teatro tradicional.

El recurso a un escenario totalmente carente de atrezzo permitía además que el espectáculo se desarrollara en un escenario particular, propio e intangible, orientado y desarrollado desde un primer momento en función del espectador y fabricado “esencialmente con el gesto y la *foné* de los comediantes”. Ello lo alejaba totalmente, de forma inaudita, de los espacios cerrados y homogéneos contruidos en función del referente tal y como era (y los es todavía hoy) habitual en los escenarios realistas e icónicos del teatro burgués (Ubersfeld, 1998: 128-136).

Mediante esta actualización de la tradición juglaresca, Dario Fo, el *giullare del popolo*, entrelazaba dos tipologías actorales de gran repercusión en el teatro de narración, ya que no solo participaba como un *actor* que interpretaba sobre la escena diferentes personajes sin perder por ello su propia voz, sino que desarrollaba al mismo tiempo una función de *recitador*

al comentar ante los espectadores la trama de la obra, explicar los antecedentes y presentar a los personajes<sup>93</sup>.

Sintetizando todo ello, se puede afirmar que esta duplicidad es, probablemente, la característica que en mayor grado permite diferenciar el teatro de narración de aquellos espectáculos de teatro narrado con los que solo comparte algunas de sus características, en el momento en el que en el teatro de narración el narrador ejercita dos tipos distintos de testimonio: por un lado, el de la mostración de todo cuanto él mismo, en cuanto autor-creador del espectáculo, ha experimentado durante la larga gestación del espectáculo; y, por otro, la puesta en evidencia de todos aquellos referentes externos –sucesos, libros, personas– que han ido penetrando en él, en los pliegues de su propio vivir, y que han suscitado el acto psíquico final de la narración (Guccini, 2005: 7)<sup>94</sup>.

Por ello:

In sintesi, bisognerebbe parlare non di attore, ma di ‘narratore’ [...] Il narratore ‘fa teatro’ nel senso letterale dell’espressione: ne riassume in scena le diverse funzioni e il processo produttivo, e ne esibisce le strategie costruttive nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato. Nel corso della narrazione egli può anche diventare attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri –quello narrativo e quello rappresentativo– restano tuttavia ben visibili (Nosari, 2004: 11).

La abolición constante de la cuarta pared en Paolini y la búsqueda de contacto directo con el público resultan de vital importancia tanto en su dramaturgia como en la del resto de actores-narradores, dispuestos en todo momento a recoger la respuesta del auditorio para englobarla dentro de la misma fabulación, modificando o alterando el discurso narrativo en

<sup>93</sup> La relevancia de Dario Fo y su fundamental ascendencia sobre los actores-*performers* del teatro de narración ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones, entre otros, por Simone Soriani (2005), Giovanni Antonucci (2012) y, más recientemente, Paolo Puppa (2018). Bastan como ejemplo las palabras del productor televisivo Felice Cappa sobre *Mistero buffo*: “in quell’esordio si ritrovano già i filoni di una nuova tradizione che porta da una parte ai ‘monologhisti’ comici di oggi (come Paolo Rossi, Lella Costa, Antonio Albanese, per citare solo qualche esempio), dall’altra al teatro di narrazione (Marco Baliani e Marco Paolini, Laura Curino e Moni Ovadia)” (2006: 82).

<sup>94</sup> La función testimonial es una de las cuatro “cornici concentriche” que Gerardo Guccini reconoce como basilares del teatro de narración, junto a la “impostazione mnemocentrica [...] il cui scopo è salvare memorie traversandole da persona a persona”, “l’articolazione fabulistica” y “l’attivazione dell’io” (2005: 13-14).

función de su respuesta y estableciendo una forma de comunicación que excluye, al menos de forma absoluta, la reproducción automática y repetitiva de lo narrado<sup>95</sup>.

En este contexto, la alternancia entre actor y recitador, así como la recuperación por parte de los *performers* de los noventa del modelo de relación actor-público de Fo, puede explicarse, como hace S. Soriani, desde unas motivaciones antropológicas más profundas en el momento en que en una sociedad caracterizada por “lo sfaldamento dei rapporti umani e dall’isolamento dell’individuo in spazi sempre più chiusi –dal luogo di lavoro agli spazi d’evasione, ormai ridotti a ‘ghetti dorati’ artificiali ed alienanti– il racconto a teatro assurge a sostituto dell’esperienza e della comunicazione interpersonale” (2009: 25).

Por usar palabras de Laura Curino :

[gli spettacoli di narrazione] sembra che siano lavori che rispondono a una domanda silenziosa: “parlami di me! Guardami! Dimmi che mi hai visto!” (...) La persona non è più al centro di attenzione e dei valori e ha paura di sparire. Il narratore racconta con la luce accesa, non c’è la quarta parete, il narratore può parlare direttamente con il pubblico. Lo “vede” e dunque parla proprio a lui (Bologna & Curino, 2005: 18).

De esta cercanía con el público hay notables ejemplos en los montajes audiovisuales de Paolini emitidos por televisión o posteriormente comercializados, pero hay un momento especialmente reseñable en la segunda versión de la tragedia de Ustica, de título *I-TIGI a Gibellina*. En mitad de la obra, representada a cielo abierto en el Cretto de Burri, una tormenta interrumpe por algunos momentos la representación y Paolini decide trasladar el escenario a unas casetas semiderruidas que hay junto a la cantera en la que se está desarrollando el espectáculo<sup>96</sup>. Con apenas unos focos y sin la ayuda de cualquier medio técnico, los asistentes

<sup>95</sup> Si por un lado la interacción con el público no es siempre ni dinámica ni espontánea (estando como están más o menos previstos los momentos más o menos estereotipados en los que el actor interactúa con el auditorio), también es cierto que las diferencias observables entre los primeros pases de un espectáculo y el espectáculo tal y como se muestra al final de las giras evidencian un constante cambio de escenas y matices en función de la respuesta del público. Incluso en su última obra hasta la fecha, *Le avventure di Numero Primo*, basada en una novela escrita simultáneamente al espectáculo, se observa este constante proceso de reflexión. Nos lo comentaba el mismo Paolini tras una función de esta obra (véase Apéndice VII.1).

<sup>96</sup> El Cretto de Burri, conocido también coloquialmente como Grande Cretto, es una obra de *land art*, esto es, una obra de arte en la que se interviene directamente sobre un paisaje o ubicación determinada y los elementos que hay en él, como hacen el búlgaro Christo o, el estadounidense Dennis Oppenheim. La obra de Alberto Burri



acaban sentándose en el suelo del cobertizo dejando apenas un círculo de un par de metros en el centro del cual Paolini retoma su monólogo. Se produce entonces uno de los momentos más significativos que hayan quedado registrados de esta comunión entre el actor y el espectador, en el momento en que no solo comparten una experiencia colectiva en torno a unas vivencias comunes, sino que también se ven abocados a compartir un espacio único que recuerda una forma primitiva de comunicación en la que la comunidad se sentaba alrededor del fuego para escuchar una historia<sup>97</sup>.

El decorado, el escenario y la iluminación son aquí, de forma palpable, elementos totalmente prescindibles. Pocas escenas de las muchas grabadas por Paolini dan fe como esta del carácter social del teatro, el de una reunión de personas en un lugar determinado para escuchar una narración autónoma independientemente del lugar o de la aparición de objetos de atrezzo y decoración.

Se observa el deseo de hablar directamente a los espectadores, de dirigirse a ellos, de cederles incluso en algún momento las palabras para que puedan intervenir brevemente en el desarrollo de la obra; en definitiva, un teatro civil hecho *por* y *para* los espectadores en el que el “extrañamiento” arrastra al espectador, “fino a un attimo prima completamente assorbito dalla magia del racconto”, al aquí y ahora de la representación (Bottiroli, 2005: 60).

Por ello, se podría incluso ir más allá y postular, hablando en propiedad, que solo se debería hablar de actor-*performer* para referirse exclusivamente a aquellos actores-autores que, recuperando los mecanismos de esta transmisión oral, instituyen con la sala una forma atávica de comunicación abierta. Ello permitiría destacarlos de todos aquellos *attori narranti* que se limitan a poner en escena una historia a partir de una partitura dramática

---

(Città di Castello, 1915 - Niza, 1995) en Gibellina se realizó entre 1984 y 1989 y consistió en cubrir de cemento blanco todo un barrio destruido por un terremoto y abandonado por los habitantes. La intervención adoptó la forma de un cuadrilátero irregular de aproximadamente 300 metros por 400 en el que se excavaron trincheras de metro y medio de profundidad a modo de calles que siguen el trazado de la ciudad abandonada en veinte años antes tras el desastre.

<sup>97</sup> Vídeo 2 del Anexo VII.2, extraído de Davide Ferrario, *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica* [DVD]. Turín: Einaudi/Stile Libero, 2002, min. 01:15:48 - 01:22:44.

predeterminada con independencia de la respuesta del público, esto es, la diferencia entre “l’attore solista, o monologante, è in genere ancora un attore di testo (attore-che-legge o che-recita-un-testo, potremmo anche chiamarlo)” frente, por el contrario, al actor-narrador que “lavora sull’oralità e quindi sull’improvvisazione, anche quando si basa su un testo preesistente” (De Marinis, 2005: 22).

Con ello no se quiere afirmar que la relación entre el actor y el espectador radique exclusivamente en el hecho de dar puntualmente la voz al público o de interaccionar en determinados momentos con él durante el espectáculo. De hecho, por lo general las escasas ocasiones en que se produce una comunicación real entre el actor-*performer* y el público durante el desarrollo del espectáculo obedecen más bien a momentos ya cristalizados dentro del esquema general de la obra que vienen a repetirse con pocas variaciones en diferentes representaciones.

Paolini, en efecto, parte siempre de un “copione” que debe más bien entenderse como una especie de partitura siempre abierta y susceptible de incorporar, aunque en muchas ocasiones de forma estereotipada, cualquier pequeño imprevisto que tenga lugar durante el desarrollo de la obra, desde el sonido de un móvil entre el público, pasando por un fallo en las luces, una reacción imprevista de un espectador o la irrupción de fenómenos atmosféricos imprevistos en espectáculo al aire libre, como la mencionada lluvia que empezó a caer durante la grabación de *I-TIGI a Gibellina*,

Si esta interacción actor-público durante la representación debe ser cuanto menos relativizada, es incuestionable, se mire como se mire, que en ella está la base de la creación y modificación del espectáculo mismo, configurado como resultado final de un proceso de

reescritura y modificación que parte siempre de la atenta consideración de las reacciones del público que ya en gran parte era común en la obra del mismo Dario Fo<sup>98</sup>.

En cualquier caso, sí que es evidente que, desde el punto de vista performativo, la elección de un tipo concreto de narrador implica antes que nada “una rappresentazione non mimetica ma diegetica, per rifarci ad Aristotile, in quanto il narratore, presente e ben manifesto nell’atto dell’enunciazione, racconta la storia senza identificarsi nei personaggi e senza celarsi dietro ad essi” (Puppa, 2010: 18).

Ello permite al autor-actor, con el deseo de potenciar una respuesta crítica y participativa por parte del espectador, fragmentar la narración para introducir *excursus*, notas personales y comentarios, facilitando la ruptura de la sensación absoluta de ilusión teatral del espectáculo (el extrañamiento o *Verfremdung* brechtiano) y evitando con ello el ensimismamiento del público.

A esta razón obedece el hecho de que Paolini haya ambientado algunas de sus representaciones grabadas o emitidas en directo en espacios particulares, alejados del marco de un teatro y en ocasiones ligados a los espacios físicos relacionados de forma directa con la historia que plantea el espectáculo.

Como ya había hecho en *Vajont. 9 ottobre '63*, emitido desde el dique mismo que causó la tragedia, Paolini retransmitió *I-TIGI. Canto per Ustica* desde la plaza de Santo Stefano de Bolonia, cerca del aeropuerto del que partió el avión siniestrado.

Se trataba, como luego harán numerosos narradores del *Teatro civile*, de representar “l’irruzione dell’esterno, insieme all’esigenza degli artista di allestire il loro lavori in spazi non convenzionali” con el objetivo de dar voz a un narrador que “non ‘ipnotizza’ mai la platea, bensì la rende vigile grazie ai continui ‘effetti di straniamento’, impiegati per dare

<sup>98</sup> “Ogni testo che noi diamo alla stampa (sto parlando di quelli scritti da me e da Franca) è stato messo in scena e recitato da noi e dalla nostra compagnia per centinaia di volte. Durante queste rappresentazioni, accade che si improvvisino interi dialoghi, che si inventino battute e lazzi [...] Succede così che al termine della tournée ci troviamo un testo molto diverso dall’originale di prima scrittura” (Fo, 1998: V). Véase también la entrevista con Giuseppina Manin (Fo, 2007: 31).

risalto allo ‘scollamento’ esistente tra il soggetto che fruisce e l’oggetto rappresentato” (Bernazza, 2010: 58).

En cuanto al lenguaje utilizado, también *I-TIGI. Canto per Ustica* puede servir de ejemplo del trabajo previo a la puesta en escena de los espectáculos por lo que respecta a la concreción final de un complejo vocabulario imprescindible para la comprensión de la obra. Si con *Vajont. 9 ottobre '63* se trató de una paciente labor llevada a cabo paulatinamente a lo largo de innumerables tomas de contacto con pequeños auditorios, en el caso de *I-TIGI* nacía una exigencia más personal, la de enfrentarse, como señalaba el co-guionista Daniele del Giudice<sup>99</sup>, a “un linguaggio tecnico e separato, simbolo di competenza ma anche di proprietà, di un'appartenenza difesa a oltranza, un linguaggio usato facilmente per nascondere” en una obra que se movía en un contexto en el que “il linguaggio, le parole che normalmente ci aiutano a rappresentare, sono qui un ostacolo, e come ostacolo e ritardo alla comprensione sono state usate nei vent'anni che ci separano da quella sera” (Paolini & Del Giudice, 2005: 5).

La escrupulosa elaboración de un guion preparatorio a partir de una larga secuencia de fragmentos públicos del proceso, testimonios de personas directamente implicadas, pruebas periciales y declaraciones ante el juez durante el proceso abierto para esclarecer, finalmente sin éxito, las causas del desastre, se imponía como tarea esencial. Tras el estreno, Paolini mencionaría, de hecho, “la fatica di ridurre le 5468 pagine della sentenza-ordinanza del giudice Rosario Priore [el juez encargado del caso] a 120 pagine e a una ballata di due ore” (“Paolini racconta Ustica”, 2000).

Y ello porque:

<sup>99</sup> El crítico y novelista Daniele Del Giudice (Roma, 1949) es conocido desde principios de los años ochenta gracias a la publicación de novelas como *Lo stadio di Wimbledon* (1983), *Atlante occidentale* (1985) o *Nel museo di Reims* (1988). Estos títulos no solo le situaron entre los mejores narradores de su generación, sino que alcanzaron un notable éxito de público y crítica respaldado por la concesión de premios como el Viareggio o el Bagutta, en 1983 y 1995, respectivamente.

Mai come in questo caso raccontare è stato un modo di contare, di tenere il conto, elencare, riassumere per rendere comprensibile cioè che è così complesso da risultare tortuoso e infine non raccontabile [...] resta la voglia di raccontarlo ancora e meglio, resta la voglia di sapere e di trovare le domande giuste per sapere (Del Giudice & Paolini, 2001: 31).

El *Quaderno dei TIGI*, el libro que acompaña la segunda versión del espectáculo editado un año después, en 2001, por Einaudi, ofrece numerosos ejemplos del tratamiento de este léxico, de la búsqueda de un lenguaje apropiado y de cómo usar la analogía, la concatenación de ejemplos, la comparación, la glosa, el aparte o la simple definición para superar este obstáculo:

quando nei primi giorni ti bloccavi di colpo come un'orchestra che si ferma, devi resistere alla tentazione di dire tutto e subito, tutto il bric a brac tecnologico della navigazione aerea. Le aerovie, i Vor, il transponder, il radar primario e secondario, dilli volta per volta quando sono necessari, magari la prima volta che fanno la loro apparizione nel racconto potrai tradurli con parole e immagini di senso comune per tutti, aerovia come autostrada nel cielo, il Vor come radiofaro, diverso dai fari costieri e marittimi ma coincidente nello scopo di guida alla navigazione; il transponder, un risponditore automatico ai radar, strumento nella cabina di pilotaggio che risponde con un codice a quattro cifre alla domanda "Chi sei?", consentendo a terra di identificare l'aeroplano, "Ehi, sono io!" (Paolini & Del Giudice, 2005: 10).

La escritura de la tragedia de Ustica era, efectivamente, muy distinta a la anterior, no tanto por razones artísticas o estilísticas, sino por la dificultad del material sobre el que se operaba y de la dificultad del lenguaje:

Se quella della costruzione della diga nella gola del Vajont può essere una scrittura-parola fondata sull'esperienza della montagna, descrizione e parabola del passaggio dell'Italia da paese agricolo a industriale, quella dell'aereo è invece una scrittura fondata sul riconoscimento delle tracce radar, sull'ascolto dei nastri, sul confronto di testimonianze sbiadite nel tempo che diventano vaghe come le impronte nel cielo che l'aereo passando ha lasciato. L'aria non è materia che offra molti agganci all'esperienza comune. Per raccontare questa storia serve l'esperienza di un pilota, ma tradotta con parole comprensibili a un passeggero (Paolini, s.f.-c).

También supuso *I-TIGI* un paso más en la concreción de un narrador alejado del yo autoficcional de los *Album* pero también del más lírico yo-Paolini del *Il Milione* y el *Bestiario*. Es evidente, como se apuntaba en *Il racconto del Vajont*, que la asunción de un tipo de narrador concreto acarrea aspectos fundamentales como la concreción de un narratorio determinado o la adopción de un grado distinto de focalización, lo que le llevó a Paolini a

ahondar en un tipo de narratario fácilmente identificable con el público al que se dirige el espectáculo. De ahí la necesidad de afianzar de nuevo el relato, desde los primeros compases, en el *hic et nunc* de la transmisión dirigiéndose a los espectadores y a los televidentes en una directa interpelación que oscilará entre el plural inclusivo “noi” y el “voi” apelativo de segunda persona del plural.

### ***III.1.7. La transcripción escénica de una novela: Il Sergente de Rigoni Stern***

Una nueva modalidad arranca, por el contrario, con *Il Sergente* (2007), la adaptación de la primera novela de Mario Rigoni Stern, *Il Sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia*, en la que el autor véneto narraba en forma de diario su experiencia personal en el frente ruso durante la Segunda Guerra Mundial y la desastrosa retirada de las tropas italianas en el invierno de 1942-1943<sup>100</sup>.

Después de un cierto encasillamiento como narrador civil tras las tragedias del Vajont y del TIGI, pero también como cantor y revitalizador del paisaje y lenguajes vénetos del ciclo del *Bestiario*, la obra suponía abrir la dramaturgia a otro tipo de enfoques y experimentar nuevos formatos dentro de las posibilidades del teatro de narración, partiendo en este caso de la adaptación de un autor por quien nuestro dramaturgo ya había mostrado un gran interés anteriormente.

El interés de Paolini por el escritor de Asiago venía, por otro lado, de bastante más lejos; ya en 1999 había grabado un interesante documental-entrevista sobre Rigoni Stern con dirección de Carlo Mazzacurati durante un descanso de la gira invernal del *Bestiario* (Mazzacurati & Paolini, 2006b) como primera entrega de los tres *Ritratti* que Paolini dedicó a

<sup>100</sup> *Il Sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia*, empezada en un *lager* alemán tras la negativa de Mario Rigoni Stern (Asiago, 1921- 2008) a secundar la República de Saló tras la caída de Mussolini el 8 de septiembre de 1943, fue objeto de una merecida fama desde su primera publicación en I Gettoni de Einaudi bajo el auspicio de Elio Vittorini. El mismo Rigoni Stern le cuenta a Paolini los detalles de su captura en Brennero, provincia de Bolzano, en la frontera con Austria y su traslado al *lager* alemán en la entrevista *Ritratti* (Mazzacurati & Paolini, 2006, min. 00:14:48).

escritores vénéto y que completó con la entrevista al poeta Andrea Zanzotto un año más tarde, en 2000, (Mazzacurati & Paolini, 2007) y, finalmente, con la dedicada a Luigi Meneghello en 2002 (Mazzacurati & Paolini, 2006a).

Un año más tarde, en 2003, este interés se vio también reflejado con la composición, junto al grupo lombardo Mercanti di liquore, de la canción titulada justamente *Il Sergente nella neve* en la que, partiendo de la musicalización de fragmentos del texto *La tradotta* de Gianni Rodari, se introducían secuencias de la novela homónima de Rigoni Stern.

La canción suponía dar también un paso más en la configuración de espectáculos de carácter musical a medio camino entre la recitación de poemas y el concierto, un campo nuevo en su producción sensiblemente diferente a la ya apuntada en *Il Milione* y el ciclo del *Bestiario* y que empezó a cobrar mayor importancia justamente este año tras el encuentro con el grupo lombardo durante el festival Appunti Partigiani celebrado el 25 de abril de 2003 en el antiguo hospital Paolo Pini de Milán. Del encuentro nacería el espectáculo *Song n. 32. Concierto variabile*, una especie de recital en el que Paolini, junto al grupo al completo, cantaba o recitaba textos y canciones basados en Gianni Rodari (*Re Federico*, *Sul duomo di Como*, *I sette fratelli* o *Stelle senza nome*), en poemas de Dino Campana (*La notte mi par bella* y *Vele*) o en composiciones de algunos de los poetas ya mencionados, como Biagio Marin, Giacomo Noventa o Ernesto Calzavara, marcando un nuevo paso tanto en la producción del autor vénéto como del grupo lombardo<sup>101</sup>.

La canción, incluida en 2004 en el espectáculo *Song n. 32* y poco después en el disco *Sputi* –primer espectáculo de Paolini cuya música se publicó de forma separada como CD (Mercanti di liquore & Paolini, 2004)–, volvería a ser usada en otras dos ocasiones: en el episodio *Cortina di Ferro*, incluido en el montaje de 2005 de *Gli Album di Marco Paolini*.

<sup>101</sup> Constituidos como “power-trio folk” por Lorenzo Monguzzi (voz y guitarra acústica), Piero Mucilli (acordeón) y Simone Spreafico (guitarra flamenca), antes de su colaboración con Paolini el grupo Mercanti di Liquore había sido casi exclusivamente una especie de *tribute band* reunida con la intención de interpretar en vivo temas de Fabrizio de André, autor cuyas canciones ocupan todo su primer disco, *In vivo veritas* (1997) y la mitad del segundo, *Mai paura* (1999), momento en el que empiezan a componer sus propios temas.

*Storie di certi italiani*, y como telón de cierre del espectáculo que finalmente Paolini dedicó a la novela de Rigoni Stern, *Il Sergente*, tal y como se emitió en directo el 30 de septiembre de 2007 desde la Cava Arcari en Zovencedo por la cadena La7 con dirección de Fabio Calvi (Calvi & Paolini, 2007)<sup>102</sup>.

Entrevista, canción y espectáculo venían a rendir homenaje, pues, a “uno scrittore delle mie parti che scrisse un libro che io, come molti di voi, leggo alle medie” (ibidem, min. 00:03:17) por el que Paolini sentía verdadera admiración y cuya historia, repleta de humanidad y resignación, quedaba perfectamente reflejada en la escena recogida en la canción. Se trata, en concreto, del momento de anónima filantropía y hermandad en el que el joven teniente Mario Rigoni, en mitad de la durísima retirada del frente, es acogido en una isba repleta de soldados rusos a la que ha llamado en busca de ayuda y comida:

[...] Sento che ho fame  
e il sole sta per tramontare.  
Passo lo steccato, una pallottola mi sibila accanto.  
I russi ci tengono d'occhio.  
Corro e busso alla porta dell'isba, entro.  
Soldati russi, armati, stella rossa sul berretto.  
Io ho il fucile e li guardo,  
loro mangiano.  
Prendono col cucchiaino di legno dalla zuppiera comune,  
mi fissano col cucchiaino sospeso nell'aria [...]  
(Mercanti di liquore & Paolini, 2004).

Síntesis literal de la descripción de los hechos contados por Rigoni Stern, la escena debió llamar la atención a Paolini desde sus primeras lecturas juveniles de *Il Sergente nella neve*, por lo que no dudó en reproducirla posteriormente en el espectáculo. De hecho, también la secuencia había sido objeto de una pregunta durante la entrevista de *Ritratti*:

<sup>102</sup> Una versión ligeramente distinta de esta emisión televisada, en esta ocasión con dirección de Marco Segato a partir de tres funciones distintas (en Bolonia, Roma y Cortemaggiore), se publicó un año más tarde, en 2008, en Einaudi como parte de un material variado que contenía, además del espectáculo, el correspondiente *Quaderno del sergente* (con reflexiones sobre el proceso de creación del espectáculo) y un documental, *Verso il Don*, grabado por Paolini durante el viaje preparatorio a Rusia (Paolini, 2008).



Rigoni: La nostra guerra era sempre una guerra di aggressione verso gli altri. Siamo andati noi a portare offese agli altri, e gli altri si sono difesi.

Paolini: Però in mezzo a questa guerra, decisa in questo modo, i racconti de *Il Sergente nella neve* sono racconti di incontri con le persone, anche con i nemici, oppure con le popolazioni occupate.

Rigoni: Infatti io non ho considerato nemico quello che mi era davanti. Eravamo noi i nemici loro, veramente, noi eravamo i loro nemici, ma loro non erano nostri nemici.

Paolini: Ma com'è possibile mangiare la minestra con i nemici dentro l'isba?

Rigoni: Ma lì la cosa è molto semplice. Ho chiesto permesso come quando si bussa davanti ad una porta chiusa, e dal momento che io ho chiesto di entrare loro mi hanno accolto. Non ero più un nemico, ero un disgraziato che aveva fame. È tutto quello... (Mazzacurati & Paolini, 2000, min 00:12:48)<sup>103</sup>.

La posibilidad de trabajar en algún tipo de contenido referido a la figura y la obra de Rigoni Stern debía estar, pues, en la cabeza de Paolini desde finales de los años noventa, pero era tal era la complejidad de la prosa de Rigoni Stern que resultaba una materia difícilmente abordable, tratándose, como en el caso de *Il Sergente*, de una “vicenda umana talmente estrema [...] una cronaca talmente eloquente da diventare un groppo per il lettore e per chi disgraziatamente ci stava lavorando sopra” (Guccini, 2006: 11).

De hecho, la novela incluso había sido objeto de dos proyectos anteriores, ambos prematuramente abortados, a manos de Giorgio Strehler y de Ermanno Olmi. En ambos casos, se acabó por desestimar el proyecto debido a la dificultad de ajustar a otro lenguaje (teatral en el primer caso y cinematográfico en el segundo) una obra marcada por una extrema concisión al tiempo que por una enorme contención.

Un trabajo de este tipo suponía ante todo enfrentarse a una ardua labor de adaptación de aspectos fundamentales como los posibles cambios de enunciación y punto de vista, la transformación de las estructuras temporales (del tiempo del autor y del tiempo de la historia, el respeto o no de la linealidad del relato, la duración y la presencia de posibles contracciones mediante sumarios, dilataciones, elipsis y pausas, el recurso a repeticiones e iteraciones...), pero también a las modificaciones del espacio y la organización misma del relato mediante la

<sup>103</sup> Vídeo 3 del Anexo VII.2, extraído de Carlo Mazzacurati y Marco Paolini, *Ritratti. Mario Rigoni Stern* [DVD]. Roma, Fandango Libri, 2006, min. 00:12:48 - 00:16:10.

supresión, comprensión, unificación o traslación de acciones, descripciones, personajes, diálogos y episodios completos, por citar unos pocos aspectos (Sánchez Noriega, 1999).

En definitiva, una ingente labor de síntesis que, si bien era necesaria, no dejaba de ser dolorosa, en el momento en el que si “tagliare chirurgicamente una scena o una parte, per un attore è fonte di pena, per un autore è spesso una necessità” (Paolini, 2008: VI).

En este sentido, las diferentes y sucesivas versiones de *Il Sergente* de Paolini (la del estreno en Milán en noviembre de 2004, la de la posterior revisión de 2006, la versión televisada de 2007 y, finalmente, la del montaje publicado en 2008 por Einaudi) dan cuenta del hecho de que, con *Il Sergente*, Paolini se movió en una forma de trabajar sensiblemente distinta a la que había seguido en sus anteriores espectáculos. Las diferencias venían de tres aspectos concretos.

El primero, el más evidente, es el paso que suponía reducir las casi doscientas páginas de la novela de partida para que confluyeran en un espectáculo teatral de no más de dos horas de duración. Este trabajo, comenzado ya en las primeras pruebas en 2004, continuó de forma ininterrumpida a lo largo de las más de 150 réplicas hechas durante los tres años siguientes.

La comparación de la escena recreada en la canción, la del encuentro con soldados rusos en la isba a la que va a pedir comida, puede servir como ejemplo del modo de operar de Paolini a la hora de tratar la adaptación del material novelesco si comparamos el texto original, primero, con el resultado final tal y como se resolvía en el espectáculo:

I russi ci tengono d’occhio. Corro e busso alla porta di un’isba. Entro.  
Vi sono dei soldati russi, là. Dei prigionieri? No. Sono armati. Con la stella rossa sul berretto! Io ho in mano il fucile. Li guardo impietrito. Essi stanno mangiando attorno alla tavola. Prendono il cibo con il cucchiaino di legno da una zuppiera comune. E mi guardano con i cucchiaini sospesi a mezz’aria. –Mnié khocetsia iestj – dico. Vi sono anche delle donne. Una prende un piatto, lo riempie di latte e miglio, con un mestolo, dalla zuppiera di tutti, e me lo porge. Io faccio un passo avanti, mi metto il fucile alla spalla e mangio. Il tempo non esiste più. I soldati russi mi guardano. Le donne mi guardano. I bambini mi guardano. Nessuno fiata. C’è solo il rumore del mio cucchiaino nel piatto. E d’ogni mia boccata. –Spaziba, –dico quando ho finito. E la donna prende dalle mie mani il piatto vuoto. –Pasausta, –mi risponde con semplicità. I soldati russi mi guardano uscire senza che si siano mossi. Nel vano dell’ingresso vi sono delle arnie. La donna che mi ha dato la minestra, è venuta con me come per aprirmi la porta e io le chiedo a gesti di darmi un favo di miele per i miei compagni. La donna mi dà il favo e io esco.

Cosí è successo questo fatto. Ora non lo trovo affatto strano, a pensarvi, ma naturale di quella naturalezza che una volta dev'esserci stata tra gli uomini (Rigoni Stern, 1953: 132-133).

La pieza, breve, concisa y extremadamente cuidadosa en los detalles según el característico estilo de Rigoni Stern, era representada por Paolini en el espectáculo del siguiente modo<sup>104</sup>:

E allora mi ribello, non voglio morire. / E corro anche se mi sparano dietro lo steccato... // fino all'isba, e lì busso, busso, busso, busso... mi apre una donna. // Dietro di lei, dentro l'isba soldati russi. No prigionieri, eh!, no... armati. // Mangiano. // Loro... // sì. Dalla pentola in centro tavola loro... si fermano col cucchiaino alzato, mi guardano. / Io gli dico // [señalando con la mano un punto frente a él] “Mnié khocetsia iestj, Mnié khoce..tsia ie...stj, Mnié khocet... deme da magnar!” [risas del público] La donna fa “Cusciai, cusciai, cusciai... mangia”, / e mi riempie col mestolo una tazza di latte e miglio. Per prendere la tazza il moschetto 91 in spalla devo mettere. // Poi col moschetto, scusa, con la tazza cerco un posto da sedermi. I russi sulla panca si sposta tutti quanti mi siedo in fianco a loro [haciendo el gesto de moverse hacia un lado en un banco imaginario]. Non fiata nessuno. [Señalando imaginariamente uno a uno] Soldati mi guarda cucchiaino alzato, donna mi guarda cucchiaino alzato, bambini... “guarda che bravo il soldato italiano che mangia tutto, no come te” [risas del público]. E questo antigelo // mi apre la gola, / son salvo, mi dico, “Spaziba!”. Ho finito. / “Pasausta”. // Non si è mosso nessuno // Mi guardano uscire. // Sulla porta la donna mi dà ancora un favo di miele [hace gesto de sorpresa con la mano] // “Per i tuoi compagni”... // rimasti a spararci da fuori. Era il 26 gennaio '43. Ho bussato, // ero un disgraziato. Avevo fame. // Là dentro, in quel momento, non eravamo nemici [Pausa larga, fin de secuencia, cambio de luces] (ibid, min. 01:48:58)<sup>105</sup>.

La funcional repetición de verbos y expresiones (el obsesivo “busso” con el que nos transmite Paolini la desesperación de nuestro hambriento sargento), la introducción de la frase en dialecto “deme da magnar!” con que finaliza la esforzada petición de comida que la campesina no logra entender después de multiplicar aquí también la frase mal aprendida en ruso, la adición de gestos que refuerzan la solidaridad de los soldados enemigos (el gesto del movimiento para dejarle sitio en la mesa), la absurda respuesta de la madre que increpa al niño para que se coma su comida (absurda en un doble sentido; no solo por el contexto, sino por el simple hecho de que, no hablando ruso, el sargento no la habría entendido aunque la mujer hubiese dicho algo), el gesto de filantropía final de la campesina (notemos que en la novela es Rigoni Stern quien le pide a la mujer la miel con gestos) y la simplificación final

<sup>104</sup> Una barra lateral indica una pausa breve, mientras que la barra doble, una pausa más prolongada.

<sup>105</sup> Vídeo 4 del Anexo VII.2 extraído de la retransmisión televisada de *Il Sergente* por la cadena La7 el 30 de octubre de 2007, min. 01:48:58- 01:51:14.

con que cierra la escena (“in quel momento, non eravamo nemici”) son algunas de las diferencias más notables que podemos encontrar en el paso de la escena del texto original y la escena recreada durante la representación.

Todos ellos, y especialmente la última imagen que cierra la escena (la de la campesina rusa que espontáneamente le da un poco de miel “para sus compañeros”), pueden bastar para destacar que nos encontramos con algo más que una simple adaptación y reducción del material novelesco. Paolini se encarga de especificarlo en la *Note d'autore* con que presenta el espectáculo en la web de su productora, Jolefilm:

Nel racconto intreccio il coro dei soldati in marcia che rappresento e il mio sguardo quando sono andato sul Don a cercare la postazione dei nostri soldati, per seguire le tracce del libro. Ho provato a mettermi nei panni dei nostri che ci andavano con il senso di colpa degli invasori, ma parlando con la gente di là, mi sono sentito a casa. La vita contadina è una radice comune; i contadini russi che sfamavano quei disperati di italiani, invasori in fuga, poveri cristi... e ho pensato a Pasolini che parlava di limitatezza della Storia e immensità del mondo contadino (Paolini, n.d.-e)<sup>106</sup>.

Se opera aquí no solo a partir de una necesaria reducción del material narrativo (en ocasiones juntando en una única escena material que en la novela está disperso en diferentes momentos), sino también a partir de una notable adición de material necesario para acentuar diferentes momentos, caracterizar personajes o desarrollar una idea recogida y diseminada en diferentes partes del texto.

En estos casos, se trata realmente de toda una recreación que poco tiene que ver con el texto original, como los diálogos que desarrollan un breve fragmento significativo de la novela como es la muerte de Marangoni, uno de los primeros soldados que cae en el frente y que en la novela apenas ocupa tres párrafos:

Marangoni mi guardava, capiva tutto e taceva. E ora anche Marangoni è morto, un alpino come tanti. Un ragazzo era, anzi un bambino. Rideva sempre, e quando riceveva posta mi mostrava la lettera agitandola in alto: – è la morosa, – diceva. E ora anche lui è morto. Una mattina, smontato all'alba, era salito sull'orlo della trincea a prendere la neve per fare il caffè e vi fu un solo colpo di fucile. Piombò giù nella trincea con un foro in una tempia. Morì poco dopo nella sua tana fra i compagni e non mi sentii il cuore di andarlo a vedere. Tante volte si era usciti all'alba, anch'io

<sup>106</sup> Las referencias y citas de Paolini extraídas de su propia web ([www.jolefilm.com](http://www.jolefilm.com)) que carecen de fecha (n.d., no date), aparecen en la bibliografía ordenadas alfabéticamente según la primera letra del título.

parecchie volte, e nessuno sparava. Anche i russi uscivano e noi non sparavamo mai. Perché ci fu quel colpo quella mattina? E perché morì così Marangoni? Forse durante la notte, pensavo, i russi avranno avuto il cambio e questi saranno nuovi. –Bisogna stare attenti e uscire con l'elmetto – dissi per le tane. Avrei avuto voglia di appostarmi con il fucile e aspettare i russi come si aspetta la lepre. Ma non feci nulla (Rigoni Stern, 1953: 25-26).

En el espectáculo, por el contrario, se parte de un diálogo inventado por Paolini con el que no solo da cuenta de la muerte de Marangoni, sino que cumple también la misión de representar la idea de lo absurdo de la guerra e intensificar el dolor por la pérdida del soldado:

Torno in tana da noi la mattina dopo mi dicono “Di Marangoni morto” // “Ma se l’ho visto ieri sera di guardia alla capra” / “Eh! Vuoi andarlo a vedere adesso?” / “No, no // però qualcuno mi spiega com’è successo” / “Pota, sergente, / è uscito a prendere la neve per fare il caffè, pota c’è stato un colpo, pota l’han preso in testa, pota è morto, pota” / “Di quell’elmetto?” / “Ce l’avea pieno di neve! / Per non far la strada da prender la gavetta, pota, lo fai anche tu, lo fa anche i russi. Quando va a prendere la neve per fare il tè noi non gli spariamo mica. Qua è una regola, no? più o meno, che i soldati fin che non ha fatto colazione non ci si ammazza” // Dico, “E perché secondo te sta mattina gli han spara’ presto”. “Pota, sergente, secondo me ai russi gli han dato il cambio, son truppe fresche questi, non san le regole di guerra”. / “Gli insegno io” / “Dove vai?” // Ero furibondo, // perdere un uomo non ti piace // perderlo in quel modo, meno che meno / perdere Marangoni [echándose las manos a la cabeza con gesto de dolor] / quel toso era... speciale // immaginarlo morto così... ero furibondo. / Ho pensato quella mattina, becco un russo / l’ammazzo / gli altri impara. / Ma non lo trovo, no / Quando ne cerchi uno per ammazzarlo non lo trovi mai. / Invece mi son visto a me... (ibidem, min. 00:39:00).

Además de la transformación del estilo indirecto en estilo directo y de las interrogaciones retóricas en un nuevo diálogo real entre el narrador y uno de los soldados, una vez más el fragmento transcrito ofrece una muestra del gusto de Paolini por compaginar, en el seno de una misma escena, por pequeña que sea, elementos humorísticos y trágicos en un ir y venir emocional que capta la atención del espectador.

En otros casos, por el contrario, se trata directamente de adiciones que nada tienen que ver con el texto de partida, como es el caso de la pequeña escena de ampliación con la que Paolini narra la recepción de la noticia de la retirada de las tropas:

–Bravo sergente. Hai fatto 30 adesso fai 31. Stanotte devi ripiegare. Io vorrei dirgli: “Perché non mi dici ritirare? Perché ritirata sa da cesso di stazion, mentre ripiegare implica la possibilità di un bel rimbalzo in avanti, vero?”  
Ma io non avevo dubbi che avevamo perso! Io lo sapevo cosa volevano i russi da noi, se io fossi stato al posto loro avrei voluto la stessa cosa!

(imita Hitler e Mussolini)

–E io mi ciapo la Finlandia, e io mi ciapo la Polonia, e io mi ciapo la Grecia, e l’Albania, e mi ciapo la Russia!

Dopo qualcheduno deve andare a ciaparli quei posti?!

Come fai a far le invasioni senza avere un pelo sullo stomaco così?! In ogni modo, siccome lui non mi ha chiesto cosa penso, io dico solo “Va bene” (Paolini, 2008: 103)<sup>107</sup>.

No se trata, en cualquier caso, de detallar individualmente qué escenas entran en la selección de Paolini y cuáles quedan fuera a partir de su lectura de la novela de Rigoni Stern, bien sea aglutinando determinados acontecimientos y personajes en una única escena representada o bien sea privilegiando unas sobre otras (en ocasiones uniendo en un mismo marco historias contiguas o desarrollando personajes de varias de ellas). Bastará para ello un último ejemplo: la secuencia en la que el soldado Baffo echa al fuego los piojos que atestan la ropa y los cuerpos de los soldados y que acaban por recordar a las palomitas (“pidocch-korn” los llama) cuando estallan en el fuego.

Mediante esta secuencia, una vez más, Paolini es capaz de resumir diferentes referencias a los piojos a lo largo de la novela, al tiempo que se introduce de nuevo como *excursus* humorístico dentro de la narración, esto es, el recurso al *comic relief* de origen shakespeariano que relaja la tensión antes de alcanzar una escena especialmente densa desde el punto de vista dramático, en este caso la muerte de Marangoni.

Lo relevante del caso es, en definitiva, que Paolini consigue llegar a una perfecta síntesis del núcleo central de la narración de Rigoni Stern y captar perfectamente el horror de las vivencias narradas, logrando un cuadro totalmente homogéneo que respeta, en cuanto al material narrativo se refiere, el recorrido vital y humano sobre el que trabaja el autor de Asiago.

Un ejemplo de la coherencia de la propuesta de Paolini es, sin ir más lejos, el equilibrio que nuestro dramaturgo consigue plasmar entre las dos partes con que Rigoni Stern dividió la

<sup>107</sup> Otros ejemplos significativos de las diferencias entre el texto narrativo y la adaptación de Paolini pueden encontrarse en el capítulo *Una trasposizione di esperienze* en S. Scattina (2011: 83-103).

novela, *Il caposaldo* (sobre las difícilísimas condiciones de vida de los soldados) y *La sacca* (específicamente centrada en la retirada del frente ruso). En efecto, Paolini les dedica a cada una de ellas justamente la mitad del espectáculo, otorgándoles siete y ocho escenas respectivamente, mientras que en la novela original la segunda parte, *La sacca*, ocupa el 70% del texto. Recordemos, no obstante, que la importancia de esta segunda parte (tanto por lo que se refiere al volumen que ocupa respecto al total de la novela, como también desde el punto de vista del contenido), supuso que, cuando esta fue publicada por Einaudi por primera vez en 1953 Elio Vittorini propusiera a Rigoni Stern incorporar el subtítulo de *Ricordi della ritirata di Russia*.

Es también digno de destacar el deseo de respetar lo máximo posible la propia voz de Rigoni Stern durante el espectáculo, introduciendo apenas algunas leves modificaciones en las partes en las que esta era más visible. Un ejemplo es el *incipit* de la novela, el conocido “Ho ancora nel naso l'odore che faceva il grasso sul fucile mitragliatore arroventato. Ho ancora nelle orecchie e sin dentro il cervello il rumore della neve che crocchiava sotto le scarpe, gli starnuti e i colpi di tosse delle vedette russe, il suono delle erbe secche battute dal vento sulle rive del Don” (Rigoni Stern, 1953: 9), recortado y convertido en el espectáculo en “Ho ancora nel naso l'odore che faceva il grasso sul fucile mitragliatore arroventato. Ho ancora nelle orecchie il cric-croc della neve sotto gli scarponi” (ibidem, min. 00:10:57).

De forma paralela a esta labor de reducción y ampliación simultánea del material novelesco, elementos necesarios para romper la monotonía de un único narrador en escena, el trabajo de Paolini con el texto original se movió también, sobre todo en las fases preparatorias del espectáculo, en un segundo plano de ampliación, no tanto en este caso de secuencias o personajes o diálogos, sino de referencias literarias con las que desde una perspectiva global puede relacionarse la novela de Rigoni Stern.

El objetivo era abrir las posibles lecturas de la novela de Rigoni Stern para ligarla a otras experiencias similares que le ayudaran a conectar el tema propuesto con narraciones de un contenido similar, tales como la *Anábasis* de Jenofonte o la versión de *El buen soldado Svejik* de Bertolt Brecht<sup>108</sup>. Es decir, apoyar el espectáculo en un rango más amplio de textos que facilitara adoptar un punto de vista propio, tanto para romper la concisión de la prosa de Rigoni Stern como para dar opción a una lectura que diera cabida a un tono más sarcástico y personal propio de Paolini.

En conversación con Gerardo Guccini, Paolini afirmaba:

essendo spietato e non facendo il regista, pur avendo materiale inedito non montato di Rigoni, non ho voluto usare la sua voce o la sua immagine in scena, e neppure immagini della ritirata di Russia. Ne risultava però un lavoro troppo serio, troppo composto e preciso. Perciò ho provato a romperlo partendo da Brecht, da Schweyk nella seconda guerra mondiale. I tedeschi hanno elaborato il lutto, Brecht c'è riuscito e lo ha descritto in maniera grottesca, mentre in Italia nessuno ne è stato capace (Guccini, 2006: 12-13).

Algunas de las escenas finalmente suprimidas para no desvirtuar el texto de Rigoni Stern y hacer aún más complejo el espectáculo –y presentes solo en la primera versión del espectáculo de 2004, tal y como recuerda Paolini en el capítulo *Pre testi* incluido en el *Quaderno del sergente* (2008: 123-129)–, son las que hacen referencia, justamente, al Svejik brechtiano. Valga como ejemplo la escena, recordada también por S. Scattina (2011: 71), del satírico episodio en que Paolini hace de Mussolini y Marco Austeri de Svejik: “Non crediate di cavarvela così! No, no, no! (*rivolgendosi al pubblico in sala che lo ha ascoltato fin qui*). Epilogo farsa neorealista e sciatta! Didascalia: Brechtianamente... Così come Schweyk, camminando nella steppa, incontra nella tempesta il suo Führer, così il maestrino, caporale degli altipiani, che sono io –che fa il suggeritore– incontra il suo Duce...” (Paolini, 2008: 73).

Otro cambio importante respecto a la versión inicial de 2004 fue la exclusión del acompañamiento musical, ya que en las primeras réplicas incorporaba música en vivo

<sup>108</sup> En la referencia al texto de Brecht *El buen soldado Svejik* (1921-1922) mantenemos las distintas transcripciones ortográficas de acuerdo a los diferentes autores.



compuesta y acompañada al piano por el músico Uri Caine y el violoncelista Mario Brunello (quien ha vuelto a colaborar en numerosas ocasiones con Paolini, como, por ejemplo, en el espectáculo *Verdi, narrar cantando* a finales de 2013).

De hecho, afirma Paolini:

Anche se normalmente nei miei spettacoli l'effetto di straniamento è presente, il mio teatro è di altro genere, è di memoria, di evocazione. Inoltre, come fare epica e straniamento su un racconto che non appartiene alla mia generazione e alla mia società? Intraprendendo la strada del teatro epico sono diventato più spietato e non potendo applicare semplicemente ad un diario il linguaggio del realismo, ho usato altre chiavi: soluzioni grottesche, citazioni cinematografiche. Per esempio, ad un certo punto interpreto Charlot, oppure mi servo di una loop station e di un microfono per creare una colonna sonora di voci corali, cose, queste, che prima della collaborazione con il trio musicale 'I Mercanti di liquore' non avrei osato fare (Guccini, 2006: 11-12).

La dificultad residía, por razones obvias, en la necesidad de adoptar una postura que le permitiera asimilar y procesar las vivencias de Rigoni Stern salvaguardando a la vez su forma particular de hacer teatro.

Un paso en este proceso fue el viaje que Paolini hizo a Rusia (más tarde incorporado al DVD publicado por Einaudi) durante la primera fase de las pruebas, un camino marcado por la necesidad de ambientarse en un contexto geográfico que le era hasta el momento ajeno y cuyo conocimiento le resultaba fundamental antes de enfrentarse a la elaboración final del espectáculo:

Mentre tentavo di riunire tutti questi linguaggi, mi accorgevo però che essi cozzavano tra di loro senza dialogo, e per questo ho interrotto le prove e mi sono recato in Russia. Era il mese di novembre del 2004. Dopo poco sono rientrato a casa perché incombevano le prove e il debutto a Milano. Lo spettacolo era molto diverso da quello attuale che ha debuttato a gennaio del 2006 (Paolini, 2008: 69)<sup>109</sup>.

De este modo, “el eco del viaje del autor-actor al Don confluía incluso en la historia, hasta el punto de que el plano de la ficción derivado de la novela se entrecruzaba con el

<sup>109</sup> La galardonada periodista polaco-italiana Monika Bulaj acompañó a Paolini en su viaje por tierras rusas, lo que le sirvió para publicar en 2005 en *Corriere della sera* un interesante reportaje en el que narraba (y fotografiaba) todo el recorrido. El reportaje, titulado *Ritorno sul Don*, retomaba el título con que el mismo Rigoni Stern continuó en 1973 la narración de su experiencia en el frente ruso. Las fotos tomadas durante el viaje fueron expuestas en el teatro Strehler de Milán durante el estreno del espectáculo en noviembre de 2004.

sustrato experiencial autobiográfico” (Soriani, 2016: 267-268), lo que le permitía a Paolini partir del propio yo como arranque de una narración que, a diferencia de las anteriormente propuestas, le eran totalmente ajena, bien desde el punto de vista cronológico, bien desde el biográfico y personal.

Ello le permitió también profundizar en el cambio más significativo que introducía en el espectáculo respecto a la novela, en concreto, el juego de dos narradores alternos en escenario: por un lado, el del yo-Paolini que cuenta su propio viaje por tierras rusas como trabajo de ambientación previo al desarrollo del espectáculo (y que, como en otras ocasiones anteriores, sirve de punto de arranque del espectáculo); por otro, y frente a él, el yo narrador Paolini-Rigoni Stern encargado de representar en el escenario las vivencias del frente, este último diferenciado del anterior por llevar puesta una gorra que Paolini se quita y pone para separar ambas voces narradores<sup>110</sup>.

Lo más particularmente reseñable de esta alternancia, tal vez más evidente que en otras obras por la distancia que separa a ambos narradores, es el hecho de cómo este primer yo, el yo-Paolini que abre y presenta el espectáculo, aparece y reaparece puntualmente a lo largo de la narración para introducir reflexiones propias y que, en la versión televisada, vuelve a aparecer al final para despedir el espectáculo dando la voz a un Rigoni Stern sentado entre el público. Es evidente que nos encontramos una vez más ante la necesidad del autor véneto de partir en sus espectáculos de un narrador en primera persona que necesariamente debe identificarse con su propia persona, y que actúa como arranque e introductor de la narración, como, finalmente, en cuanto cierre de la misma, en el caso de la versión emitida por televisión el 30 de octubre de 2007, entablando una breve conversación con el mismo Rigoni Stern al

<sup>110</sup> Ya ha habido ocasión de mencionar en varias ocasiones (especialmente en los apartados II.3.2 y II.3.3) el desdoblamiento en dos autores y dos actores, claramente diferenciados, que opera en el seno del teatro de narración.

final del espectáculo en la que sería su última aparición en público un año antes de su fallecimiento (Calvi & Paolini, 2007, min. 02:04:57).

El viaje preparatorio de iniciación/investigación de Paolini al Don y las aparición necesaria de su “yo” autor dramático y épico como inicio y cierre de la emisión, son, llegados a este punto, elementos imprescindiblemente ligados a la función testimonial del teatro de Paolini.

Frente a un texto de partida duro y descarnado, es además en este plano personal donde se puede dar cabida a algunas de las escenas más humorísticas y emotivas del espectáculo (como la charla con el maquinista Popov, el extrovertido italófilo que lleva a Paolini a través de la estepa rusa hasta su destino), en el momento en el que, desde la amplia perspectiva que supone el presente, esto es, desde una visión histórica retrospectiva de los acontecimientos, Paolini puede dar salida a toda una serie de reflexiones globales sobre el absurdo de la guerra que apuntalan la carga de humanidad del texto de Rigoni. Un ejemplo de ello es la escena de la mujer de la isba que regala a Paolini una bufanda que luego usará este en la parte final del espectáculo y que, *mutatis mutandis*, nos hace recordar a la mujer que le da comida al sargento Rigoni Stern, ambas hermanadas por una especie de “fraternidad campesina”.

Como ya le sucedió con las tragedias del Vajont y del TIGI, también el trabajo preparatorio de *Il Sergente* tuvo que moverse en un terreno lingüístico diverso y, en este caso, diametralmente opuesto a sus producciones anteriores, ya que en este caso no le servían ni el acercamiento dialectal ni la voz adoptada salpicada de dialectalismos vénetos de los espectáculos anteriores. El reto aquí era, por el contrario, la necesidad de captar la babel lingüística de una guerra que involucró a prácticamente toda Europa y que hizo que Elio Vittorini definiera la novela como una “piccola Anabasi dialettale”.

En este sentido, la adaptación de *Il Sergente* de Paolini tenía, antes que nada, que dar cabida ante todo a la amplia gama de realidades lingüísticas de los soldados implicados hasta

conformar una compleja “koinè multipla di etnie dialettali regionali e internazionali, tra venetismi e nomi ucraini, storpiature e ipercorrettismi in rapporto alla lingua standard, imprecazioni e nostalgias de casa che rimbalzano tra le ciacole della tana, rese dall’interprete colla duttilità recuperata dagli Album”, puesta en juego, sobre todo, para mostrar “atraverso la sua voce, una nervosa gioventù interclassista, persa nell’invasione fallita della Russia” (Puppa, 2010a: 89).

En este contexto se ha de mencionar, aunque en este caso desde un marco mucho más amplio, el uso de diferentes dialectos útiles a la hora de poner de relieve el carácter *babélico* de las tropas involucradas en la fallida invasión y posterior retirada de Rusia.

Respetando el texto original, es frecuente la aparición de pequeños diálogos en diferentes lenguas dialectales, como es el caso del véneto usado por Moreschi, el mayor Bracchi o el siempre presente Giuanin, pero también el bresciano de Bodei y Bracchi, el piemontés de Torun, o el habla meridional de los tres soldados de infantería que buscan refugio en su pelotón en mitad de la retirada. Se trata, en definitiva, de diferentes ejemplos de la realidad plurilingüe de los combatientes italianos que de tanto en tanto surge también en forma de canciones entonadas por los soldados alpinos<sup>111</sup>, aunque este interés en mostrar el carácter internacional de la ofensiva acababa por dar cabida, tanto en la novela como en el espectáculo, a expresiones en otros idiomas. Es el caso del puntual uso del alemán de los soldados aliados, así como de ciertas palabras en ruso de las pobres campesinas que momentáneamente dan hospitalidad a nuestro sargento, hasta resumir toda la confusión de lenguas que Rigoni Stern plasma en la novela: “attorno a noi c’era una gran confusione; si sentiva parlare tedesco, ungherese, e italiano in tutti i dialetti” (Rigoni Stern, 1953: 75)<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Como la hermosa canción piamontesa “All’ombra di un cespuglio / bella pastora è addormentata, / son di li passati / tre bei francesi / le han detto: – Bella pastora / voi avete la febbre...” o la varias veces repetidas “Vardè che bel seren con quante stele / che bela note da rubar putele”.

<sup>112</sup> Valgan como muestras de esta constante aparición del dialecto en la novela de Rigoni Stern estos dos fragmentos, de los muchos que se podrían añadir, en los que el dialecto o la lengua propia se usan en apenas breves diálogos: “Quando rientrava nella tana, dopo il suo turno di vedetta, gridava: –Madamin c’al porta ‘na

No siendo posible hacer un elenco de todas las realizaciones dialectales presentes en la obra, sí que puede parecer interesante recalcar como ejemplo la frase que, a modo de letanía pero también de simbólico y expresivo *memento* de la añoranza del terruño, el montaraz y nostálgico soldado véneto Giuanin repite a lo largo de la novela: “Sergentmagiù, ghe rivarem a baita?” (Sargento mayor, ¿llegaremos a casa?) y que, más allá de servir de recuerdo de la responsabilidad del sargento al mando de un pelotón, es también un anticipo premonitorio del horror que les aguardaba, ya que Giuanin morirá, de hecho, poco después, el 26 de enero, mientras le llevaba munición a Rigoni Stern durante la batalla de Nikolaevka.

El efecto de esta frase, de la carga simbólica que encierra en boca de un campesino que, perdido en mitad de la estepa rusa, añora su tierra natal, la recordará repetidas veces Primo Levi, con quien Rigoni Stern mantendría una interesantísima relación personal: “ho letto per la prima volta *Il Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, ho avuto un soprassalto imbattendomi nella domanda epica, ripetuta ossessivamente nella notte e nel gelo del Don, ‘Sergentmagiù, ghe rivarem a baita?’. Baita, il ricovero, l’asilo, la salvezza, la casa” (Levi, 1985: 819).

La importancia de la frase, repetida a lo largo de la novela, la explica el mismo Rigoni Stern:

Quelle parole erano dentro di me, facevano parte della mia responsabilità e cercavo di rincorarmi parlando di ragazze e di sbornie. Tra noi v’erano ancora di quelli che scrivevano a casa: “Sto bene, non preoccupatevi per me, sono il vostro...” ma mi guardavano con occhi mesti e indicando l’ovest mi chiedevano: –Da che parte dovremmo andare in caso di...? Che cosa prenderemmo con noi? – Pure nessuno aveva detto loro come stessero le cose, e nessuno immaginava, ne sono sicuro, quello che ci avrebbe aspettato (Rigoni Stern, 1953: 38).

---

buta! Bodei, che era bresciano come tutti gli altri rispondeva: –Bianco o negher? –Basta c’al sia! –riprendeva Tourn e poi cantava nel suo dialetto –All’ombretta di un cespuglio...” (Rigoni Stern, 1953: 19) este otro, “Cerco in un’isba e non lo trovo, busso alle altre. Mi rispondono in tedesco: –Raus! – o in bresciano: –Incuulet! Trovo i fucilieri della mia compagnia e mi chiedono se voglio entrare a dormire da loro” (ibidem: 78).

Desde sus primeras fases de gestación en *Il Sergente* cobraron vida no solo distintos narradores superpuestos, sino también diversos niveles de narración tejidos a partir de una mezcla y superposición de historias que se complementan hasta configurar un espectáculo rico de matices, algo necesario para dar cabida a una novela que, como la de Rigoni Stern, parte también de una primera persona hasta abarcar una compleja historia que es personal al tiempo que coral, repleta de múltiples tonalidades:

All'inizio ho tentato di narrare quelle pagine, e poi ho capito che l'unico modo era fare il coro, non essere solo il personaggio che rievoca la storia, ma provare a immaginare anche le figure che lui descrive dando loro toni e sfumature fisiche. Non mancando d'andare (l'ho fatto) in Russia, facendo la stessa strada, parlando con la gente. Raccontare non solo con la testa, ma anche con i piedi. Come se si trattasse di uno Schweik padano (Di Giammarco, 2007).

En última instancia, desde la óptica global de la dramaturgia de Paolini, es evidente que la operación llevada a cabo con *Il sergente* superaba y ampliaba la anterior experiencia de Paolini con espectáculos basados en textos en prosa, como había hecho al adaptar para sus primeros *Album* textos de Gosciny, Meneghello o Molnár, todos ellos unidos por un mismo punto de vista (la narración de las aventuras de un niño) como por el tema tratado (la visión más o menos nostálgica de la infancia) y que se basaba en la asimilación e incorporación de diferentes aventuras más o menos inconexas que, sumadas a experiencias personales, configuraban la historia de Nicola partiendo de vivencias, pese a la distancia geográfica o temporal, perfectamente compatibles con una misma esfera del mundo de la infancia.

Dar cuenta de las vivencias de Rigoni Stern configurando un texto teatral que fuera a la vez personal y respetara el ambiente humano reflejado por el escritor de Asiago, implicaba, pues, un proceso muy diferente al llevado a cabo en sus trabajos anteriores:

A teatro io racconto in prima persona, racconto usando i nomi veri di persone che mi immagino non avendole mai conosciute, parlo delle esperienze che immagino, non avendo mai combattuto un nemico o lottato con le intemperie in quelle condizioni, come posso essere credibile? Attraverso quale lavoro su me stesso riesco a rendere interessante, emozionante, verosimile, ciò che faccio e

dico? I testi, l'intreccio di storie e di livelli narrativi sono stati necessari per insegnarmi a camminare (Paolini, 2008: 143).

Tal vez por ello, *Il Sergente* puede considerarse el espectáculo más puramente teatral de los que Paolini había elaborado hasta el momento, en el sentido de que era la primera obra en la que hacía un uso intensivo de una serie de recursos escénicos hasta el momento apenas utilizados.

En este sentido, no puede dejar de mencionarse el gesto simbólico que Paolini hace al lanzar la silla sobre la que ha estado sentado gran parte del espectáculo al fondo del depósito en el que este se grabó y que, puntualmente, servía también para representar la pesada mochila. Tal vez se trate de una lectura demasiado personal, pero desde luego podría interpretarse (y justificar tal interpretación) como una forma de dar a entender que con *Il Sergente* Paolini dejaba atrás un tipo de espectáculo de narración pura, simbolizado justamente por la presencia de una única silla en un escenario vacío al tiempo que supone también tirar lejos la mochila que tan pesadamente el personaje ha cargado durante su vuelta al hogar. Considerando la meticulosidad con que Paolini programa sus réplicas y teniendo en cuenta que al realizar la grabación, en octubre de 2007, el espectáculo llevaba ya más de tres años sobre los escenarios, la interpretación no parece demasiado arriesgada.

Por otro lado, la distancia con sus obras anteriores se percibe también en la puesta en escena. Frente a la parquedad de medios de los espectáculos previos, la puesta en escena de *Il Sergente* viene marcada, en primer lugar, por el complejo juego de luces utilizados durante el espectáculo con la intención de resaltar ciertos elementos o secuencias narrativas, simulando con luces los fogonazos de los bombardeos o los flashes de los disparos, introduciendo juegos de profundidad y diferentes planos dentro el escenario, cambiando la iluminación para intensificar ciertas escenas o iluminando directamente partes del escenario.

También es diferente la importancia otorgada al sonido, sobre todo por la introducción de música extradiegética (emotivas canciones reales de los soldados alpinos de gran efecto evocador), el uso de efectos de sonido novedosos (como el uso del *loop* y del *reverb* durante la emotiva secuencia de la fatal batalla de Nikolaevka<sup>113</sup>) o las numerosísimas onomatopeyas con que reproduce el sonido de las balas, de los obuses, etc. (Scattina, 2011: 83-91)<sup>114</sup>, pero también por la presencia, por primera vez en su dramaturgia, de otro actor, Marco Austeri, en el escenario, encargado de realizar efectivos efectos sonoros durante el espectáculo (simular el crujido de la nieve pisando unos plásticos o el bombardeo golpeando el suelo con una maza) y que llega incluso a tomar puntualmente la palabra y a hacer de contrafigura del narrador.

De todos ellos, es interesante el efecto que genera este segundo actor cuando reproduce el tableteo de las ametralladoras al pulsar con fuerza las teclas de una máquina eléctrica; mediante una inteligente traslación metafórica se trae al espectador la capacidad de la escritura (la máquina de escribir) de traer a la memoria presente unos hechos pasados (los disparos de la metralleta), esto es, de la literatura como acto de recreación que revive el momento histórico dándole cuerpo.

También debe destacarse la ubicación elegida para la emisión del espectáculo televisado desde el depósito de agua de la Cava Arcari en Zovencedo (Vicenza), no solo por suponer un lugar que obliga a los espectadores a sufrir la humedad y el frío propios de la estepa rusa, sino también porque permitía la presencia de una inmensa tela blanca que cubre el escenario

<sup>113</sup> Contando los soldados muertos, capturados y heridos, se calcula que fueron unas 3000 las bajas del ejército italiano en la batalla de Nikolaevka del 26 de enero de 1943. Entre los participantes que sobrevivieron y posteriormente escribieron sobre ella se cuentan, entre otros, Nuto Revelli (autor de *La guerra dei poveri*, de 1962) y Giulio Bedeschi (quien cuenta la batalla en *Centomila gavette di ghiaccio*, de 1963).

<sup>114</sup> Nos referimos al uso repetido de la onomatopeya en esta función, un recurso ya utilizado en otras ocasiones por Paolini, como en, por ejemplo, *Il racconto del Vajont*: “Tutun-tutun... Perché nel '64, noi, la macchina non ce l'avevamo... Tutun-tutun... E poi vuoi mettere il treno? Il treno è tranquillo, rilassante, lui va e tu ti abbandoni, chiacchieri, leggi, guardi... Il treno non ha pretese di visione totale, non ha certezze assolute... Tutun-tutun...” (Paolini & Vacis, 1997: 10). Sobre el recurso concreto a onomatopeyas e ideófonos, fundamental en los narradores orales y en los autores del teatro de narración, habrá ocasión de volver con detalle al hablar en uno de los siguientes epígrafes de los rasgos de la oralidad de Paolini (en concreto en el apartado III.3, *Apuntes sobre la oralidad y la gestualidad en Paolini*).



representando la nieve y bajo la que Paolini acabará ocultándose mientras camina desesperadamente en la penosa huida del frente.

Acostumbrados a una puesta en escena parca y sencilla (desde el escenario vacío y la pizarra de *Vajont. 9 ottobre '63*, hasta la escena totalmente desnuda del *Bestiario* o de los primeros *Album*), este es otro elemento que puede ayudar a diferenciar de forma definitiva este espectáculo de todos los anteriores.

Se trataba, en cualquier caso, de un efecto buscado: “se si fosse trattato di un semplice racconto”, cuenta Paolini, “non sarebbe stato così difficile fare queste variazioni, fare il taglia-e-cuci. Ma *Il Sergente* non è nato come racconto. C'erano delle musiche, delle luci, degli oggetti in scena, una scenografía da imparare a usare e soprattutto c'era Marchino, all'anagrafe Marco Austeri, 'promosso' sul campo da assistente alla regia a servo di scena” (2008: 72).

Obviamente, el cambio del tipo de espectáculo no dejó de motivar críticas adversas por parte de algunos medios, que vieron en *Il Sergente* un fallido intento de ampliar sus horizontes narrativos por parte de un Paolini que “segna forse un passaggio significativo nel suo percorso, mettendo a nudo interne contraddizioni, specie alla luce delle polemiche che ne hanno accompagnato la messinscena” (Puppa, 2014: 289).

A ello respondería el propio Paolini replicando que “*Il Sergente*, mi si accusa, non è più teatro di narrazione, ma un teatro epico contraffatto e pure mal confezionato. È vero che mi sono immaginato qualcosa di diverso da prima. È vero che ho provato a non ripetermi, d'altra parte uno lo fa proprio per non perdere stimoli, per avere una scusa per studiare e imparare a fare qualcosa di nuovo” (Paolini, 2008: 68).

Una de las críticas más acertadas (o cuanto menos, más razonada) fue la de Franco Cordelli en el *Corriere della Sera*, para quien Paolini, “stritolato da un ingranaggio mercantile troppo più potente d'ogni singolo”, había elaborado con *Il Sergente* un espectáculo que

desvirtuaba la sencillez y sinceridad de Rigoni Stern para satisfacer, mediante concesiones a un humorismo ajeno al texto original, una especie de “rito di passaggio” a un teatro épico a través del sarcasmo y la ironía (tal vez el poso de *El soldado Svejik* de Bertoldt Brecht, muy de acorde, por otro lado, con la dramaturgia de Paolini) que, por el contrario, “cerca di coinvolgere il pubblico, ammicca, cita se stesso e gli altri, abusa del dialetto veneto o vicentino, dice battute televisivo-orripilanti [...] e, invece che arricchirlo, il testo di Rigoni Stern lo impoverisce” (Cordelli, 2004).

En cierto sentido, es lícito pensar que este trabajo de ampliación y de traslación a una óptica y un lenguaje propio de Paolini en el que el texto de Rigoni Stern puede parecer tan solo una excusa, acababa por traicionar en muchos aspectos la visión concisa, parca y pudorosamente precisa de la novela, elementos que justamente Paolini, durante la elaboración del espectáculo, había puesto de relieve.

De hecho, en una entrevista de Giovanni Rattini para el periódico *L'Altipiano*, Paolini enfatizaba las virtudes del texto por su “rispetto del punto di vista del soldato, un punto di vista basso, che non si alza a guardare, che pone dentro le cose, non le racconta se non le ha vissute direttamente”, mientras señalaba cómo Rigoni Stern se sitúa en una esfera distinta al periodista, al crítico o al político, elaborando “una scrittura asciutta, priva di retorica. Ci sono tantissimi episodi sulla campagna di Russia, di cui non parla perché non ne è stato testimone” (Rattini, 2005)<sup>115</sup>.

El mismo Paolini se encargaría de contestar las palabras de Franco Cordelli en el pequeño capítulo “Attore o narratore?” incluido en *Quaderno del Sergente*, puntualizando algunos aspectos significativos de la concepción de su propio teatro: por un lado, confirmando una vez más que lo que él hace no es literatura (“non chiamerei mai testo invece quello che

<sup>115</sup> Lo mismo señalaría en su *Quaderno del sergente*, en el que Paolini ensalzaba como virtudes de Rigoni Stern el hecho de que “parlava come scrive, in un italiano asciutto dove le parole non si ripetono mai, gli aggettivi si usano solo quando serve e i silenzi stanno dove non occorre aggiungere altro” (Paolini, 2008: 8).

faccio, perché la componente letteraria è carente” concretando que “le parole del racconto e dei dialoghi sono poco più di una traccia di canovaccio”); por otro, poniéndose de parte de un teatro abierto a diferentes manifestaciones, pero siempre, y en cualquier caso, teatro (“Io penso al mio lavoro come teatro e vorrei fare il teatro, la farse, la tragedia, il teatro epico, la commedia, il teatro canzone... Io non credo che la mancanza di altri attori in scena precluda la possibilità di praticare i generi”), y manifestándose, en último lugar, como un creador contrario a cualquier encasillamiento, estando ciertamente cansado de “essere trattato contemporaneamente da fenomeno mediatico dai critici televisivi e da corpo estraneo da quelli teatrali” (Paolini, 2008: 67-77).

Podríamos puntualizar que, de todas las críticas que se puedan verter sobre la obra, la menos acertada es justamente la de que Paolini intentó crear un tipo de teatro épico, algo que, como ha habido ocasión de mencionar en repetidas ocasiones, es connatural a prácticamente todas sus obras. De hecho, si dejamos momentáneamente de lado los *Album* de Nicola, en los que sí que hay un mayor ensimismamiento del yo narrador y un notable deseo de generar una mayor “suspensión de la incredulidad” (por usar el término brechtiano), el teatro de Paolini se define por sí mismo justamente por su visión brechtiana del teatro épico.

Para confirmarlo solo hace falta centrar la atención en recursos como el deseo de romper la ilusión ficcional en favor de un contenido ideológico mostrado sin dogmatismo, la ruptura de la narración a partir de diferentes planos narrativos, la introducción de personajes más o menos arquetípicos, la ruptura de la cuarta pared, la gesticulación estereotipada... todos ellos rasgos que están presentes en *Il Sergente*, pero que estaban ya también en *Vajont. 9 ottobre '63* o *Il Milione*.

La personal visión de Paolini no fue, de todos modos, mal acogida por todos. Franco Quadri, por ejemplo, supo ver en esta lectura el acierto de Paolini, quien “riversa le sue parole sul pubblico col gusto dell'improvvisatore, raramente legge qualche pezzo dal libro, mischia i

tempi storici, accavalla lingua e dialetti, frastaglia il discorso e monta e smonta a suo modo l'azione, sottratta a una vera elencazione dei fatti” (Quadri, 2004).

También Fabrizio Ravelli Lonigo señalaba días antes del estreno en el Piccolo Teatro de Milán en noviembre de 2004 el acierto en la fusión de diferentes venas narrativas y la potente presencia de Paolini en el escenario, poniendo de relieve los acertados paralelismos entre el texto de Rigoni Stern y la *Anábasis* de Jenofonte y cómo “con questi due libri in tasca Paolini parte per ‘andare a vedere’ che cos’è il Don della ritirata. Mescola, ripensa, riferisce, ed ecco la ‘sua’ guerra. Una scena spoglia, tre fondali a specchio che rimandano immagini deformate, una macchina da scrivere. Fedele al suo metodo artigiano, Paolini misura se stesso e la reazione del pubblico” (Ravelli Lonigo, 2004: 41).

El mismo Ravelli Lonigo (2007) contrastaría las “recensioni tiepide” de las primeras réplicas ante el público con la posterior acogida y el éxito, al que asistió como corresponsal de *La Repubblica*, de la versión emitida en directo el 30 de octubre de 2007. A raíz de esta última versión televisada, tanto periódicos nacionales como locales (entre otros, *La Stampa*, *Il Giornale*, *Avvenire* o *Il Manifesto*) remarcaron los días siguientes a la retransmisión el éxito conseguido por *Il Sergente*, con una audiencia media que alcanzó un 6% del share y que rozó el millón doscientos mil espectadores, datos que sirvieron en diferentes medios para levantar algunas críticas a la programación repetitiva y escasamente cultural de la televisión pública, la Rai, en la que aún se recuerdan los éxitos de Paolini a mediados de los noventa (Levi, 2007).

La cifra, muy lejana todavía de los ya inalcanzables 4 millones de espectadores conseguidos en la retransmisión de *Vajont. 9 ottobre '63* en 1997, significaba para Dall’Orto, administrador delegado de TiMedia, el hecho de que “vi sono momenti magici e rari in cui la televisione supera se stessa e crea eventi che la trascendono e restano nella memoria di chi li ha vissuti. Marco Paolini è riuscito nella temeraria e memorabile impresa”, como apuntaba en conversación con C. Proveddini (2007) en el diario *Corriere della Sera*.

### **III.1.8. Más allá del teatro civil: Ausmerzen e ITIS Galileo**

Si con *Il Sergente Paolini* abría un camino diferente al realizado anteriormente, un nuevo paso adelante, en más de un sentido, será su siguiente espectáculo, de nuevo una obra de carácter civil, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, en la que Paolini desbordaba los límites geográficos y temáticos de su teatro más comprometido (hasta el momento ceñido a la geografía italiana si exceptuamos dos de las breves piezas de Report, *U-238* y *Bhopal 2 dic. '84*) para plantear un tema de mayores dimensiones: el proyecto eugenético que, entre 1939 y 1941, llevó al régimen nazi primero a la esterilización y luego a la eliminación de enfermos incurables, niños con taras hereditarias o adultos improproductivos.

El espectáculo implicaba, ante todo, perder el asidero que suponía la recreación de historias, personajes y hechos más o menos conocidos por el público italiano para explorar un tema tan distinto a los tratados hasta el momento como es la gestación del así llamado programa Aktion T4, una especie de anticipo y práctica de técnicas de eliminación de judíos, gitanos y demás pueblos y razas considerados inferiores. Esto es, “vidas indigna de ser vividas” (esto es, *Lebensunwertes Leben*, título del manual que el psiquiatra Alfred Hoche y el jurista Karl Binding publicaron en 1920, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*, uno de los panfletos fundacionales de la eugenesia en Alemania).

Pese a la lejanía temporal y geográfico del material expuesto, la obra, una vez más, recurría a algunos de los mecanismos ya mencionados a la hora de conectar la obra con el aquí y el ahora de los espectadores. El primero de ellos fue la elección, para su transmisión en directo por la cadena La7 el 26 de enero de 2011, del Hospital Psiquiátrico Paolo Pini de Milán.

Que el tema fuera hasta el momento casi prácticamente desconocido en Italia, ya que “di questa storia in Italia non si può ricordare nessuno. La sanno in pochi” (Targia, 2011, min. 1:50), hacía que Paolini se refiriera a él, ya en los primeros compases de la retransmisión,

como un “un lavoro di memoria” muy diferente a sus trabajos anteriores<sup>116</sup>. Por ello, la ubicación de la retransmisión televisada desde el hospital milanés servía desde el primer momento para acercar una realidad que podría estar más próxima de lo que pensamos:

Vi è stato detto dove siamo, non è un negozio. Quindi i cappotti non sono in vendita. Ma sono usati, sì. Molto. Chissà? Potreste ritrovare il vostro. Le cose a volte durano anche dopo di noi... e parlano di noi. Ecco, tutto quello che dico stasera parla di noi, anche se uso parole straniere. AUSMERZEN, il suono è dolce, viene da marzo, la radice del verbo... (Calvi & Paolini, 2011, min. 00:01:05).

La necesidad de encontrar “un gancio, qualche cosa che la faccia passare attraverso di me, come esperienza, anche quasi come attraverso un corpo fisico. Una storia, se non mi è vicina in qualche modo mi è difficile da raccontare” (Targia, 2011, min. 2:30), determinaba de hecho la necesidad de partir de nuevo de un “nosotros” que le sirviera para coger de la mano al público y llevarlo a otro espacio y a otro tiempo.

Para ello, justo en los primeros compases del espectáculo, Paolini se dirige a los espectadores con un significativo “siamo in Germania, nel sud, in Baviera, a luglio, la città si chiama Kaufbeuren, la provincia di Sassonia, c’è un edificio più grande degli altri” (Calvi & Paolini, 2011, min. 00:05:01), con un recurso que tiene mucho de zoom de cámara cinematográfica.

Por ello, la emisión de *Ausmerzen*, tal y como fue dirigida por Fabio Calvi, volvía en muchos aspectos a reproducir el esquema que ya había planteado Paolini en su primera obra civil, *Il racconto del Vajont*, iniciándose con unas palabras introductorias orientadas a presentar el espectáculo y a invitar al espectador a seguirle en un recorrido que le llevará

<sup>116</sup> Tampoco en España es un tema especialmente conocido, si se exceptúa algún espectáculo como *Cáscaras vacías* (2016) de Laila Ripoll y Magda Labarga, sobre este mismo tema.

hacia una tragedia concreta –si bien en este caso no se trata una tragedia propia olvidada, sino una historia distinta totalmente desconocida–<sup>117</sup>.

También aquí se insertaban datos personales y recuerdos íntimos capaces de enganchar la narración en la propia vivencia del narrador, y, aunque la experiencia narrada es ajena por cuestiones cronológicas a su propia biografía, no faltan las secuencias en las que Paolini trae a colación un recuerdo que le sirve para conectar con lo narrado, como cuando habla del miedo infantil a las jeringas: “Le punture spaventano i bambini ma bisognava farle, era normale che in un ospedale si facessero punture. Da piccolo tenevo gli occhi chiusi e piangevo sempre e allora per consolarmi il dottore mi diceva: ‘Non muori mica!’ E mi dava una caramella mou. Ho provato a inventare tutte le scuse del modo per non fare una puntura...” (Paolini, 2012: 85)

Respecto al uso del atrezzo y de un cierto aparato escenográfico, también aquí se diferencia esta obra de las anteriores. Si bien en *Vajont. 9 ottobre '63* Paolini, que se hacía acompañar de una pizarra en la que iba trazando datos, esquemas y mapas, criticó la incorporación de material fotográfico a posteriori durante la fase de montaje, en *Ausmerzen*, por el contrario, acaba por hacer un uso frecuente de fotografías proyectadas en una de las paredes con las que realmente interactúa en el momento en el que forman parte de la narración. De ellas, es especialmente impactante la del centro hospitalario de Hadamar, con la ignominiosa columna de humo que surge del horno crematorio irguiéndose hacia el cielo. Las proyecciones son, en este momento, no solo una forma de ejemplificar y profundizar en el sentimiento desarrollado en la narración, sino que también es una forma de aportar detalles e información relevante, como sucede cuando muestra a los espectadores el esquema con el que el doctor Viktor Brack informó detalladamente del funcionamiento del programa T4 durante

<sup>117</sup> Vídeo 5 del Anexo VII.2, fragmento de la retransmisión televisada de *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* el 26 de enero de 2011 por la cadena La7, min 00:05:42 - 00:09:27.

el segundo juicio de Núremberg o la ficha médica de Ernst Lossa, un chaval huérfano de 15 años muerto en Indersdorf que sirve para concretizar e individualizar el horror vivido.

Como ya había hecho Baliani en *Corpo di stato* (donde se ofrecían imágenes de época acompañadas de audios de noticiarios con datos del secuestro o comunicaciones de la Brigadas Rosas) o el mismo *Vajont* (en el que se intercalaron imágenes en el montaje televisado de la construcción del dique y de los trabajadores), las imágenes colaboran en la asunción de “objetividad” de lo narrado, aunque, a diferencia de estos dos casos, en *Ausmerzen* están perfectamente integradas en la narración y no se permite ninguna cesura o desequilibrio entre lo dicho por el actor-narrador y la imagen proyectada, esto es, no se añade ninguna información o giro argumental que no respalde lo narrado por el autor.

Desde un punto de vista temático, es posible identificar también, pese a la distancia geográfica y temporal, que nos encontramos frente a una historia que podría ser la del espectador mismo, no solo porque los alemanes ocuparon y gobernaron *de facto* el norte de Italia tras la proclamación de la República de Saló, sino porque, si los americanos encontraron en un destartalado armario la lista de gente “desinfectada” y las cuentas en las que anotaban el ahorro económico que suponía para el Reich su eliminación, también “noi abbiamo trovato nei nostri armadi, in un tribunale militare a Roma, la lista delle stragi impunte della Seconda Guerra Mondiale. Abbiamo anche noi i nostri armadi della vergogna. Dimenticati” (Calvi & Paolini, 2011, min. 01:24:04).

Por lo demás, al igual que en las anteriores obras civiles, también se partía en *Ausmerzen* de un largo trabajo de investigación antes que nada periodística, un trabajo “frutto di due anni di ricerche, di incontri con testimoni e con specialisti” en el que cobra de nuevo una especial relevancia la concepción del narrador como cronista, en el momento en que el mismo Paolini reconoce que “Io non sono l’officiante di un rito della memoria, ma ne sono un cronista. E faccio la cronaca di una storia di cui pochi sanno moltissimo e molti non sanno



nulla, dunque cerco di non maltrattare né gli uni né gli altri”, como confirmaba Paolini en nota de prensa antes de la emisión del espectáculo por televisión (Palumbo, 2011).

De nuevo, la imaginaria del trabajo del actor-narrador vista como la labor de un reportero, de un cronista que escribe en primera persona, que investiga y que se involucra física y afectivamente en lo que narra. En definitiva, una narración que debe partir de un “yo” que haga pasar la historia a través de su propia voz, algo tan necesario como un “nosotros” y un “vosotros” capaces de verse involucrados, más que en cualquier otro espectáculo anterior, en lo narrado. *Ausmerzen*, como también la historia del Vajont, tiene mucho de carácter ceremonial, de encuentro entre un “yo” y un “vosotros” que se fusionan momentáneamente en un “nosotros” inclusivo, colectivo, en el que la voz del narrador engarza sentimentalmente unos hechos narrados desde un “yo” testimonial para poder ir más allá del impacto que produce el dato escabroso y de la lástima por los duros acontecimientos narrados hasta llegar a un “nosotros” inclusivo.

La función fática, común en todos los espectáculos de Paolini, es vital aquí si se quiere evidenciar ese narratario al que se dirige el espectáculo, si se quiere lograr que se involucre afectivamente en lo narrado.

Cuando Paolini y la chica que le acompaña en el escenario (recurso relativamente inusual en su dramaturgia) leen simultáneamente en italiano y en alemán la circular IVB/3088/391079 que el médico nazi Leonardo Conti envió en agosto de 1939 a los médicos de familia alemanes para animarlos a que participaran en el censo de niños con enfermedades mentales o minusválidos, no puede dejar de irrumpir un “voi” ciertamente expresivo. Se trata de un ejemplo de los muchos “vosotros” enmarcados en una pregunta directa que no puede quedarse sin respuesta en la mente de los espectadores: “Se viene qualcuno con la divisa a casa mia e mi chiede di consegnare il mio figlio storpio, lo faccio correre con i cani... ma se viene il mio medico di famiglia a dirmi che lo Stato ha trovato delle cure pe-ri-co-lo-se ma

che offrono una speranza a chi speranza non aveva... Mettiti al posto di quel genitore. Non vorresti avere una speranza che non hai ancora avuto?" (Calvi & Paolini, 2011, min. 00:55:39).

El horror que produce la narración del programa Aktion T4 (nombre tomado de la calle berlinesa donde estaba la sede central, Tiergartenstrasse nº4, convertida en un valioso laboratorio donde se ensayaron los métodos de la posterior "solución final"), no puede avanzar si no es a base de impactantes preguntas retóricas que difícilmente pueden ser contestadas:

si incomincia in un posto che si chiama Brandenburg, no, eh? poi si continua in un altro che si chiama Grafeneck, poi si va in un posto che si chiama Hartheim, poi Bernburg, Sonnestein, Hadamar... Già! Perché diavolo devo fare sfoggio di un cattivo tedesco e dire dei nomi che non ci dicono niente? Anche a me non dicevano niente. Perché questi nomi non sono quelli che sapevo già, Auschwitz, Mauthausen... quelli li sapevo anch'io, li sappiamo tutti. Quelli sono già entrati. Ma questi! Grafeneck, Brandemburg, Bernburg... Cosa sono? (2011, min. 45:17).

Con todo, el efecto conseguido en el auditorio, más allá de la dureza de la historia contada y de la detallada lista de los médicos y políticos organizadores (Viktor Brack, Leonardo Conti, Heinrich Lammers...), de los lugares concretos (Grafeneck, Hartheim, Sonnestein, Hadamar...) y de las fechas y documentos del programa, impacta especialmente por la capacidad de Paolini de traerlos a nosotros en primera persona.

Fabio Calvi, tal vez el director más sensible al ritmo y gesto del actor de Belluno, como ya había demostrado en los montajes televisados de *Il Sergente* (2007), *Album d'aprile* (2008), *La macchina del capo* (2009) y *Miserabili* (2009), resalta estos momentos con estáticos primeros planos del rostro compungido del narrador, atenuando el movimiento de la cámara y alternándolo con el rostro serio de los ensimismados espectadores creando entre ellos un expresivo diálogo, plagado de significativos silencios, que resalta la capacidad de Paolini de mantener la atención del público y llevarlo a una suerte de atención catártica.

Gad Lerner, periodista encargado de presentar el espectáculo y de conducir un pequeño debate con el público al finalizar el mismo, lo señalaba acertadamente cuando, un año después

del espectáculo, Paolini publicó una versión ampliada del texto en Einaudi, destacando “l’abilità di personificare il racconto, a tratti perfino capace di humour, umile nell’immedesimazione: cosa avremmo fatto noi al posto di quelle infermiere, abituate a praticare iniezioni a prescindere che guarissero o sopprimessero, in obbedienza alle prescrizioni mediche?” (Lerner, 2012).

No pasó tampoco desapercibida a la crítica esta cuestión. Si el espectáculo fue todo un éxito con un total de 1,7 millones de espectadores (el 6,44% de share) se debió principalmente, como escribía al día siguiente Aldo Grasso en el *Corriere de la sera*, justamente a este hecho: a la capacidad de Paolini de imponer a los espectadores un modelo teatral ajeno a los esquemas televisivos convirtiendo su monólogo en un evento de gran intensidad emotiva, una operación esta “tutt’altro che facile perché dev’essere in grado di trasformare lo spettatore in un adepto (come succede nei teatri veri), di ‘sradicarlo’ dalla sua condizione abituale. Nel racconto, la tensione rimane sempre alta” (Grasso, 2011).

Siguiendo la costumbre de combinar diferentes modalidades y temáticas en su dramaturgia y acostumbrado a trabajar por círculos concéntricos que poco a poco se van ampliando (bien por su deseo de no verse encasillado, bien por inquietud propia), el siguiente año volvió a ver un nuevo espectáculo de Paolini totalmente diverso a los anteriores, en concreto, el 25 de abril de 2012, día que pudo verse por la cadena La7 la retransmisión de *ITIS Galileo*, una interesante reflexión en torno al astrónomo pisano en el que Paolini venía trabajando desde hacía dos años junto a Francesco Niccolini.

La preparación del espectáculo y su retransmisión, poco más de un año después de la de *Ausmerzen*, es una valiosa muestra de la capacidad de Paolini de combinar simultáneamente diferentes proyectos en un momento especialmente prolífico en su trayectoria: en apenas cinco años dio a La7 un total de cinco obras tan diferentes como la adaptación de una novela, *Il Sergente* de Mario Rigoni Stern (30/10/2007), la segunda revisión del tercer *Album* de

Nicola, *Album d'aprile* (01/02/2008), dos espectáculos nuevos ya fuera de los *Album* con los que amplía la historia de Nicola, *La macchina del capo. Racconto di Capodanno* (01/01/2009) y *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (9/11/2009) y, por último, la mencionada *Ausmerzen* (25/01/2011), todos ellos con dirección de Fabio Calvi<sup>118</sup>.

Si añadimos a la lista los numerosos conciertos con Mercanti di liquore en el ya longevo espectáculo *Song n°32*, las recitaciones (por lo general con acompañamiento musical de Lorenzo Monguzzi) de textos poéticos dialectales que conforman *Par Vardar*, representados de forma ininterrumpida desde principios de 2009, y los cada vez más constantes acercamientos a la obra de Jack London desde inicios de 2010 que acabarán formando *Ballata di uomini e cani*, podemos hacernos una idea de la capacidad de trabajo del autor de Belluno y de su gusto por combinar diferentes espectáculos de forma simultánea<sup>119</sup>.

Y ello por no mencionar actividades no directamente ligadas con el montaje o emisión de espectáculos. A finales de 2010, por ejemplo, lo encontramos inmerso en el rodaje en Chioggia de la película *Io sono Li*, un film dirigido por Andrea Segre y producido por Jolefilm, pero también en numerosas iniciativas locales, de pequeña envergadura pero de importante valor simbólico y cultural que, sobre todo durante el verano, le llevan a participar en actividades tan variadas como el noveno encuentro nacional de Emergency en Florencia, en el pequeño festival de marionetas de Le Valli del Natisone (Udine) o en una manifestación pública en Riviera del Brenta en contra de la construcción del así llamado Romea commerciale, una iniciativa urbanística que ponía en peligro el Naviglio del Brenta y sus

<sup>118</sup> La habitual labor llevada a cabo por Paolini es aún mayor si se considera el resto de espectáculos teatrales que suele llevar simultáneamente de gira. En la temporada teatral 2017-2018, por ejemplo, las ochenta y dos réplicas de *Le avventure di Numero Primo* se han combinado con veinticuatro ocasiones lecturas públicas de *Piccola Odissea Tascabile* (germen de su último espectáculo hasta la fecha basado en los textos Homéricos, *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse*), diociocho montajes de *Tecno-filò. Technology and me*, siete funciones de *Antropocene* y, en una ocasión, incluso una réplica de *Il Milione*.

<sup>119</sup> En muchos espectáculos de Marco Paolini es extremadamente difícil aventurar una fecha concreta de estreno, al ser las obras producto de una constante labor de ampliación y modificación a lo largo de numerosas réplicas delante del público en los más variados espacios. En el caso de su obra sobre Jack London. Aunque damos orientativamente la fecha del verano de 2010, fecha en la que Pier Giorgio Nosari da cuenta de la *anteprima* en el parque natural de Orobie Bergamasco (02/08/2010). Parece, como indica el artículo de Alex Giuzio en *Altavelocità* (10/04/2004), que algunas pruebas se remontaban al menos a seis años antes.

villas históricas. Manifestaciones públicas todas ellas en las que Paolini da fe de una concepción del teatro que va más allá de los espectáculos teatrales, esto es, del teatro entendido como lugar de encuentro abierto y de comunicación.

*ITIS Galileo*, una obra ciertamente distinta a su producción anterior, respondía en cualquier caso a algunas características comunes con ella<sup>120</sup>. Si en *Ausmerzen* el lugar elegido para la emisión televisada había sido el hospital psiquiátrico milanés, en este caso la ubicación de la retransmisión no era menos singular, el Instituto Nacional de Física Nuclear del Gran Sasso. Al igual que *Ausmerzen*, *ITIS Galileo* se iniciaba también con unas escenas fuera del escenario que sirven para presentar la obra al público (en este caso un reducido grupo de profesores sentados en una de las aulas del laboratorio), para luego pasar a un escenario montado *ad hoc* en una inmensa sala del laboratorio, un teatro improvisado a 1.400 metros de profundidad bajo la inmensa montaña en mitad de los Abruzos, ante un centenar de científicos, todos ellos con los oportunos cascos de protección<sup>121</sup>.

La elección del laboratorio, uno de los más avanzados en el complejo e inexplorado estudio de la física de partículas, como sede de la retransmisión fue un acierto, no solo por ser lugar propicio a una más cercana reflexión en torno a los avances y límites de la ciencia que la obra plantea, sino también como metáfora misma de los esfuerzos, pasados y presentes, por hacer avanzar el conocimiento por terrenos desconocidos que, de un modo u otro, acabarán finalmente teniendo repercusión en la forma de pensar de la gente, subrayando así la importancia de la ciencia en la historia de la humanidad.

<sup>120</sup> Nos remitimos no solo a la emisión televisada, sino también a las notas tomadas durante la réplica del espectáculo en el Piccolo Teatro de Milán el 16 de marzo de 2013.

<sup>121</sup> Como se podrá comprobar, es una constante que Paolini inicie las emisiones televisadas dirigiéndose directamente a la cámara fuera del espacio escénico propiamente dicho para dirigir al telespectador unas pocas palabras con las que presentar la temática de la obra, dar algunos apuntes sobre su génesis y fijar el tenor sobre el que esta se va a mover. Se ha comentado en el caso del *Vajont*, pero, además de *ITIS Galileo*, se podrían también traer a colación las emisiones de *Il Sergente* y de *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*. En el caso de *Ausmerzen* se puede observar en el vídeo 5 del Anexo VII.2, en el caso de *ITIS Galileo*, en el vídeo 9.

De nuevo, el atrezo quedaba limitado aquí a unos pocos objetos: en los primeros compases del programa, antes del espectáculo propiamente dicho, un atril sobre el que reposa el *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, verdadero núcleo del espectáculo al que Paolini vuelve una y otra vez, un sencillo telón de fondo que reproduce un fragmento del texto de Galileo y una inmensa bola colgada del techo (una especie de átomo de un metro de diámetro con una pequeña esfera armilar en su interior) con la que el narrador interactúa en diferentes momentos sacando objetos de su interior y sobre la que cabalga en el feliz paroxismo del final de la obra mientras canta la canción *Circus* compuesta para el espectáculo por el grupo Bandabardò.

Pocas veces ha sido Paolini capaz de cautivar tanto al público como en esta obra en apariencia tan compleja en la que constantemente salta del pasado al presente, del italiano estándar al véneto, de la reflexión sobre la ciencia en los albores del Renacimiento a la ciencia hoy en día. Efectivamente, Paolini muestra durante todo el espectáculo un amplísimo control de los diferentes registros lingüísticos y expresivos, dominando una narración sabiamente dosificada, “sapiente nel catturare il pubblico anche con qualche battuta comica, ma attore a trecentosessanta gradi che, cappelluccio nero in testa e grembiulone di cuoio da garzone di bottega, prende le parti dei personaggi messi in campo, diventa quei personaggi in piena adesione con una trama che è sì di narrazione, ma si accende di tante figure” (Brandolin, 2012).

También parte aquí Paolini de una primera declaración que le permite fijar el contenido, tan lejano cronológicamente pero tan cercano desde el punto de vista de su valor simbólico en el contexto actual, en el *hic et nunc* del espectáculo:

Buon 25 aprile a tutti. Sarà uno spettacolo artigiano... e anche partigiano. Da che parte? Quella di Galileo. Ma non è facile stare della parte di Galileo. Sembra scontato, ma non lo è. Se siamo qui, in

un posto di lavoro, il casco, mi raccomando. È per questo, non per il cannocchiale, ma per un libro. È questa la ragione per la quale Galileo è andato nei guai... (Calvi & Paolini, 2012, min. 6:07)<sup>122</sup>.

No se trata, en cualquier caso, de una simple reflexión (o al menos, no exclusivamente) sobre los límites entre la ciencia y la superstición, entre el conocimiento y la fe, sino de la necesidad de observar el mundo desde un enfoque práctico que fuerce el conocimiento más allá de los presupuestos establecidos (de ahí la referencia del título a la figura del Istituto Tecnico Industriale Statale, o ITIS en sus siglas habituales) y lleve el espectáculo más allá del público teatral para abarcar también las enseñanzas técnicas básicas. Sin esta técnica, parece decirnos, de ninguna de las maneras puede favorecerse ningún tipo de revolución científica: “A chi interessa sapere come? Ai meccanici. A chi? Ai meccanici, quelli che hanno bisogno del foglietto di istruzioni. Quando nasce Galileo, nessuno aveva ancora pubblicato un foglietto di istruzioni. Galileo è un salto di continuità. Ne vive uno, di persona, lui!” (Paolini, 2013: 23).

La relación entre ciencia y superchería, viene a decir el espectáculo, no es en sí misma algo de lo que debemos sorprendernos. En la civilización actual, marcada por el mayor avance cualitativo y cuantitativo de la ciencia en toda la historia de la humanidad, los horóscopos siguen ocupando páginas enteras de los medios de comunicación, siguiendo las misma teoría de las estrellas fijas que Ptolomeo fijó hace casi dos mil años. Y ello tal vez porque la superstición sigue siendo un modo de consolación válido para una población que no encuentra un amarre al que asirse en medio de un mundo tecnológico cuyo funcionamiento queda fuera del alcance de su conocimiento, por mucho que resuelva problemas prácticos. Arthur C. Clarke (1917-2008) resumió axiomáticamente en su tercera de las leyes sobre el avance

<sup>122</sup> La emisión de *ITIS Galileo* coincidió, en efecto, con la celebración, como cada 25 de abril, de la Fiesta de la Liberación, fiesta nacional en Italia con la que se conmemora la proclamación el 25 de abril de 1945, por parte del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia (CLNAI) de Milán, presidido por los partisanos Luigi Longo, Emilio Sereni, Sandro Pertini y Leo Valiani, la insurrección general de todo el territorio y el inicio de la paulatina retirada del norte de la península de las tropas nazifascistas de ocupación.

tecnológico el estado de la cuestión: “cualquier tecnología lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”.

Algunos de los elementos de la discusión en la que se vio inmerso Galileo siguen, por lo demás, teniendo vigencia cuatrocientos años después, y es este tal vez el núcleo central de la argumentación de la obra: la aseveración de que la autoridad del poder viene de libros escritos hace mucho tiempo, transmitidos como dogma de fe a través de los siglos, que no se puede poner en tela de juicio aunque la observación directa de la realidad nos lleve a unas conclusiones totalmente opuestas.

Un singular pasaje de la obra puede servir de muestra:

La scolastica nasce dalla convinzione che i Greci sapevano tutto, e che, imparando quello che sapevano i Greci, ci si poteva avvicinare un po' a quella gran scienza. Nessuno può aggiungere niente a quello che i Greci già sapevano [...] Anche quel che si insegna nelle materie specifiche viene dalla conoscenza dei Greci, anche medicina: la lezione che studiava Galileo studente, vien da Ippocrate, e da Galeno [...] Se c'è bisogno di aprire il cadavere, lo deve fare un barbiere, un macellaio o un cerusico, gente avvezza a toccar la carne. Se vuoi fare il professore dell'università, non devi toccare la carne, non fa parte del curriculum. Se aprendo il corpo umano lì davanti, si trovasse che c'è qualcosa di diverso da quello che è descritto nella tavola del libro fatto dai Greci, bisogna concludere che quel corpo lì è deforme. Perché non si può mettere in discussione la conoscenza del libro. La verità è il Libro! (Calvi & Paolini, 2012, min. 00:27:22).

Haciendo avanzar de esta manera la reflexión sobre apuntes históricos aderezándola con notables dosis de humor –como la agonía de Santa Teresa, que, dado el desfase de diez días que introdujo el cambio del calendario gregoriano en 1582 duró del 4 al 15 de octubre (Paolini, 2013: 24)–, la obra permite a Paolini compaginar también la narración propiamente dicha con apuntes sobre su labor teatral y sobre la génesis misma del espectáculo:

Me le son tirato dietro un anno, 'sto libro, a un certo punto la mia copia l'ho perfino rotta, e allora li ho capito: non è un libro, è una commedia. Il teatro, a casa, in libreria lo puoi anche tenere, ma devi usarlo con le avvertenze, sennò fa male. Il teatro ha le voci, i corpi, i sessi: il teatro se è teatro vero, quando sta sulla carta, sc'ioipa!, te lo devi immaginare a voce alta (Paolini, 2013: 48).



No han sido pocos los críticos que han confrontado el espectáculo de Paolini con la que es probablemente una de las piezas fundamentales del teatro europeo del siglo XX, la *Vida de Galileo* (1939) de Bertolt Brecht, pese a que, con la distancia de los años, Paolini no deje de señalar que “questa rappresentazione del mondo appare oggi un po’ troppo semplice” (Paolini, 2013: 63). De hecho su intención, como reconocía una vez el espectáculo tuvo su forma definitiva, era haber ido más allá. En el texto *Il mio cannocchiale per Galileo*, una especie de diario personal repleto de reflexiones con que completa la edición de Einaudi de *ITIS Galileo*, afirmaba:

La storia che a teatro non ho potuto raccontare ma soltanto accennare per ragioni di tempo e di linearità del testo, è quella della relazione complessa tra i copernicani e gli altri, tra sostenitori e oppositori, non quella tra il potere oscurantista e la libertà di pensiero di cui parlava *Vita di Galileo* di Brecht. La storia che mi piacerebbe ricordare è quella tra gli scienziati e i poeti, tra Tycho Brahe e Shakespeare, tra Campanella e Galileo, o meglio, tra Giambattista della Porta e Paolo Sarpi, tra Galileo e Keplero, tra Giordano Bruno e tutti gli altri (Paolini, 2013: 72).

La referencia al *Galileo* de Bertolt Brecht era, en cualquier caso, ineludible. Así los relacionó Enrico Groppali en las páginas de *Il Giornale* (14/11/2011):

Brecht mette in scena, come dice il titolo, la Vita di Galileo in un sontuoso pageant figurativo denso di personaggi e diviso strutturalmente in quadri-cerniera che da un episodio all’altro s’incaricano di far luce su un uomo divenuto un enigma ancora aperto nella storia delle idee. Mentre Paolini narra con struggente malinconia e stupefacente senso critico la parabola dello scienziato che continua a cercarsi. E più che cercare a interrogarsi sulla presenza dell’uomo nell’universo rincorrendo le contraddizioni dell’individuo. In altri termini il commediografo scrive una grande pièce naturalistica con personaggi a tutto tondo come in un romanzo di Dumas mentre il cantore scrive e declama sulla sua pelle il dramma dell’uomo contemporaneo.

También Simone Nebbia, desde las páginas de *TeatroCritica* (21/10/2011) señalaba la continuidad que retomaba la lección brechtiana “in questi tempi determinante sulla necessità di nuova educazione: in questo proprio il teatro deve avere grande rilievo, la lezione che fu di Brecht –e che in tanti sta trovando una sponda contemporanea– risorge per l’esigenza che si pensi la creazione in una forma capace di insediare la materia in chi l’ascolta”.

De nuevo la retransmisión del espectáculo, como el precedente *Ausmerzen*, supo acaparar la atención de un público alcanzando un amplísimo rango de audiencia que, como

señalaron diversos periódicos el día después, abarcaba a partes iguales a hombres (726.000) como a mujeres (758.000), con edades comprendidas entre los 8 y los 65 años. Un teatro que incluso era capaz de atraer la atención “fra il pubblico culturalmente più attrezzato, raggiungendo addirittura il 19% di share fra gli spettatori laureati” como puntualizó A. Grasso en el diario *Corriere della sera* (Grasso, 2012).

### ***III.1.9. La relectura de los clásicos: Jack London y Shakespeare***

Mientras preparaba, representaba y emitía por televisión estos dos espectáculos, *Ausmerzen* e *ITIS Galileo*, Paolini no dejó de llevar de gira, de acuerdo a su costumbre de simultanear varios montajes, una obra un tanto peculiar en su dramaturgia. Nos referimos a *Ballata di uomini e cani*, un espectáculo elaborado a partir de tres relatos de Jack London en el que, de forma más o menos ininterrumpida, venía trabajando desde principios de 2010,<sup>1</sup> aunque, como ha habido ocasión de ver, las primeras pruebas se remiten al menos a seis años antes.

Y destacamos que se trata de una obra peculiar porque si, en términos generales, desde el punto de vista temático (esto es, la recreación de un texto literario de partida), *Ballata di uomini e cani* recuerda a trabajos anteriores como los primeros *Album* o al *Il Sergente*, es evidente que, por el contrario, se mueve aquí más en la línea de espectáculos musicales del ciclo del *Bestiario* o de la última obra del ciclo de los *Album*, *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*.

Nos encontramos, de hecho, ante una obra que Paolini mismo califica de “canzoniere teatrale”, en el momento en que la parte musical (encomendada una vez más a Lorenzo Monguzzi, al que se unen Angelo Baselli al clarinete y Gianluca Casadei al acordeón) acaba configurándose casi como un fondo constante que, a modo de hilo musical, combina temas de Woodie Guthrie, pero también de Verdi, Rossini o Eddie Veder (vocalista y alma mater del

grupo Pearl Jam), entrelazándolos con la narración de los tres relatos breves adaptados de Jack London: *Mancha*, *Bastardo* y *Preparar un fuego*<sup>123</sup>.

Tres cuentos que tiene en común, como suele ser habitual en la obra del escritor americano (autor de títulos tan conocidos como *La llamada de la selva* o *Colmillo blanco*, de 1903 y 1906, respectivamente), explorar un tema tan peculiar como es la relación hombre/naturaleza a partir de su concreción en la relación que se establece entre un hombre y su perro: desde el peculiar Macchia, un perro poco proclive al trabajo que encuentra siempre el camino a casa pese a las artimañas de sus amos para deshacerse de él; pasando por el demoníaco Bastardo (recordemos el inicio del relato: “Bâtard –Bastardo en francés– era un demonio. Esto era algo que se sabía por todas las tierras del Norte”), en el que la ambivalencia amor/odio acaba desembocando en una sangrienta lucha con la que Paolini “tende allo spasimo il pathos e ci trattiene in un limbo agrodolce dove si ride tremando”, hasta acabar con *Preparar un fuego*, un texto que resumen de forma magistral la gran enseñanza de London. El perro, en efecto, no se pone en este último relato en peligro por salvar al hombre, sino porque teme que este le azote. Finalmente, acaba abandonándolo “agonizzante non perché gli vuole male, ma perché il fuoco non è più garantito. Una poetica filosofica, quella dell’indifferenza della natura, che avvicina London a Hegel e Leopardi” (Poppi, 2015).

Con el planteamiento de una temática tan distinta a la hasta ahora tratada en su dramaturgia, Paolini no pretendía más que, mientras iba llevando de gira y grababa dos espectáculos de fuerte “impegno civile” y cívico como eran *Ausmerzen* e *ITIS Galileo*, dar a luz una obra que le permitiera darse un respiro y retomar otros temas no tan profundamente comprometidos, partiendo una vez más de una matriz literaria y sin renunciar a modelos anteriores con los que guarda no pocas similitudes.

<sup>123</sup> Dos de los tres relatos, *Mancha* (*That Spot*) y *Preparare un fuoco* (*To build a Fire*), se publicaron originariamente en 1910 en la colección *Lost Face*, mientras que el tercero, *Bastardo* (*Bâtard*), se había publicado un poco antes en *The Faith of men and Other Stories* en 1904.

El recurso a Jack London, un autor “letto da ragazzo e poi abbandonato su uno scaffale, come Salgari, come Verne”, es en este punto la excusa perfecta para alejarse durante un momento de la etiqueta de “narrador civil”, adentrándose en un “teatro d’avventura, incivile, ai limiti della decenza delle arti, verso il fotoromanzo, lo sceneggiato, il racconto popolare”, capaz de vehicular su pasión por los géneros menores, el western, la ciencia ficción y la aventura (Marino, 2015).

La elección del personaje, en cualquier caso, no tiene nada de casual: la misma autobiografía de Jack London (1876-1916), generalmente asociado al estereotipo del escritor-vagabundo por elección propia, no solo sirve para desarrollar algunos temas de innegable interés presentes en su producción (en primer lugar, la mencionada reflexión en torno a la relación del hombre con la naturaleza), sino también para conectar de un modo directo su vida y obra con apuntes críticos a la sociedad y a la crónica actuales.

La narración, que transcurre en gran parte en medio de un tono complaciente combinando simpáticos fragmentos de los tres relatos de Jack London, acababa alcanzando unas altas dosis de amargura cuando el relato apunta hacia la actualidad.

Tal vez uno de los momentos clave y más merecidamente recordados sea justamente el final, cuando, al hilo de la canción dedicada a los “buscadores de oro” de la actualidad, esto es, a los migrantes que abandonan su país de Oriente Medio para morir “schiacciati come un cane” al llegar a Italia, Paolini cierra la narración recuperando su voz propia para contarnos la trágica historia de Zaher Rezai, un joven afgano de 12 años que murió el 10 de diciembre de 2008 en el puerto de Venecia aplastado por las ruedas del camión en el que se había escondido para entrar en Italia.

La obra consigue así establecer una interesantísima lectura en la que, partiendo de las tres distintas relaciones hombre/perro, acaba poniendo en ridículo el comportamiento de unos y otros, reflexionando a través de la metáfora y la música “la posizione dell’uomo moderno,

prima socialista, poi fascista e infine anarchico, che si scontra con la società del periodo” (Altomonte, 2016). Nos encontramos, en definitiva, ante la innegable unión entre ayer y hoy, entre literatura y vida (Dalpiaz, 2016).

Por lo demás, si en su otra gran adaptación literaria, *Il sergente*, Paolini había cedido su voz a Mario Rigoni Stern en prácticamente todo el espectáculo (exceptuando, como hemos tenido ocasión de ver, los primeros minutos en los que cuenta en primera persona su propio viaje al Don durante la fase de preparación del texto), en *Ballata di uomini e cani* Paolini cede desde el primer momento el sitio a Jack London a partir de una primera frase dirigida al público: “non sono io. Mi assomiglio, ma il mio nome questa qua questa sera è John Griffith London. Forse mi conoscete come Jack, sì, sì, lo so... Sì sono morto, ma sono anche immortale. Ma a teatro, se sei morto, ti danno il corpo di un attore” (Giarolo & Paolini, 2017, min. 2:36).

Solo al final de la narración, cuando la referencia a la actualidad hace que Paolini ligue la experiencia narrada al caso del joven afgano Zaher Rezai, interrumpe la ficción del “yo Jack London narrador” para volver a retomar su voz de narrador civil: “scusa Jack, stavolta no, non sei tu, non è tua, è nostra questa storia, scusa Jack. Sì, perché chi se la pensava che l'Ottocento uscisse dai romanzi d'appendice, per ritornare in cronaca, da noi” (Giarolo & Paolini, 2017, min. 01:16:51).

La crónica se acaba al final abriendo paso, de forma que la narración, que hasta el momento había transcurrido a través de “improvvisate aperture comiche, battutine o semplici ammiccamenti che hanno il fine di tenere desto il pubblico, di testarne il polso, di chiederne e sollecitarne la partecipazione” (Arrigoni, 2015), trae en la recta final ante el público al Paolini más comprometido.

Después de diez años de ausencia en la cadena pública (es decir, después de las emisiones por la cadena Rai2 de *Il Vajont*, *Il Milione* e *I-TIGI*, en 1997, 1998 y 2000,

respectivamente), *Ballata di uomini e cani* fue puntualmente emitida por el canal italiano público Rai5 el 23 de diciembre de 2017. Primero se emitió el espectáculo y, luego, una serie de grabaciones en las que se incorporaban diferentes materiales sobre las primeras pruebas del espectáculo y entrevistas con estudiosos del escritor americano. En realidad, se trata de material similar al documental que, con título *Jack London and me* (Giarolo & Paolini, 2017), la cadena Rai3 había emitido el primer día del año, el domingo 1 de enero 2017. En este caso, no se trataba de la recreación de una representación, sino de una obra a medio camino entre teatro y película documental totalmente pensada y rodada como homenaje a Jack London a partir del espectáculo que Paolini había dedicado al escritor americano.

Paolini volvía con esta obra a inaugurar de nuevo la parrilla televisiva el primer día del año en horario de máxima audiencia, como ya había hecho en 2009 con *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (01/01/2009). La retransmisión marcaba también su vuelta a la televisión pública después de los más de diez años (interrumpidos solo por la emisión en diferido y en capítulos de *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani* entre febrero y abril de 2005), toda una década en la que sus obras fueron retransmitidas exclusivamente por la cadena privada La7.

Con *Jack London and me*, Paolini presentaba una curiosa mezcla de espectáculo y documento en el que iba combinando material de muy variada procedencia: desde los primeros estudios preparatorios llevados a cabo en 2010 ante un reducido número de espectadores en medio de los Dolomitas de Brenta (en concreto, la Val Genova, en el sector occidental del Parque Adamello-Brenta, un paraje que recuerda el Klondike, la región del Yukón en el noroeste de Canadá y fronteriza con Alaska, de Jack London), pasando por imágenes de la preparación del escenario, encuentros con amigos y estudiosos del escritor americano, breves secuencias en las que Paolini resume desde el patio de butacas la vida del

escritor y la génesis del espectáculo, hasta llegar a escenas completas del montaje de la obra ya finalizada y representada ante el público en un teatro.

Material, a fin de cuentas, ciertamente heterogéneo que incluye grabaciones en exteriores, fragmentos de teatro filmado en el interior de una sala y trozos de corte documental y entrevistas con el objetivo de dar cuenta (como ya había hecho Giuseppe Baresi años antes con *Questo radicchio non si tocca* respecto a *Il Milione*) del proceso de creación del espectáculo *Ballata di uomini e cani*.

La dirección, grabación y el montaje recayó en esta ocasión en Pier Paolo Giarolo, a quien Paolini ya había producido su documental *Tradurre* en 2008 dentro de la iniciativa de Jolefilm de llevar adelante otros proyectos paralelos de colaboradores suyos, como es el caso de Marco Segato y su documental *Ci resta il nome* (2008), Giuseppe Baresi y su *In tempo marubato* (2009) o las películas *La pelle dell'orso* de Marco Segato (2017) y *La prima neve* de Andrea Segre (2017), entre otros.

El documental ofrece suficientes fragmentos del espectáculo teatral como para dar cuenta de las características del espectáculo<sup>124</sup>. De hecho, unas cuantas escenas grabadas en diferentes lugares y momentos sirven en *Jack London and me* para profundizar en esta faceta de la que Paolini parece no poder desentenderse, como son su intervención final (Giarolo & Paolini, 2017, min. 01:17:26), en la que recuerda el célebre ensayo de Jack London *Come sono diventato socialista (How I Became A Socialist)* de marzo de 1903<sup>125</sup>, las tomas en el puerto de Venecia donde murió Zaher Rezai y una entrevista con el periodista o crítico Goffredo Fofi sobre la lucha de clases.

<sup>124</sup> Nos remitimos, indistintamente, tanto al documental como a los apuntes personales tomados durante la representación de *Ballata di uomini e cani* del 22 de febrero de 2015 en el Piccolo Teatro Strehler de Milán.

<sup>125</sup> Jack London, que se había afiliado al Socialist Labor Party en 1896, abandonó el partido solo en 1916, el año de su muerte.

Especialmente emotiva, en cualquier caso, la canción final cantada por Lorenzo Monguzzi y escrita a partir de un poema anotado en un cuaderno que los médicos que le asistieron encontraron en uno de los bolsillos de Rezai:

Se un giorno in esilio la morte deciderà di prendersi il mio corpo  
Chi si occuperà della mia sepoltura, chi cucirà il mio sudario?  
In un luogo alto sia deposta la mia bara  
Così che il vento restituisca alla mia Patria il mio profumo  
(Giarolo & Paolini, 2017 min. 01:27:23)<sup>126</sup>.

Por lo demás, si la estructura del espectáculo (que no la temática) recuerda por momentos a otras obras de Paolini, también la escenografía y la puesta en escena muestran puntos en común con otras piezas en las que el narrador comparte espacio con Lorenzo Monguzzi. En este caso, unos cuantos barriles dispuestos en el centro del escenario sirven para sostener un gran tablón de madera a modo de tarima a la que Paolini sube y baja constantemente a través de dos escaleras laterales, mientras que la pequeña banda (una especie de grupo callejero de inspiración folk) deambula a su alrededor manteniendo un discurso musical prácticamente ininterrumpido, bien resaltando fragmentos del texto, bien como fondo sonoro a la recitación.

Muy distinto fue, en más de un aspecto, el siguiente espectáculo con el que Paolini subió a los escenarios, *Amleto a Gerusalemme. Palestinian Kids Want to See the Sea*. Y no solo por la temática tratada, el conflicto palestino-israelí, o por hacerse acompañar en el escenario por un grupo numeroso de actores jóvenes (cinco palestinos, dos italianos y una joven actriz que traduce del árabe al italiano), o por el hecho de haber contado de nuevo con la dirección de Gabriele Vacis y la escenografía de Roberto Tarasco, sino por su concepción misma en el seno de un proyecto iniciado años antes, en 2008, que implicaba la apertura de

<sup>126</sup> Los poemas encontrados entre los restos personales de Zaher por los médicos que le asistieron en un primer momento tras el atropello, han sido traducidos y ampliamente divulgados por Hamed Mohamad Karim y Francesca Grisot.



una escuela teatral para chicos y adolescentes palestinos en la misma Jerusalén a través de una serie de talleres estivales realizados por Tarasco y Vacis en esta ciudad<sup>127</sup>.

El proyecto, nacido en el seno del Palestinian National Theatre de Jerusalén Este y con la cobertura del Ministerio Italiano de Asuntos Exteriores y la Cooperación para el Desarrollo, no estaba exclusivamente orientado a este trabajo final, sino que había arrancado mucho antes y tendrá continuidad al año siguiente, cuando los jóvenes comienzan a trabajar también con Laura Curino, Emma Dante, Valerio Binasco, Alessandro Baricco y Roberto Tarasco y participan en diferentes montajes estrenados durante la Bienal de Venecia o realizados en la escuela de arte dramático Paolo Grassi de Milán.

Como ya había hecho unos años antes Marco Baliani con el proyecto “Acting from the street”, una serie de talleres de formación a través de la danza y el teatro dirigidos a veinte jóvenes sin hogar de Nairobi a partir de 2002 y que culminaría con el estreno del espectáculo *Pinocchio nero* en 2004, algunos de los formantes del grupo Teatro Settimo retomaban así un teatro de clara orientación social dirigido especialmente en este caso a jóvenes extranjeros de países desfavorecidos.

Uno de los rasgos que permite diferenciar claramente este *Amleto a Gerusalemme* de sus obras anteriores radica, justamente, tanto en la introducción de una nueva temática tratada como en el papel que Paolini asume en la obra, planteada a partir de la intensa colaboración de Paolini y el importante trabajo llevado a cabo por Vacis y Tarasco. Paolini dejaba así por un momento su labor como actor-solista, tarea a la que se ha volcado con casi total exclusividad desde hace dos décadas, para participar como un actor más (aunque fundamental y diferenciado, eso sí, del resto de la compañía) en esta elaborada lectura del *Hamlet* de Shakespeare orquestada por Vacis, que pretende traer ante el público una interesante reflexión sobre el mito shakesperiano con la intención de acercarlo a la compleja vida de unos jóvenes

<sup>127</sup> Sobre el proceso de creación de la escuela y de montaje de la obra se realizó el documental *Diario di Amleto a Gerusalemme*, dirigido por Giulietta Vacis y emitido el 23 de abril de 2016 en Rai5.

palestinos que quieren dedicarse profesionalmente al teatro y las dificultades que encuentran en su camino.

La obra, estrenada el 29 de marzo de 2016, plantea, desde esta óptica, todo un singular abanico de temas que se van entrecruzando: desde el difícil día a día en la Palestina natal de los jóvenes actores cuando se es adolescente, pasando por la compleja relación hombre-mujer en los países musulmanes, la esquizofrénica situación política que viven desde hace más de medio siglo tras la ocupación israelí o, sobre todo, la difícil relación paterno filial (de ahí la referencia a *Hamlet*) que destila su precaria situación y los diferentes posicionamientos ante ella. Se trata, en todos los casos, de vivencias ligadas a la dificultad que supone haber nacido en una región como la suya y la toma de conciencia, siempre conflictiva, de su propia situación, lo que implica necesariamente posicionarse ante el conflicto en un sentido u otro y, en ocasiones, de forma totalmente opuesta a sus propios padres.

Trágicas vivencias personales se van cruzando progresivamente sobre el telón de fondo del conflicto hamletiano, el de la herencia problemática del padre: historias de familias que se aferran a las llaves de una casa que abandonaron hace más de seis décadas, historias de drogas y de supervivencia, de jóvenes encerrados en su propia ciudad y sin posibilidad de evitar los eternos controles para pasar al pueblo de al lado, de muertos, encerrados, huidos<sup>128</sup>...

Cada joven actor, de forma homogéneamente repartida a lo largo del espectáculo, va tomando puntualmente protagonismo para contarnos su propia historia en su propio idioma conformando una especie de puzzle que acaba por darnos una imagen global de la situación.

Convertido el espectáculo en una pequeña Babel de lenguas (el árabe de los jóvenes, el italiano con que una actriz va traduciendo sus palabras, más textos en inglés extraídos del original shakesperiano), se va desplegando una narración que avanza a partir de cuatro planos

<sup>128</sup> También en este caso, dado que no hay hasta el momento ninguna grabación del espectáculo, me remito a las notas personales que tomé durante la representación de la obra en el teatro Politeama Rossetti di Trieste el 8 de mayo de 2016.

distintos: por un lado, las historias personales de los jóvenes actores (sobre la precaria situación del pueblo palestino vivida en primera persona, de su historia perdida, pero también de amores, de chicas, de agrídulces recuerdos de sus seres queridos); por otro, fragmentos de *Hamlet* (a veces proyectados sobre el telón de fondo, a veces comentados y glosados por un solo actor o por varios de ellos a coro), que discurren paralelos a las incertidumbres de los mismos jóvenes; en tercer lugar, el relato del viaje que hizo Paolini con anterioridad a Palestina con el que arranca el espectáculo y que sirve de puntual hilo conductor y de fugaz respiro cómico (valga de ejemplo la secuencia que Paolini narra de su encuentro durante el viaje con unos simpáticos peregrinos de Verona)<sup>130</sup>; por último, la del mismo Paolini que evoluciona por el escenario asumiendo una voz totalmente nueva, no ya la del maestro de ceremonia que le hemos conocido hasta ahora, sino actuando como una suerte de director de escena, de profesor, de coordinador de un taller que se representa a los ojos del público y que no para de moverse por el escenario dando órdenes a los jóvenes con gestos, provocando la réplica de un actor determinado o dinamizando la escena.

Paolini probaba así, tras casi dos décadas subiendo a los escenarios casi exclusivamente o como actor solista o como maestro de ceremonias en espectáculos de corte musical, una forma distinta a la habitual de verse en el escenario. Para ello Paolini tomó como modelo la forma de dirigir los ensayos del propio Vacis, situándose constantemente en medio del escenario y coordinando desde allí los distintos movimientos de los actores, dándoles entrada, cediéndoles la palabra e incluso dirigiéndolos a lo largo del espacio escénico casi como si se tratara de una práctica de laboratorio teatral que se está desarrollando *in situ* frente al público.

La presencia de Paolini en el seno de la obra, así pues, no tiene nada que ver con el modelo de narrador-*performer* propuesto en sus anteriores obras. Tampoco desde el punto de vista visual, en cuanto al recurso a proyecciones o la interacción con el atrezzo, guarda esta

<sup>130</sup> De nuevo el “yo” como arranque de la obra y el motivo de un viaje personal para recabar información, temas y enfoques, como hecho con su viaje al Don en la fase preparatoria de *Il Sergente*.

obra ninguna relación con su producción anterior. En gran medida, ello se debe a la ingeniosa puesta en escena ideada por Roberto Tarasco, conformada por un total de 2500 botellas de plástico con las que interactúan los nueve actores en la escena. Dispuestas al principio del espectáculo a los lados del escenario, con ellas van poco a poco formando un pequeño mapa de Jerusalén. Según van amontonándolas en el suelo para luego derribarlas en un fragor de ruidos y explosiones, símbolo más que acertado de una ciudad que, tal vez como ninguna otra en el mundo, ha sido construida y reconstruida una y otra vez para luego volver a ser arrasada de nuevo. Imposible no pensar en la rabia que sienten los jóvenes actores por un destino que les ha hecho nacer en la ciudad más conflictiva del mundo.

Pero también conforman las botellas, enrolladas dentro de un inmenso plástico, el mar que rodea su tierra, la frontera que los mantiene aislados dentro de sus propios límites, un mar que, pese a su vecindad, no han tenido ocasión de ver debido al inmenso muro de seguridad que rodea sus pueblos y los aísla en su propia tierra.

Luces, proyecciones de fotos de los actores cuando eran niños, fotos de la ciudad, vídeos de sus familiares, tomas de su vida cotidiana en Jerusalén... van acompañando y enriqueciendo esta especie de narración coral<sup>131</sup>.

No es, en ningún caso, una obra de inspiración antiisraelí, sino la constatación, como contaba Gabriele Vacis en entrevista con Anna Bandettini, de que “la Palestina non ha narrazione, eppure vivere con loro fa capire quanto complessa sia la realtà mediorientale: per esempio c'è una differenza tra la gente di Israele e il governo Netanyahu. Ho visto con i miei occhi israeliani ai check point a controllare che non vengano fatte violenze sui palestinesi, così come giovani palestinesi considerare il vero nemico l'Isis” (14/03/2016).

<sup>131</sup> Dado que el espectáculo no ha sido retransmitido por televisión ni tampoco objeto de una edición comercializada, en el vídeo 6 del Anexo VII.2 adjuntamos el tráiler promocional elaborado por el Teatro Nazionale. Teatro Stabile di Torino.

### **III.1.10. Nuevas vías de narración: Le avventure di Numero Primo**

Muy distinto es también el último espectáculo, todavía en proceso de construcción, que Paolini comenzó a llevar durante la temporada 2016-2017, *Le avventure di Numero Primo*, y cuyas primeras pruebas se remontan cuanto menos a finales de octubre del año anterior, cuando empezó a realizar pruebas ante el público en el espectáculo que expresivamente tituló *Numero Primo: studio per un nuovo album*, tal y como atestigua el artículo de Jacopo Gardelli en *Faenza notizie* el 27 de octubre de 2015. Y es este un espectáculo notablemente distinto no solo por el hecho de haber partido en esta ocasión de la adaptación de una novela escrita y publicada por el mismo Paolini junto a Gianfranco Bettin<sup>132</sup>, sino porque, alejándose tanto de los cauces temáticos comunes del teatro de narración como de su propia dramaturgia –esto es, el planteamiento de temas que tienen que ver con la memoria en cuanto testimonio de hechos reales e históricos (propios o ajenos) con los que el narrador siente la necesidad de medirse y trasladar al espectador– en ella Paolini se enfrenta a un reto totalmente nuevo: centrarse por primera vez en una historia ambientada, no en su propia biografía o en hechos luctuosos del pasado, sino en el futuro.

La excusa para ello es la historia de Numero Primo, el niño mitad biológico y mitad artificial que da título a la obra. Concebido por Echnè, una inteligencia artificial de última generación no demasiado lejana, en términos temporales, a algunos logros técnicos de nuestro futuro más inmediato, Numero Primo acaba por ser confiado a un fotógrafo de sesenta años con el que la supercomputadora ha establecido contacto a través de las redes sociales y que asume, con gran extrañeza, la tutela del joven ante la imposibilidad de Echnè de hacerse cargo de él. De esta forma totalmente imprevista, Ettore se ve abocado a cuidar de este extraño ser cuya existencia desconocía y cuyas extrañas capacidades va poco a poco descubriendo no sin

<sup>132</sup> Además de escritor de novelas como *Sarajevo Maybe* (1994), *Nebulosa del boomerang* (2004) y ensayos como *Petrolkiller* (2002) o *Gorgo. In fondo alla paura* (2009), Gianfranco Bettin (Marghera, 1955) ha desarrollado una relevante carrera política, siendo elegido en 2006 como diputado de la República Italiana en las listas de la Federazione dei Verdi.

sorpresa. Numero Primo no solo tiene una capacidad infinita de adquirir y mostrar nuevos conocimientos, aprender nuevas lenguas e interactuar con el medio físico de forma insospechada, sino que demuestra una enorme empatía y una sorprendente facilidad, totalmente inexplicable para Ettore, de conectar con todo tipo seres vivos. Se inicia así, a través de las distintas peripecias que ambos viven juntos, un camino de exploración mutuo, de reconocimiento del otro, pero también de autorreconocimiento por parte de Ettore, en el que el pequeño Numero Primo acaba por ejercer como un suerte de “debrutizzatore”, “come se la sua presenza attivasse un’attenzione reciproca tra le persone, che si estendeva al mondo circostante e forse, anzi, a tutto il mondo. Agiva sulla qualità della presenza, dei sensi, del ragionare, del volere, di chi gli stava intorno” (Paolini & Bettin, 2017: 170).

El contexto hipertecnológico en el que los personajes se mueven (con implantes cerebrales que les permiten estar interconectados a ciertas redes sociales), las luchas de poder que se dan en las altas esferas de las grandes empresas tecnológicas o la asimilación inconsciente de cualquier tipo de novedad tecnológica por parte de los usuarios por ridículas o peligrosas que parezcan (como el absurdo programa “Vivi la scuola” que permite a los padres seguir a través de internet minuto a minuto lo que hacen sus hijos en sus clases)<sup>133</sup>, son algunos de los puntos sobre los que se va tejiendo progresivamente la trama hasta que, tras el intento de secuestro de Numero Primo por la compañía Dragon, la historia se detiene en un clásico *to be continued* del que Paolini dará cuenta, según lo previsto, en sucesivas entregas.

Más allá de cuestiones puramente biográficas que hayan movido al autor en este dirección, el espectáculo parece nacer del deseo de Paolini de plantear de forma directa una serie de cuestiones que tienen que ver con nuestro futuro próximo a través de una serie de preguntas abiertas lanzadas no solo a las generaciones más jóvenes, sino a los que, como él mismo, son hasta cierto punto responsables del estado del mundo que heredarán las

<sup>133</sup> En realidad, una clara referencia paródica a la aplicación “Scuola Viva” que ya se utiliza en muchos centros italianos.

generaciones futuras: ¿cuál es el papel que cumple y debe cumplir la tecnología en nuestra sociedad y en nuestro día a día? ¿En qué medida estamos influidos por los avances científicos y en qué grado la evolución de las tecnologías nos afecta, para bien o para mal? ¿Hasta qué punto de no retorno pueden llegar los avances científicos y hasta qué punto van dirigidos en la dirección justa?

Los interrogantes que el texto de partida plantea (y también el espectáculo, todavía un *work in progress*) obligan al espectador a una reflexión que va más allá del estupor o la indignación de las anteriores oraciones civiles, ofreciendo un nuevo camino más pedagógico y, en muchos aspectos, más comprometido que en su dramaturgia previa. De hecho, en *Numero Primo* no se ofrece, como sucedía en *Il racconto del Vajont*, en *Ustica* o en *Ausmerzen*, una lectura única y personal; no se busca la indignación, la protesta o la conmemoración catártica de una tragedia colectiva, sino desencadenar una reflexión activa por parte de un espectador que se ve obligado a enfrentarse a cuestiones que le atañen directamente, tales como los límites de las redes sociales (especialmente irónica la secuencia en que un grupo de turistas es devorado por una plaga de ratas mientras insisten en hacerse *selfies* con ellas), el absurdo de la hipertecnologización de la educación, la compleja relación entre la tecnología y la vida cotidiana o el planteamiento de cuestiones medioambientales que este camino, emprendido sin posibilidad de volver atrás, lleva indisolublemente aparejadas.

Si bien es pronto para saber cuál será el desarrollo concreto que seguirá la historia y hasta dónde pretende llevarnos Paolini con ella, todo parece apuntar a la configuración de un ciclo similar al de los *Album* (algunos críticos han hablado de una especie de *Album 3.0*) que, tal vez, puede señalar un nuevo camino al teatro de narración al abrir nuevos cauces temáticos de denuncia que, además de las habituales tragedias del pasado, iluminen, desde un impulso eminentemente civil, problemas que atañen al momento histórico actual. Tal vez se debe a esta cuestión el hecho de que, después de media docena de espectáculos alejados de la

geografía habitual de sus primeros espectáculos, Paolini haya decidido situar la trama en la región véneta, retomando elementos y lugares habituales de sus anteriores obras<sup>134</sup>.

Por ello, tratándose de un espectáculo todavía en proceso, la crítica ha sabido ver la novedad de este nuevo proyecto de Paolini, señalándola como una obra, tal y como escribía para el diario *L'Adige* la periodista Antonia Dalpiaz (16/12/2017), “davvero coraggiosa” en la que Paolini ha decidido “scegliere una strada nuova, magari meno immediata, più complessa e non sempre facile da decifrare nelle due ore di spettacolo”.

Si algo trasluce el espectáculo teatral<sup>135</sup>, es justamente la dificultad de llevar al escenario toda la secuencia de sucesos, reflexiones y personajes que pueblan la novela de partida, sin que el espectador se pierda en la rápida sucesión de acciones y sin que la recitación desvirtúe el ritmo de la narración escrita. Algunos de estos inconvenientes han sido suplidos por la dirección escénica con gran acierto. Un ejemplo es el uso de la voz en *off* para la conversación, fundamental en la novela, entre Kantor, administrador de la empresa Dragon, y Arca, la supercomputadora, cuando detectan la existencia de Numero Primo. Mediante este recurso, poco frecuente en el teatro de Paolini, se evita la multiplicación de los personajes en el escenario al tiempo que se definen estos dos personajes realmente relevantes en el devenir de los acontecimientos. Contraponiendo además el inglés nativo del primero y el inglés más forzado, aprendido y no nativo del segundo (se trata, obviamente, de una máquina), ambos quedan caracterizados de forma concisa sin la necesidad de que Paolini tenga que introducirlos él mismo en la narración.

<sup>134</sup> De hecho, quizás como *private joke*, quizás por la necesidad, vista en otros espectáculos, de partir de elementos reales y cercanos sobre los que apoyar la verosimilitud de la narración y la cercanía de lo narrado o, finalmente, quizás por el hecho de que, al alejar en el tiempo la historia, necesite acercarla geográficamente, Paolini introduce en *Numero Primo* numerosos puntos de apoyo de obras anteriores: desde el mismo nombre del personaje, Nicola (nombre real de Numero Primo), pasando por las menciones a la Pal (en este caso, el nombre de la empresa tecnológica del relato), a su Belluno natal, al Mose de la Laguna de Venecia (sobre el que trató en parte *Bestiario veneto. Parole mate*) o a Porto Marghera.

<sup>135</sup> Nos referimos, en concreto, a la representación a la que se asistió el 6 de diciembre de 2017 en el Piccolo Teatro de Milán.



Se mueve también en esta obra, como suele ser habitual en Paolini, en un complejo trabajo en torno a las posibilidades de la lengua de los personajes como elemento de caracterización. Especialmente notable, en este sentido, la caracterización, no solo diatópica, sino también diastrática, operada sobre algunos de ellos, como es el caso del padre gitano de Mario Gizo, quien ayuda a Ettore y a Numero Primo a huir cuando son descubiertos. Apunta también en esta dirección el uso esporádico del dialecto, en el momento en el que, en este tipo de personajes, más que una preocupación documental o realista, el objetivo de Paolini es establecer una suerte de marco identitario sociocultural y geográfico del espectáculo partiendo del particular parlamento de los personajes y mediante la mostración de una realización concreta de la lengua<sup>136</sup>. La facilidad de Numero Primo de aprender lenguas es también una de las claves que sirven a Paolini para salpicar la trama de efectos humorísticos, como el pasaje en el que resuelve un problema con las cuentas de uno de los clientes de A-Jò, el dueño de un negocio debajo de su casa:

Ettore lo guardò. Il bambino sorrideva.  
– Parli tutte queste lingue?  
– Poco poco, –rispose lui.  
– Ah.  
– Le ha studiate da noi, parlando con la gente.  
– Ischire limbazos est sabidoria, –disse Numero Primo.  
– E questo cos’è: urdu, swahili?  
– No, è sardo  
(2017: 135).

Y es que “Numero si innamorò della ferriera, del porto franco, delle lingue lunghe e velenose dei triestini piccoli e scolorati di seconda e terza generazione, dei *cossa xe nato* in bocca a bambine peruviane e rumene, delle rive, del mare visto dalla collina” (2017: 154), aprendiendo, nada más llegar a Trieste en su precipitada huida, que:

Anche i nuovi parlavano come gli antichi.

<sup>136</sup> De entre los muchos estudios que remiten al italiano de los nuevos italianos, esto es, al italiano empleado tanto por migrantes como por sus hijos, inmigrantes de segunda generación, cfr. Sonia Pozzi, (2014).

- Cossa xe nato? –gli chiese il vicino, pakistano di seconda generazione, il giorno in cui aprirono le finestre per togliere l'odore di chiuso.
- Gnente xe nato. Son solo tornando a casa, –rispose Ettore, omettendo di spiegare che il suo ritorno aveva dovuto aspettare il doppio di quello di Ulisse.
- Bon! –disse l'altro–. Ocio che Internet no ciapa stamatina (ibidem).

Por último, si algo caracteriza la puesta en escena del espectáculo es evitar caer en el peligro que supone, en una obra ambientada en el futuro, la recreación de tópicos más o menos manidos tantas veces tratados por el cine de ciencia ficción.

No cabe duda de que, al hilo de esta argumentación, los potentes modelos televisivos y cinematográficos por los que se ha movido la ciencia-ficción de las cuatro últimas décadas son un referente demasiado presente en la retina de los espectadores como para tratar de competir con ellos directamente en el medio escénico. Posiblemente por ello, y en consonancia con la habitual parquedad de atrezzo de Paolini, la escenografía se ha limitado aquí a la puntual inclusión de unos pocos detalles. Así, apenas se hace un uso muy limitado de las proyecciones (apenas unos garabatos y ciertos colores de fondo) y de los juegos de luces (como en el momento en que se proyectan los títulos que traducen en italiano la conversación de la voz en *off* de la entrevista entre Kantor y Arca). Otros elementos presentes en la escena, por el contrario, adquieren un valor mucho más simbólico; un caso es la gota de agua que cae ininterrumpidamente en mitad del escenario mientras los espectadores van ocupando la platea antes de que Paolini entre en escena (símbolo, tal vez, del deshielo que está provocando el calentamiento global, pero, en cualquier caso, generador de un inquietante suspense inicial antes incluso de que empiece la función); otro ejemplo es la especie de piedra que, en el centro del escenario, sirve tan pronto como pequeña maqueta de las montañas, como banco en el que sentarse, como, quizás, el iceberg que en la novela acaba cruzando el Gran Canal de Venecia.

*Le avventure di Numero Primo* se enmarca, por tanto, en un intenso trabajo de preparación y documentación sobre la interacción real que se está produciendo en el mundo

actual entre el ser humano y la tecnología de consumo en que nos vemos envueltos, lo que ha llevado también a Paolini, –habitado, como ha quedado reflejado en numerosas ocasiones a lo largo del presente trabajo, a una profunda criba de un variado material de partida– a volcar todo este material en diferentes proyectos simultáneos.

Respecto a la primera cuestión, es interesante resaltar que en *Le avventure di Numero Primo* las implicaciones sociales de los hechos narrados están indisolublemente ligadas a una reflexión personal sobre los límites de la ciencia actual, sobre el camino que esta ha emprendido y, quizá de forma especial, sobre la necesidad de la comunicación oral de corte teatral en un momento en el que la ciencia misma han perdido de vista los objetivos comunicativos que se le deberían presuponer. La consciente labor de investigación llevada a cabo durante la preparación del libro y del espectáculo cubren en Paolini no solo la lectura reflexiva de determinados manuales de divulgación científica (desde los libros del divulgador y conservacionista Kevin Kelly en el terreno de la ciber-filosofía, pasando por los exitosos manuales de Richard Feynman, las reflexiones de Gunthers Anders en su ya clásico *La obsolescencia del hombre: sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial* o los estudios de Erwin Schrödinger), sino también a la asistencia a seminarios, congresos y charlas con científicos.

Respecto a la segunda cuestión, el trabajo preparatorio realizado con *Le avventure di Numero Primo* le ha llevado a la creación de varios espectáculos paralelos: por un lado, el espectáculo *#Antropocene. Oratorio per voci, violoncello solista e orchestra*, en el que, con música de de Mauro Montalbetti y Mario Brunello y con la ayuda del rapero Frankie hi-nrg mc, Paolini lleva adelante una historia centrada en la llamada de un hombre a un call-center y la respuesta automática de una máquina superevolucionada que acaba desembocando en una especie de crónica del fin del mundo (Cordelli, 2018); por otro, *Tecno-Filò. Technology and me*, un ejercicio *in progress* todavía está en proceso de concreción.

En los tres trabajos, pese a la disparidad de la concepción que subyace a cada uno y a su diferente naturaleza, subsiste un mismo impulso: la necesidad de la transmisión oral, del boca a oreja, como único remedio para poner freno (o cuanto menos ser conscientes) a los peligros a los que nos abocamos y de la imperiosa urgencia, en un momento en el que nos vemos arrastrados por una constante actualización y modernización de la sociedad y de nuestras relaciones sociales, de ser capaz de trasladar mediante la palabra algunas conexiones oscuras que tal vez nos pasen desapercibidas.

De ahí que, en los tres espectáculos, se parta de un mismo concepto, como indicaba en la entrevista incorporada en el anexo final:

el desafío es rehacer con las palabras cosas de las que todos hablamos pero que ninguno de nosotros entiende. Dar una lectura en voz alta es todo un continuo ejercicio de desafío, porque normalmente en la comunicación de este tipo damos siempre por supuestos pasajes que no entendemos [...] [en todos ellos] pongo una línea entre esta parte del diseño y esta parte del diseño que antes no estaba, y así me aparece un nuevo tipo de diseño. Y esto es exactamente lo que decía Steve Jobs a los estudiantes en su famoso discurso: ‘vosotros tenéis que unir los puntos que todos ven con las líneas que nadie ve’. Esto para mí es la esencia de la oralidad.

### ***III.1.11. El encuentro con los clásicos: la lectura homérica***

Como en muchos otros espectáculos de Paolini, hablar de un espectáculo supone, en primera instancia, dar cuenta del largo proceso de gestación de la obra desde sus primeras pruebas ante el público hasta la presentación de una última versión más o menos definitiva susceptible, incluso así, de posteriores ampliaciones o modificaciones<sup>137</sup>.

La última obra producida por Paolini, *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse* no es una excepción. Las primeras pruebas –mejor dicho, el primer contacto con un material luego acumulado y pulido durante más de una década– se remonta a los días 19 y 20 de junio de 2003, en concreto a la realización del espectáculo *U-Ulisse*, una suerte de “performance jazz” basada en la improvisación a partir de la música interpretada por el Uri Caine Trio y el Giorgio Gaslini Quintet (las dos bandas capitaneadas, respectivamente por Uri Caine y

<sup>137</sup> Ya habido ocasión de mencionar que, en algunos casos, el hecho de retransmitir por televisión o comercializar una determinada versión es una de las formas de dar por cerrado un espectáculo en concreto.

Giorgio Gaslini, creadores ambos de la partitura musical) que tuvo lugar en el yacimiento arqueológico de Carsulae (Umbría) en el marco del Terni Jazz Festival. La obra, “una lettera a più voci [...] scritta da persone che non conosciamo, destinata a tornare al mittente come narrazione di pensieri, cose, fatti”, según palabras del propio Paolini en el programa de mano, tenía dos particularidades: la primera, que fue representada por Paolini en una silla de ruedas “come un Ulisse mendicante, apolide, emigrante senza meta che porta però con sé il racconto”, tal y como lo describía Felice Liperi en las páginas de *La Repubblica* (18/06/2003); la segunda, que contó con una original puesta en escena diseñada por Arnaldo Pomodoro expresamente para el festival:

Dopo aver percorso un tragitto lungo i ruderi, il pubblico arriverà nel luogo dello spettacolo attraverso l' antica via Flaminia. Troverà una 'nave' costruita su progetto di Pomodoro e realizzata in modo che prua e poppa siano i due palcoscenici per i concerti, e il 'ponte' la platea. Fra i palcoscenici le 'vele', sorrette da due 'alberi', sono sculture leggere che, durante lo spettacolo, si muovono dando agli spettatori la sensazione del viaggio, del movimento<sup>138</sup>.

Este primer *U-Ulisse* sería la base sobre la que, en los meses sucesivos, y ya con el acompañamiento musical de Mario Brunello y Tolo Marton, trabajó Paolini de forma más o menos interrumpida hasta dejar el proyecto aparcado durante casi una década. Decimos de forma más o menos interrumpida porque en estos años la colaboración entre Paolini y Brunello estuvo girando, de un modo u otro, en torno a la cuestión de la relectura homérica. Una prueba de ello la encontramos en el hecho de que a finales de septiembre de 2011 se pudo asistir al espectáculo *Nessunluogo*, una particular obra en la que se combinaba la música de Mario Brunello al violonchelo con fragmentos de *Erewhon* de Samuel Butler y retazos de la historia de Ulises. El texto, interpretado por Paolini a partir de la particular lectura de Guido Barbieri, se pudo ver en Marettimo, una pequeña isla siciliana frente a las costas de

<sup>138</sup> <http://www.jazzitalia.net/viscomunicato.asp?ID=1093>.

Trápani, el 22 de septiembre de 2011, según la nota de prensa de Francesco Motta (19/09/2011).

No sería, hasta abril de 2013 cuando se retomó de nuevo la idea del espectáculo a raíz de los encuentros propiciados por el proyecto *Oddisey* organizado por Robert Wilson con producción del Piccolo Teatro de Milán. La propuesta de Robert Wilson, basada en la adaptación que el poeta Simon Armitage había realizado para la BBC nueve años antes, estaba totalmente orientada a establecer “collegamenti tra l’antico e il moderno, dando una nuova lettura al tema eterno della lotta della specie umana per sopravvivere e migliorare la propria condizione in un mondo che sentiamo paradossalmente ignoto nella complessità in continuo cambiamento”, en palabras del propio Piccolo Teatro<sup>139</sup>. Los encuentros que se produjeron en el Piccolo Teatro con motivo de las representaciones movieron a Paolini a profundizar en una nueva relectura del mito homérico, ahora ya con el título de *Piccola Odissea Tascabile*.

Será en esta relectura en la que basará el nuevo espectáculo, cuyas primeras pruebas, llevadas a cabo durante el verano de 2017, acabaron desembocando en la obra tal cual pudo verse en el marco del festival Estate Teatrale de Verona los días 12, 13 y 14 de julio de 2018, ya con dirección de Gabriele Vacis, texto de Paolini y Francesco Niccolini y con la participación activa en el escenario de Saba Anglana, Vittorio Cerroni, Lorenzo Monguzzi y Emanuele Wiltsch.

Con el título de *Il Calzolaio di Ulisse*, el espectáculo se presentaba como una forma de “oratorio, fondendo parola narrata e parola musicata, per raccontare il lavoro dell’aedo prima di Omero”, según las palabras de presentación del propio programa de mano. Este es el espectáculo que, ya con el título en principio definitivo de *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di*

<sup>139</sup> <https://www.piccoloteatro.org/it/2012-2013/odyssey>. El espectáculo, una suerte de *tableau vivant* sucesivos en el que participaron más de dos docenas de actores a partir de una conjunción multimedia de diferentes modalidades teatrales, se había estrenado ya unos meses antes en Atenas, cfr. Gilda Tentorio (1/04/2013).

Ulisse, Paolini lleva de gira durante la estación teatral 2018-2019 a partir de una producción con el Piccolo Teatro de Milán y con la colaboración del Estate Teatrale Veronese y el Teatro Stabile de Bolzano.

La historia, según la propia página web del actor, ha ido creciendo hasta convertirse en una historia olímpica, casi alpina, porque:

Ulisse più lo conosci e più ti porta lontano: e la distanza (celeste e marina) è la condizione essenziale per comprenderlo e cantarlo. Perché di questo si tratta: un canto. Forse il canto. Antico di tremila anni, passato di bocca in bocca, e di anima in anima: il soul per eccellenza. Perché questa è la storia dell'Occidente, e tutto contiene: dal primo istante, quando nulla esisteva, e un giorno cominciò a esistere, a partire proprio da quelle misteriose, ambigue capricciosissime entità che questa storia muovono: gli dèi. Ex guerriero ed eroe, ex aedo, Ulisse si è ridotto a calzolaio viandante, che da dieci anni cammina verso non si sa dove con un remo in spalla, secondo la profezia che il fantasma di Tiresia, l'indovino cieco, gli fa nel suo viaggio nell'al di là, narrato del X canto dell'Odissea<sup>140</sup>.

Paolini da de esta forma un paso más en el constante proceso de ampliación que ha caracterizado su producción desde su primera obra como narrador solista, una ampliación que, tal y como se ha expuesto a lo largo de los apartados anteriores, se ha dado no solo en el terreno temático, sino también en el terreno performativo, en el tipo de lenguaje empleado y, en último lugar, en las referencias geográficas en los que las obras se mueven.

Basta dar un vistazo rápido a lo dicho hasta ahora para percibir que su dramaturgia se mueve a partir de un constante movimiento en espiral a partir de un núcleo central de referencia hasta abarcar espacios cada vez mayores, más simbólicos y menos idiosincráticos. Este desplazamiento se da tanto en el campo de los temas elegidos (desde la historia local de Vajont, hasta la historia europea en *Ausmerzen*, hasta la atemporalidad de los clásicos en *Nel tempo degli dèi*), como en las referencias geográficas en que se sitúan los distintos espectáculos (del pueblo natal de Nicola en los *Album*, hasta la distancia de Ustica o la salida de los márgenes italianos con *Ausmerzen*), pero también en los modelos performativos con los que desarrolla los espectáculos (probando diferentes tipos de narrador y formas de incorporar

<sup>140</sup> <https://www.jolefilm.com/spettacolo-teatrale/il-calzolaio-di-ulisse/>

la música) y, finalmente, lingüísticos (a partir de la constante adición de nuevos lenguajes y registros dialectales, diastráticos, etc.).

*Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse* es, pues, la última y lógica etapa de este recorrido de ampliación y progresivo abandono del aquí y el ahora del dramaturgo en favor de un discurso que cada vez se vuelve más atemporal, más abstracto y, en definitiva, más humano, en el momento en que se desprende de la casuística personal y se sumerge en la esencia del hombre.

Paolini se suma, de este modo, a los muchos dramaturgos y actores de narración que se han acercado en sus textos al mito homérico, como hizo Alessandro Baricco en su *Omero. Iliade* (publicado en 2004 por Feltrinelli y objeto de una lectura dramatizada con acompañamiento musical compuesto para la ocasión por Giovanni Sollima a cargo de un nutrido grupo de actores de la talla de, entre otros, Paolo Rossi, Mariella Fabbris o Sandro Beronesi, además del mismo Alessandro Baricco) o el espectáculo solista de narración *Omero* de Mario Perrotta, estrenado el 16 de noviembre de 2007.



### III.2. La lengua polifacética y poliédrica de Paolini

A la luz de lo dicho hasta ahora, no parece arriesgado apuntar que si algo caracteriza la trayectoria dramática de Paolini es el hecho de dar cabida a una variada gama de temas, registros y propuestas escénicas partiendo siempre del progresivo y particular desarrollo de una lengua polifacética, polifónica y totalmente personal.

La lengua de Paolini está marcada desde sus primeras obras, efectivamente, por una increíble capacidad metabólica con la que progresivamente absorbe e integra una amplia gama de recursos lingüísticos, registros, jergas y lenguajes técnicos según se van desarrollando los diferentes núcleos temáticos y a medida que se configuran los diferentes modos de estar en la escena. Como han señalado, entre otros, Fernando Marchiori, hablando de los distintos lenguajes que Paolini emplea en la escena:

Li traduce e li tradisce tutti, conservando sempre una propria voce. Perché non imita e non vuole darla a bere a nessuno. I cambiamenti nell'emissione, la voce che tanto più si gutturalizza quanto più arcaico è il suono, l'uso promiscuo di forme pure e corrotte, arcaismi e neologismi, costruzioni infantili o anglo-dialettali, più che su un dialetto o su un altro, lavorano sullo spazio tra i due, sui margini che sbordano e intersecano le varietà fonetiche dei vernacoli tra loro e con l'italiano (Marchiori, 2003: 55).

Paolini se muestra capaz en todos y cada uno de sus espectáculos de abarcar diferentes modalidades lingüísticas y hablas locales (fundamentalmente del ámbito véneto-friulano) hasta tocar incluso dialectos y lenguas ajenas a su región natal (como en *Bestiario italiano*), pero también los más diversos registros y los más variados contextos, de forma que sus obras, finalmente, “riportano strati più profondi (da Ruzante a Zanzotto) e altri più superficiali (dal mercato del pesce alla radio locale), con una spiccata predilezione per le falde spurie (la *mescola* zanzottiana di lingua originaria e delirio ipertecnologico) e i trapianti di altre lingue” (Marchiori, 2003: 45).

Lo significativo de esta operación es que, aunque en los espectáculos se traten temas lejanos a la geografía italiana o a su propia biografía o aunque en la génesis de la obra

participe un conjunto a veces numeroso de personas de distinta procedencia, el espectador acaba siempre viendo el espectáculo como una parte del “mundo particular” de Marco Paolini.

Y ello se consigue solo si se es capaz de tener un lenguaje propio, una voz personal que le permita al narrador acaparar y digerir desde los tecnicismos de los ingenieros de *Il racconto del Vajont*, pasando por la lengua de los pescadores venecianos en *Il Milione*, el léxico aeronáutico de *I-TIGI* o, por no agotar los ejemplos, los múltiples matices diatópicos y diacrónicos del dialecto véneto en el *Bestiario* (donde se aúnan, además de elementos cultos literarios, registros de variada procedencia, de campesinos, agricultores o comerciantes), todo ello sin renunciar nunca a ser él mismo en el espectáculo ni a que su voz sea totalmente identificable por parte del público.

Los siguientes apartados pretenden establecer algunos de los rasgos de esta lengua particular de Paolini partiendo, aunque sea brevemente, de su inmersión en la tradición literaria y teatral de la región véneta, considerando la importancia que tiene el dialecto en la configuración de su dramaturgia en el marco del teatro de narración, viendo cómo se incorpora y qué funciones cumple el dialecto en los distintos ciclos de obras y, finalmente, aportando un ejemplo a partir de una obra en concreto.

### ***III.2.1. Apuntes sobre el caso particular del véneto***

Ya ha habido ocasión de mencionar en un capítulo precedente (en concreto, en los apartados II.4.3 y II.4.4) cómo a la hora de configurar una lengua propia el uso particular del dialecto cobra en la gran mayoría de los actores-narradores un lugar destacado, tanto si se considera la incardinación del movimiento en el seno de una tradición teatral sensible a las variedades dialectales de gran raigambre en el contexto dramático italiano (especialmente tras la actualización juglaresca y oralizante operada por Dario Fo) como si se plantea, como en el

caso de Paolini, en cuanto reflejo de la recuperación y revalorización dialectal ejercida un conjunto de narradores y poetas locales de gran importancia en su dramaturgia, tal y como sucede con los mencionados Andrea Zanzotto, Mario Rigoni Stern, Ernesto Calzavara, Giacomo Noventa o el fundamental Luigi Meneghello.

En el caso de Paolini es necesario, además, partir de la situación particular de los dialectos vénetos, considerando, aunque sea de forma concisa, los diferentes y relevantes rasgos que hacen que este conjunto de lenguas septentrionales se diferencien de la realidad lingüística de otras regiones italianas. El primero de ellos, y tal vez el más significativo, es el hecho constatado de que las diferentes variantes locales del véneto se han librado, con mayor intensidad que otros dialectos y hablas dialectales, de la erosión que supuso durante el siglo XX la extensión y uniformización lingüística del italiano estándar, lo que ha permitido que las lenguas vénetas alcancen hoy en día unas cifras de uso en las estadísticas oficiales totalmente alejadas de las que se manejan para el resto de lenguas y dialectos en la península<sup>141</sup>.

Exponer, aunque sea brevemente, las razones de esta preeminencia del uso del véneto y de sus diferentes variedades locales respecto al resto de regiones –únicamente comparable estadísticamente a las del Trentino-Alto Adige y, en el otro extremo de la península, de Calabria– nos alejarían demasiado del objetivo del presente trabajo. Baste comentar cómo posiblemente, como indica Lorenzo Tomasin (2010), se deba a que en en la región véneta, tal vez en mayor grado que en otras regiones, el sucesivo paso de las diferentes variedades lingüísticas usadas en la comunicación escrita (esto es, del latín de la tradición medieval hasta la lengua vulgar local y su posterior desarrollo en el italiano moderno) se produjo a lo largo de los siglos sin que el nuevo elemento sustituyera bruscamente al anterior y sin que –a

<sup>141</sup> Sin ir más lejos, en su informe “La lingua italiana, i dialetti e le lingue straniere”, el Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT, 2006), cifra en 42,6% el número de quienes utilizan “solo o prevalentemente dialecto” en el ámbito familiar (frente al 19,1% que arroja la media nacional), mientras que sitúa en un 38,2% el número de los que lo hacen con amigos (frente al 16,0% nacional) o un 14% de quienes lo emplean con extranjeros (frente al 6,8%).

excepción de la reluctancia a las lenguas autóctonas durante el período fascista— la lengua nacional estándar se impusiera en función de una deliberada política lingüística.

Se logró con ello una convivencia paritaria, antes que opositiva, entre dialectos autóctonos y lengua nacional, de forma que “non appena si ritrova *dialetto* con l’unificazione linguistica rinascimentale, sa conquistare rapidamente dignità e compattezza, e crearsi tradizione di lingua, intrecciando col toscano rapporti che non sono mai di sostrato e superstrato social-culturale, ma appunto di lingua a lingua” (Mengaldo, 1960: 20-21).

Es también cierto que los diferentes dialectos vénéto, de nuevo en mayor grado que otras lenguas y dialectos italianos aunque no de forma exclusiva, cuentan con una larga trayectoria filológica y crítica volcada en la recuperación y salvaguarda de las lenguas dialectales que se remonta, en su vertiente más erudita, a las primeras décadas del siglo XIX. Se trata de un fenómeno que debe situarse en el gusto romántico por las tradiciones y costumbres locales y por la revitalización de las lenguas propias vistas como vehículo de expresión social y cultural que, al igual que en otros movimientos similares a lo largo y ancho de la Europa posnapoleónica (como el *Rexurdimento* gallego o la *Renaixença* catalana en estos mismos años en la Península Ibérica), acabó dando en la región vénéta tempranos y todavía válidos resultados en campos como la dialectología, la etnología o la filología<sup>142</sup>.

Mientras que en el resto de la península los dialectos experimentaban un progresivo descenso en el uso según avanzaba la corriente normalizadora y estandarizadora a mediados de siglo, en la región vénéta, por el contrario, se consolidaba una tendencia iniciada en el siglo anterior y que consistía en el afianzamiento de las diferentes variedades dialectales vénétas: en concreto, el veneciano de la laguna (con variedades como la *chioggiotta*, *pellestrinotta*, *buranella*, y en la laguna norte, el *caorlotto* y la variante de *terraferma*), el vénéto central (padovano-vicentino-polesano), el occidental, el llamado colonial (ya en la

<sup>142</sup> Dos ejemplos, entre muchos, son el *Dizionario del dialetto veneziano* de Giuseppe Boerio, de 1829, o el *Lessico veneto* de Fabio Mutinelli, de 1851.

costa adriática, como el triestino, el udinese, el pordenonese, el istriano o el dalmata) y, finalmente, el septentrional, conjunto en el que se enmarca el bellunés de Marco Paolini, un habla local enmarcada dentro en el subgrupo trevigiano-feltrino-bellunés con un amplio recorrido normativo y bibliográfico que, efectivamente, se remonta a las últimas décadas del siglo XIX<sup>143</sup>.

Tal cantidad de variedades y hablas locales no podría explicarse, en cualquier caso, sin mencionar la pérdida de hegemonía de la ciudad de Venecia tras la caída de la República en 1797, momento en que se inició “un lento mutare degli equilibri geolinguistici regionali” (Tomasin, 2010: 143-144) que supuso el inicio de decadencia, o al menos atemperación, del prestigio lingüístico del veneciano de la capital respecto al resto de variantes locales operada a partir de principios del siglo XIX.

Además, entrando en el terreno puramente teatral –sin pretender con ello un recorrido histórico que nos llevaría al primer uso del *padovano* de Ruzante a principios del siglo XVI y de él a Dario Fo, quien, como Ruzante, hace “uso di dialetto e lingua popolare per commentare e denunciare la realtà contingente all’autore in chiave tragicomica” (Zamboni, 2011: 31)–, en el caso de los dialectos vénetos es fácil también constatar cómo hasta los últimos años del siglo XIX se mantuvo en los escenarios del norte de Italia la corriente goldoniana del teatro “di carattere” basada notablemente en el uso de un dialecto veneciano con una función primordialmente caracterizadora-tipificadora de los personajes.

La ingente obra de dramaturgos como Simeone Antonio Sografi (1759-1819), Francesco Augusto Bon (1788-1858) o, ya en la segunda mitad del siglo, Riccardo Selvatico (1849-1901) y Giacinto Gallina (1852-1897) dan fe de ello. De hecho, pese a los diferentes papeles otorgados por cada uno de ellos al dialecto y, pese al carácter más o menos anárquico

<sup>143</sup> Valga recordar estudios pioneros, que se mencionan tan solo a modo de ejemplo, como el de Giulio Nazari, *Paralello fra il dialetto bellunese rustico e la lingua italiana* (1873) o su *Dizionario bellunese-italiano e osservazioni di grammatica* (1884). Para una sintética caracterización global de los rasgos de los distintos dialectos italianos, cfr. Federica Cugno (2008) y, en castellano, en Paolo Romani (2012).

en lo que a verosimilitud y fiabilidad filológica se refiere, es incuestionable que todos ellos jugaron un papel fundamental en la consolidación de un gusto popular por un tipo de teatro total o parcialmente escrito en dialecto en un momento en el que este precisamente iba desapareciendo en otras regiones italianas (Tomasin, 2010: 128-133).

Que el dialecto volcado en las obras de estos autores, como en los casos de Riccardo Selvatico o Giacinto Gallina, sin ir más lejos, careciera de cualquier exactitud desde el punto de vista gramatical o léxico se justifica por el hecho de que este obedecía sencillamente al deseo de trasladar a los espectadores una suerte de simulacro de la lengua del pueblo a partir de un uso claramente tipificador que, finalmente, se acababa resolviendo en una mezcla poco realista entre lengua estándar y dialecto.

Ya en 1913 uno de los primeros críticos de la obra de Gallina, Luigi Filippi (1913: 27), al referirse a la obra *I morti* de Riccardo Selvatico señalaba cómo en su obra “ha un dialetto quasi letterario, che s'avvicina di molto all'italiano; non è più vernacolo e non è lingua: non ci sono le espressioni tipiche della parlata vernacola, ma frasi italiane dialettizzate”, lo que contrasta claramente con la idea de una lengua popular libre de purismos y de las fijaciones gramaticales impuestas por los académicos defendida ya por el mismo Carlo Goldoni, quien consideraba que:

I miei libri non sono testi di lingua, ma una raccolta di mie commedie; che io non sono Accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente [...], e che, essendo la commedia una imitazione delle persone che parlano più di quelle che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale italiano. Circa al nostro vernacolo veneziano, so che me n'intendo bastantemente per credere che sia scritto come si parla (*Lettera agli associati*, apud. Pietro Trifone 2015: 198).

De hecho, una consideración del dialecto como esta en cuanto elemento meramente caracterizador de los personajes y carente de toda fidelidad filológica al dialecto real será una constante en el teatro italiano especialmente en la primera mitad del siglo XX hasta su paulatino arrinconamiento en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido, si bien Paolini no es el único autor que ha retomado el dialecto en el contexto teatral, es cierto que “mentre i titoli del teatro veneto sprofondano ormai nei circuiti filodrammatici, è a questo attore che si deve la singolare renaissance della scena dialettale, affidata anche ad una fortunata epifania mediatica” (Puppa, 2014: 283).

Gracias sobre todo a la inmensa proyección mediática que el autor de Belluno consiguió desde la primera retransmisión televisada de *Vajont. 9 ottobre '63* el 10 de octubre de 1997, se puede afirmar con rotundidad, como hace Fernando Marchiori, que con Paolini:

per la prima volta dopo Goldoni, il teatro ritrova in termini non macchiettistici un mondo perduto, una regione linguistico-letteraria di non secondaria importanza. Certo la scrittura novecentesca ha raggiunto in questo senso esiti altissimi (si pensi a Comisso, a Noventa, a Parise, allo stesso Meneghello), senza mai ottenere, tuttavia, la popolarità che il mezzo teatrale ha offerto a Paolini (Marchiori, 2003: 56).

### ***III.2.2. Bilingüismo endógeno y función emotiva del dialecto***

No queremos señalar en ningún caso que, como ya ha quedado apuntado en capítulos precedentes, la recuperación del teatro dialectal sea obra en exclusiva de Paolini ni que su dramaturgia deba ser considerada como una excepción en lo que al uso del dialecto se refiere. No conviene olvidar en este sentido que, dejando de lado las diferentes modos de adquirir el dialecto y el distinto peso que este pueda tener en sus obras, los actores-narradores de la primera generación (los nacidos a mediados de los años cincuenta) crecieron en un panorama lingüístico caracterizado por lo que ha venido a denominarse *bilingüismo endógeno* o endocomunitario, un tipo de bilingüismo asimilado y generado dentro de una misma comunidad sin que concurran para ello migraciones de poblaciones ajenas al territorio (Berruto, 1993: 5).

Aun sabiendo que es una generalización que no se puede extender a todos los actores-narradores y que depende fundamentalmente de su zona de procedencia e intereses particulares (Sanfilippo, 2004), los dramaturgos de esta generación se encontraron insertos en

un contexto en el que la lengua madre, la dialectal, goza de una mayor percepción por parte del hablante, demostrando con ella en muchos casos una mayor competencia y una mayor funcionalidad a partir, sobre todo, de su uso en un número de contextos situaciones cotidianas de uso. Y ello pese a que, desde medios académicos se tendiera a la enseñanza de un “italiano standard” y, según qué ámbitos familiares, se pretendiera relegar al dialecto a un segundo plano.

A esta situación lingüística de diglosia orquestada desde instancias oficiales (menor, en todo caso, que la rastreada en otras lenguas románicas en esos mismos años, como por ejemplo la catalana, cfr. Tusón, 1990), vendría a contraponerse la progresiva presencia literaria de textos en dialecto, antes mencionada, y la relativa normalización del uso de variantes dialectales en determinados ámbitos.

A ello se podría añadir también más recientemente el fortalecimiento de una nueva función del dialecto empleado con carácter humorístico, derivada del “trapasso da una funzione denotativa a una scherzosa, espressiva ed emotiva” (Cortelazzo, 1994: 303). Esta función, asumida por las generaciones más jóvenes en las últimas décadas, cumple, como veremos, una importante labor en las obras de Marco Paolini.

De hecho, tal vez el gusto por el dialecto entre los sectores más jóvenes de la población pueda situarse como una de las causas del éxito del teatro de narración entre el público, algo verificable si se observa la franja media de edad de las personas presentes en los espectáculos grabados, retransmitidos y/o comercializados<sup>144</sup>.

También sería un buen indicio de ello, la constante presencia en festivales y en los medios de comunicación de grupos musicales folk de corte dialectal, como por ejemplo Oliver Scardi, Lucio Bisutto, Skaj, Herman Medrano, Minoranza rumorosa, Radio Sboro o

<sup>144</sup> “Se il dialetto è poco praticato dai bambini e dagli adolescenti, è fra i giovani tra i 18 e i 34 anni che si registra un cambio di tendenza significativo, con un calo progressivo di coloro che parlano prevalentemente italiano in tutti i contesti sociali ed un assestamento dei bilingui attorno al 30%” (Gramellini, 2008: 183).



Pitura Freska, banda con la que Paolini desarrolló su *Il Milione. Quaderno veneziano*, y que ponen en evidencia tanto la fuerza de la corriente de revitalización de un tipo de música folk dialectal entre un sector juvenil como, en términos más generales, el interés mostrado en la recuperación de todo tipo de manifestaciones musicales populares<sup>145</sup>.

Esta vigencia de variedades dialectales entre la población más joven puede servir también para verificar la enorme permeabilidad que existe entre los diferentes registros y lenguas, lo que ha provocado no solo una revisión de las catastróficas previsiones de los dialectólogos de los años ochenta que veían una inmediata mengua del peso del dialecto frente al italiano estándar y auspiciaban una irresoluble desaparición de estos, sino también que se pueda hablar incluso de un nuevo tipo de sociolecto caracterizado por la “regionalizzazione del linguaggio giovanile” (Giovanardi, 1993: 63) en el seno de una situación lingüística proclive a generar situaciones intermedias y trasvases entre el habla y dialecto locales, el dialecto regional, el italiano regional y el italiano estándar (Dardano, 1996: 185-187).

### ***III.2.3. El dialecto en las dos generaciones de narradores y la legitimidad de la lengua***

Nuestro autor se mueve, en consecuencia, dentro de una percepción positiva y notable sensibilidad respecto a las lenguas dialectales que, si bien es compartida por gran parte de los actores-*performers*, no es común entre la comunidad de ítalo-hablantes. De hecho, se puede hablar de toda una gama de posturas a veces contrapuestas insertas en una discusión de plena vigencia en amplios sectores de la población y que tiene como centro la cuestión de la lengua y, más específicamente, las relaciones entre la lengua estándar y los dialectos:

<sup>145</sup> Un ejemplo de algunas iniciativas encaminadas a la recuperación del patrimonio musical tradicional son asociaciones como la Associazione Folkstudio 88 o el Círculo Gianni Bosio, este último volcado en la preservación de “*storie orali e le espressioni musicali di un mondo popolare al culmine della sua transizione da una dimensione tradizionale all’omologazione del consumo e dei mezzi di comunicazione di massa*”. Fruto de este trabajo son centros de documentación como el Archivio Sonoro Franco Coggiola, gestionado por el Círculo Gianni Bosio. Sobre la pervivencia del dialecto en el cancionero popular, cfr. Federico Aurora (2011), así como el trabajo de Giuseppe Paternostro y Roberto Sottile (2014).

da alcuni temuti, per la loro non riconosciuta valenza culturale, o perché percepiti come antagonisti rispetto alla lingua nazionale, e non come complementari, da altri valorizzati come varietà di un repertorio linguistico che solo nella sua sfaccettata unitarietà rappresenta la storia e la cultura italiana, da altri ancora contrapposti alla lingua nazionale sulla scia di istanze autonomiste, se non separatiste (Marcato, 2012: 35).

Dentro de esta amplia gama de consideraciones sobre el dialecto, prácticamente todos los narradores, tanto los de la primera generación como los de la segunda (los nacidos alrededor de 1970) se moverían en la segunda opción, esto es, la consideración de la lengua dialectal como lengua propia y como vehículo de expresión de contenidos que, difícilmente, encuentran cauce en el italiano normalizado.

Cabría puntualizar, en cualquier caso, dos importantes cuestiones por lo que refiere al uso del lenguaje en estos autores. En primer lugar que los actores-autores de la primera generación comienzan su recorrido en los escenarios en un momento, mediados-finales de los años ochenta, en el que una serie de nuevos grupos y formaciones empiezan a plantearse la importancia de la lengua en sus espectáculos, sumándose a “un processo di più ampia e spassionata riconsiderazione degli elementi costitutivi del linguaggio teatrale occidentale, primo fra tutti la scrittura drammatica e la parola, e delle loro tradizionali funzioni espressivo-comunicative” (De Marinis, 1987: 27).

En segundo lugar, en estos actores-autores el uso del dialecto como instrumento para desarrollar la narración juega también, más allá de las distintas funciones concretas que este está llamado a realizar, un papel fundamental desde un punto de vista performativo. Y ello porque, aunque la narración se mueve en ellos a partir de diferentes planos de contenido y a partir de distintos modos de inclusión del yo narrador en la historia, la narración no es, en ningún caso, ni una simple exposición de vivencias autobiográficas ni tampoco una mera mostración de contenidos ideológicos (ni siquiera en los casos del llamado *Teatro civile*), sino la recuperación y mostración de una historia socialmente reconocible a manos de un yo testigo-testimonio que ejerce como transmisor.

Para ello, para poder dirigirse al público sin caer en el dogmatismo, es necesario que el narrador posea un determinado grado de legitimidad y autoridad a la hora de enfrentarse al público, autoridad que debe brotar de su propia experiencia personal y de la mostración en el escenario de una historia tejida, en la mayoría de los casos, a partir de una primera persona<sup>146</sup>.

En esta asunción de legitimidad es fundamental tanto partir de la vida propia en la narración, sea real o autoficcional, como hacerlo desde el uso de una lengua propia, más cercana al yo del narrador y arraigada en su propia personalidad antes que en la lengua estándar. Y es que al estar frente al narrador del teatro de narración no nos encontramos ante un especialista que diserta sobre tema concreto y específico desde la acumulación de datos o teorías (como tampoco nos encontramos a un simple ciudadano más que cuenta una mera experiencia personal).

El narrador-*performer* se sitúa más bien como un intermediario ante el auditorio, como alguien que, renunciando a la máscara del personaje, hace salir de sí mismo la dimensión autoral y se presenta conjuntamente como autor y actor simultáneamente (Guccini, 2005: 12). En definitiva, ya no es “el intérprete especialista de una recreación de otro distinto a sí mismo, porque a este *performer* solitario le interesa la historia más que el personaje más allá de la manera de organizarla en un montaje” (Puppa, 2010b: 180).

Que sea reconocido o no por el auditorio dependerá, en gran medida, de esa legitimidad adquirida “capace di dare autorità al parlante di fronte all'uditorio e che solo una storia privata, o più in generale il vissuto personale, sembra capace di generare. Non è un caso, dunque, che si facciano tanto importanti le origini geografiche e tuttavia più le radici linguistiche dell'autore” (Cassella, 2016: 212).

<sup>146</sup> Una cuestión esta ya apuntada previamente en el apartado VII.4.6.

Por lo demás, se podrían traer a colación diferentes manifestaciones de cada uno de ellos en este sentido, pero bastarán las recientes palabras de Davide Enia para dar cuenta de ello:

Para mí el dialecto es la lengua de la cuna. Es la nominación del mundo más precisa de la que dispongo. Si tengo que bautizar una sensación, un fenómeno, es probable que en aquella construcción lingüística llamada realidad el dialecto sea para mí el canal privilegiado para la elaboración del pensamiento y el sonido que generan la escritura (escritura que, en el caso del palermitano, es incluso física, estando mi dialecto lleno de silencios, gestos, guiños, *taliàte*, es decir, miradas). El ejemplo que apporto siempre es el mismo: si tengo que expresar cuánto me gusta una mujer, en dialecto diré “a mmia ìdda mi fa sangue” (literalmente: “A mí esa chica me hace sangre”), desplazando por completo la fascinación sobre un plano simbólico, porque la sangre es lo que permite al corazón bombear, al sexo endurecerse, a los labios humedecerse. Es carne y nervios, huesos y musculatura, es todo mi ser vibrando. Mi dialecto me permite hacer esto. Y, como para cualquier otra lengua que tiene siglos de historia, el sonido ya es un vehículo del significado, sobre todo cuando se aleja de él, porque negar un significado inmediato no hace más que destacar la importancia de lo que no se quiere nombrar (Nappi, 2016: 125-126).

#### ***III.2.4. Luigi Meneghello, Libera nos a malo y el aprecio por la lengua materna***

Esta consideración del dialecto como transmisión de unos valores colectivos (que conlleva, como ha quedado dicho, el deseo de revalorizar su uso, su empleo concreto a partir de unas funciones determinadas y su carácter fundamental en cuanto modo de expresión personal) se explica plausiblemente en Paolini si se parte de la importancia que cobraron en él un numeroso grupo de poetas y narradores vénetos, todos ellos creadores de una obra de fuerte contenido dialectal, como base para alguno de sus espectáculos. Nos referimos a los ya citados Ernesto Calzavara, Biagio Marin, Giacomo Noventa, Andrea Zanzotto y, sobre todo, de forma particular, Luigi Meneghello<sup>147</sup>.

El peso de Meneghello debe destacarse sobre el de los otros autores si se tienen en cuenta tres aspectos diferentes: en primer lugar, porque en la obra del autor de Malo se encuentran algunas de las claves de la poética narrativa de este primer Paolini, especialmente,

<sup>147</sup> Luigi Meneghello (Malo, 1922 - Thiene, 2007) está considerado como uno de los narradores más importantes de su generación gracias, sobre todo, a sus dos primeras novelas, las mencionadas *Libera nos a Malo*, recreación de su infancia en este pequeño pueblo de la provincia de Vicenza, e *I piccoli maestri* (1964), sobre su experiencia partisana. Ambas fueron escritas durante su larga estancia como profesor en la Universidad de Reading (Inglaterra), donde desarrolló una intensa vida académica de más de tres décadas desde finales de los años cuarenta.

la añoranza por un pasado fundado en los valores colectivos, la autenticidad de las relaciones humanas o la asunción de mitos y tradiciones en la creación de una especie de ‘memoria colectiva’; en segundo lugar, porque fue justamente durante la elaboración de este espectáculo cuando Marco Paolini, de forma casi simultánea a otros miembros de la compañía Laboratorio Teatro Settimo, como Laura Curino, empezó a tomar conciencia de las posibilidades de un único narrador solista; y, finalmente, porque su obra refleja, tal vez como ninguna otra, la aceptación del caudal dialectal como fuente inagotable de experiencias infantiles estrechamente ligadas a la lengua, así como la necesidad de un acercamiento y una profundización en las posibilidades de la narración oral.

Meneghello significó en primer lugar para Paolini, en esta primera obra como autor-actor solista, “la riscoperta delle radici, di una lingua inscritta nella realtà, nella memoria e nella carne, e del suo rapporto con l’italiano e con la modernità” (Ponte di Pino, 2005a). De hecho, en el documental que años más tarde Paolini dedicaría a Meneghello y que filmaría Carlo Mazzacurati (2006), se encuentran algunas pistas de lo que significa el dialecto para el actor de Belluno, ante todo por la consideración del dialecto como lengua primera, como lengua del ámbito familiar, de las relaciones con los amigos, con los juegos, como vehículo de sensaciones, recuerdos y sentimientos frente a la lengua estándar establecida, la del poder y los maestros. Una lengua, en definitiva, que traía la tierra consigo, tal y como declaraba Paolini en conversación con Oliviero Ponte di Pino:

Parlando di aree al confine tra il vivo e il morto, Meneghello tira fuori qualcosa che mi riguarda. Qualcosa che riguarda la tomba dei miei nonni con le montagne davanti, con quella pietra che non stava mai ferma e quando ci camminavi sopra si sentiva tu-tum tu-tum tu-tum, e allora vien fuori tutta la storia delle armi dei partigiani nascoste là dentro, e dove è andato a finire mio zio, e tutta la storia della mia infanzia, e l’odore delle serre dove andavo a nascondermi terrorizzato dall’idea che venisse il padrone e mi cacciasse via (2005a).

Se llega así a la percepción de que esta lengua mucho más propicia a la oralidad, más rápida y ágil que el más rígido y fijo italiano, tanto por su carácter espontáneo y libre de trabas normativas, como por las posibilidades que ofrece a la hora de traer a colación

imágenes de una infancia difícilmente representables mediante la lengua estándar y marcadamente ligada a la oralidad. En definitiva, una lengua propia nacida, como en el caso de Meneghello, “dall’ interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive” (Meneghello, 2006: 252) y que ya planteaba grandes dificultades al Meneghello prosista a la hora de ser transcrita<sup>148</sup>.

Se trata, en definitiva, de la asimilación de la visión cardinal de las posibilidades expresivas del dialecto, y de que su uso conlleva una serie de connotaciones que escapan a su traslación en el idioma estándar, especialmente si, como en ambos casos, la lengua dialectal es empleada desde la óptica de un niño a partir de una primera persona narradora como única forma posible de captar un “mundo” ya desaparecido.

El dialecto se convierte entonces en este contexto en una herramienta valiosísima a la hora de volcar en la narración una visión nostálgica en la que “le parole si collegano a una sintassi prelogica, fatta di associazioni libere e, in qualche misura, folli, perché non controllata dalla ragione” (Segre, 2006: IV)<sup>149</sup>.

Este dialecto, esta “altra lingua che pareva una specie di dialetto degli adulti, di variante che però si scriveva mentre la nostra non si scriveva” en palabras del propio Meneghello (Mazzacurati & Paolini, 2006, min. 00:08:50), pone manifiestamente ante el escritor no solo la posibilidad de conectar con las raíces propias a través del uso del habla local y de los giros idiomáticos dialectales, sino de adoptar una lengua mucho más rica y apegada a la realidad

<sup>148</sup> En la “nota” final de *Libera nos a malo*, Meneghello confirmaba que “per altre forme devo dire che a tutti, anche a me, la trascrizione grafica delle parole che siamo abituati a udire e non a vedere sembra spesso strana e inautentica; ma credo che non avrei difficoltà a persuadere qualunque compaesano dell’ autenticità di ogni parola che ho scritta, pronunciandogliela” (Meneghello, 2006: 253).

<sup>149</sup> Nos movemos en un aprecio por la lengua y la poesía oral que hunde sus raíces en el primer Romanticismo en las líneas establecida, entre otros, por Johann Gottfried Herder, para quien “cuanto más antiguas y originarias son las lenguas, tanto más se entrecruzan también los sentimientos en la raíz de sus palabras” (Herder, 1982: 181), es decir, la lengua como expresión del verdadero espíritu y carácter nacional de un pueblo (*Volkgeist*). Se trata, además, en el caso del italiano, de un fenómeno de recuperación de las propias raíces, no solo lingüísticas, que se verifica especialmente en los años cincuenta, en la que el dialecto empieza a ser visto como sinónimo de autenticidad popular “tagliata” por el peso del italiano imperante (Beccaria, 2002: 198).

que la lengua estándar. Esta es una cuestión que ha estado siempre en el centro del horizonte expresivo de Paolini, para quien:

Le lingue nazionali sono lingue agili, da comunicazione rapida, hanno le scarpe pulite e fiammanti. Il dialetto no, ha la terra sotto. Ha presente l'attrezzo in ferro per grattare la suola delle scarpe, che c'era davanti alle case di campagna? Ecco, io vado lì e prendo quello che gli resta attaccato. E sotto le scarpe dell'italiano non trovo niente, sotto quelle del dialetto trovo la terra. Ed è quella che mi interessa (Paolini & Nosari, 2004).

Por lo demás, la relación de Paolini con Meneghello va más allá del documental a él dedicado junto a Mazzacurati o de la influencia concreta de *Libera nos a malo*, del que no solo se inspira, sino que toma incluso algunos de sus personajes clave, como el fundamental sacerdote Don Tarcisio de los primeros *Album*<sup>150</sup>. Marco Paolini actuaría también en la adaptación de la novela de Meneghello *I piccolo maestri*, dirigida por Daniele Luchetti en 1998, reservándose el que, pese a su poca presencia, es uno de los personajes capitales no solo de la obra, sino de la biografía misma de Meneghello, el maestro Toni Giuriolo (Capitan Toni)<sup>151</sup>.

No se pueden obviar, en cualquier caso, las diferencias que, respecto al dialecto, separan a ambos autores: un dialecto adquirido desde la infancia en un entorno rural en los años 20 en el caso de Meneghello como prácticamente única lengua, frente a un dialecto que se habla, no como lengua madre, sino en el caso de Paolini aprendido prácticamente como una conquista personal.

En entrevista al autor, él mismo reconocía cómo:

Mis padres, permíteme que lo saque a colación, nos hablaban en italiano porque pensaban que así iríamos mejor en la escuela. Pensaban que los hijos tenían que hacerse un hueco en la vida, creían en la escuela. De forma que, en cierto modo, dejaron de lado su propio mundo esforzándose en ayudar a sus hijos. Para mí, el dialecto era la lengua de los demás; tanto que yo, de pequeño, pensaba en italiano e imaginaba que aquellos que pensaban en dialecto tenían un ruido en la cabeza

<sup>150</sup> Lo recuerda Paolini en las primeras páginas en el texto teatral que acompaña a la edición de Einaudi de los *Album*: “Sia la predica che altri tratti di don Tarcisio sono rubati a Luigi Meneghello, e lui lo sa; se non l'avete ancora fatto, questa è l'occasione per leggere *Libera nos a malo*” (p. 9).

<sup>151</sup> Representante del CLN y del Partito d'Azione, Giuriolo tuvo una destacada participación en la Resistenza tras el Armisticio de Cassibile, primero en Friuli, luego en las cercanías de Belluno y finalmente en las montañas del Altipiano dei sette comuni, donde organizaría la formación partisana de estudiantes denominada “los pequeños maestros”, en la que se incorporaría el propio Meneghello.

como el que hace una radio que no está sintonizada. Tenía un prejuicio en torno al dialecto, aunque me veía obligado a usarlo en el campo de fútbol porque si no, no te pasaban el balón... El dialecto era una materia oscura. Como un científico hacías tus propias investigaciones sin entender muy bien al principio qué era ese mundo. En este sentido, obviamente para mí es una conquista, cuando ya de mayor decidí que lo podía usar, aunque al principio yo mismo ejercía sobre mí una fortísima autocensura (Anexo, VII.1)

Es fácil constatar cómo las manifestaciones de Paolini en torno al dialecto parten siempre de una visión idealizada del mismo que rehúye la toma de partido, al menos de forma directa, en toda la serie de cuestiones ideológicas y partidistas de corte nacionalista que, por lo general, suelen estar más o menos ocultas en las reivindicaciones del uso de la lengua propia. La recuperación de las raíces no puede verse, por otro lado, tan solo desde una óptica lingüística, sino que es un fenómeno que tiene que ver, de forma inexorable, con cuestiones como la identidad, la preservación de las tradiciones e historia locales o el posicionamiento, siempre problemático, con el gobierno central; en definitiva, con toda una serie de cuestiones de corte identitario y político que pasan por la “reivindicazione spinta delle specificità e delle alterità etniche, se penso alle richieste di autonomia di gruppi locali, di indipendenza dal potere centrale” (Beccaria, 2002: 198).

Identificar hasta qué punto Paolini, más allá de la visión siempre afectiva del dialecto, haya podido apoyarse o no en una serie de iniciativas políticas favorecedoras de manifestaciones culturales reivindicativas del dialecto en la región véneta, es algo que queda fuera del ámbito del presente trabajo. Interesa, sin embargo, poner de manifiesto todas aquellas manifestaciones en las que Paolini, justamente, ha intentado separarse de estas cuestiones de forma explícita. Porque, tal y como declaraba en *I cani del gas*, “l’uso del dialetto, i dialetti, non per tagliar fuori, ma per comunicare. Non mi interessa chi cerca l’identità per costruire alibi storici a politiche tribali e privilegi economici”, sobre todo en un contexto como el véneto en el que “negli ultimi anni si moltiplicano iniziative per la difesa dei dialetti e delle identità locali” (Paolini, 2002: 100).



En un contexto como el véneto en el que “più che sul recupero e la valorizzazione di tradizione e culture locali, il venetismo si intestardisce dunque su piani eversivi di indipendenza” (Canziani & Betoldi, 2016: 34), Paolini ha manifestado en numerosas ocasiones que el uso del dialecto nace en él en primer lugar a partir de cuestiones personales ligadas a las posibilidades expresivas antes que a motivaciones políticas, intentando evitar que se haga de él una instrumentalización que sería totalmente contraria a su modo de entender el uso de formas dialectales. De ahí que declare que “sono europeo del Mediterraneo, italiano di montagna e veneto di minoranza, la mia lingua non è una bandiera, né un focolare per consolare anime perse. È uno strumento per trovare fratelli, per cantare paesaggi” (Paolini, 2002: 100).

### ***III.2.5. ‘Lingua cum dialectis’ y code-switching***

Visto de forma sucinta el panorama dialectal en el que se enmarca la dramaturgia de Paolini así como la valencia emocional que el dialecto cobra para él, es interesante considerar ahora tanto el modo en el que el dialecto se incorpora en sus espectáculos como las funciones que este cobra más allá del común valor tipificador antes expuesto.

Respecto a la primera cuestión, es necesario partir de la idea de que si bien el italiano puede considerarse una *lingua com dialectis* en la que el dialecto y lengua nacional se consideran sistemas separados por razones de autonomía histórica, también es cierto que ambos, dialecto y lengua estándar, presentan una particular relación caracterizada por enmarcarse dentro de un “continuum di sottovarietà dovuto al prolungato contatto e l’esistenza di numerosi elementi di omofoni in italiano e in dialetto”, (Cerruti & Regis, 2005: 180).

Ello hace que, a efectos prácticos, cuando se habla “no se pasa del italiano estándar al dialecto de un salto, sino a través de un italiano dialectizado y un dialecto italianizado, sin que

sea posible establecer dónde acaba uno y dónde empieza el otro” (Romani, 2012: 80). Como veremos, este carácter híbrido es especialmente interesante a la hora de hablar de la lengua de Paolini el cual, recordémoslo una vez más, no hace un teatro “en” dialecto, sino que se vale “del” dialecto en momentos particulares con el objeto de cumplir unas funciones específicas y concretas dentro de cada una de sus obras.

Esta permeabilidad, esta situación de *continuum* lingüístico en el que el hablante se mueve libremente entre hablas locales, dialectos y formas de italiano más o menos estándar, se ve en el hecho de que todas ellas pueden alternarse y combinarse con total normalidad en el seno de un mismo discurso o enunciado produciendo el fenómeno denominado *code-switching*, esto es, la posibilidad de operar un cambio funcional de código en un hablante bilingüe de un sistema lingüístico a otro en el seno de una misma conversación o acto ilocutivo (Alfonzetti, 2005)<sup>152</sup>.

Se trata de un cambio que no tiene nada de involuntario, dado que no obedece a una confusión del hablante (como sí ocurre en el fenómeno del *code-mixing*, fenómeno con el que comparte, por razones obvias, más de una característica), sino que es intencional y opera de acuerdo a una elección comunicativa entre frases o partes del discurso con la finalidad de resaltar un concepto o subrayar una situación<sup>153</sup>.

En términos generales, el hecho de que es el *code-switching* opere en todos y cada uno de los diferentes niveles de la lengua permite que se pueda estudiar tanto desde un enfoque pragmático-funcional, como desde una perspectiva gramatical, fonológica o léxica a partir de las tres posibilidades de interrelación señaladas por Pieter Muysken (2000): la “inserción” de constituyentes de una lengua o variedad en la otra, la “alteración” o cambio entre estructuras

<sup>152</sup> Sobre el fenómeno del *code-switching*, véase también Chad Nilep (2006).

<sup>153</sup> Para la distinción entre ambos fenómenos, cfr. Riccardo Regis, quien considera que “è generalmente accettata la distinzione tra c.s. interfrasale e c.s. intrafrasale (detto anche code mixing o enunciazione mistilingue): se il primo ha luogo al confine tra due frasi e prevede l'avvicendamento di un enunciato nella lingua X e di un enunciato nella lingua Y, il secondo avviene all'interno della stessa frase e può coinvolgere tanto la singola parola (piena o vuota) quanto uno o più sintagmi” (2004: 150). Cfr. también Simone Ciccolone (2017).

de lenguas separadas y, finalmente, la “lexicalización” o combinación de *items* de diferentes corpus léxicos en el seno de estructuras gramaticales compartidas.

Paolini utiliza todas estas posibilidades que ofrece el paso alterno de la lengua estándar al dialecto con el objetivo de cumplir unas funciones claramente definitas, algo que se puede observar con facilidad al comparar las versiones escritas de algunas de sus obras con su realización en escena, como en este fragmento concreto de *Il racconto del Vajont*:

E il lavoro? «Il cantiere porta lavoro!». Insomma, questo è vero, lavoro ne arriva... Se uno si accontenta di spaccar pietre, tagliare alberi... Vuoi lavorare? Ce n'è... Metter mine, tutti i lavori più pesanti... E quando il cantiere sarà finito, se ne vuoi ancora di lavoro, tocca emigrare, andargli dietro... Va be', ma intanto, in quella valle lì, nel '56, che altre possibilità di lavoro potevi avere? Ma vuoi mettere il salto sociale? Da essere contadini, andare operaio soto paròn, stipendio a fine mese, che paghi da bere in osteria! E no a credito: contanti! Con uno stipendio compravi un radiotransistor, quello coi buchi maron: si sente niente, ma è transistor... Cinque stipendi: un Gilera 300. Dopo sei mesi vedevi le biciclette che volavan giù dai dirupi. Ciao!... Quindici giorni dopo ancora, al primo tornante in discesa, i tocchi del Gilera 300. Sdun! Chi è che sapeva tenerlo in discesa sui tornanti un Gilera 300? Il costo del benessere! (Paolini & Vacis, 1997: 30)<sup>154</sup>.

En la lengua de Paolini los fenómenos ligados al *code-switching* (en términos generales, el paso de la lengua estándar al dialecto, se trate de enunciados completos, de una pronunciación particular o de la inclusión de palabras concretas) no tienen ciertamente nada de espontáneos, sino que responden a una amplia gama de razones que van desde la reivindicación de las posibilidades expresivas del propio dialecto, hasta su uso como elemento concretizador y definidor de su lengua propia en cuanto narrador, pasando por funciones más concretas en el seno de la narración.

<sup>154</sup> Vale la pena comparar el texto escrito con el fragmento del espectáculo retransmitido por televisión (vídeo 7 del Anexo VII.2, un fragmento extraído de la retransmisión televisada de *Il racconto del Vajont* el 9 de octubre de 1997 en el canal Rai2, min. 00:31:20 - 00:34:33), porque ejemplifica, en un primer momento, las diferencias entre la versión escrita y los cambios y ampliaciones que se ejecutan durante la representación y, en segundo lugar, porque en él se puede observar cómo el dialecto se va entrelazando con el italiano estándar no solo al introducir las réplicas concretas de los campesinos (que hablan, naturalmente, en dialecto), sino en su propio discurso tanto a nivel fonético, como léxico y sintáctico.

### ***III.2.6. Algunos rasgos semánticos, sintácticos y fonéticos del dialecto en Paolini***

Ahora bien, ¿cómo opera esta fusión de lengua estándar y dialecto en las obras de Paolini?

Un fragmento concreto, *Don Bernardo e Barbino*, una de las secuencias iniciales de *Gli Album di Marco Paolini* en la que se retoman historias sacadas de la segunda obra del ciclo, *Tiri in porta* (1990), puede servir de ejemplo de ello, sobre todo si se tiene también presente la versión escrita que acompaña la edición audiovisual publicada por Einaudi (Baresi & Paolini, 2005: 2-9)<sup>155</sup>, en la que, ya en una primera lectura, se pueden diferenciar fácilmente tres niveles del lenguaje claramente diferenciados.

Por un lado, la parte del texto dramático que corresponde a la voz del narrador que cuenta la historia y que se presenta en italiano estándar. En estos casos, como en general sucede en el resto de las transcripciones de espectáculos de Paolini, la inclusión de palabras en dialecto viene señalada con cursiva para diferenciarlas del italiano. Un ejemplo es el fragmento inicial en el que el narrador nos habla de la imprenta que tiene don Tarcisio en la parroquia y en la que los chicos imprimen folletos para recaudar dinero: “Con don Tarcisio tra una messa e l'altra tiravamo col pallone e col ciclostile. Col ciclostile facevamo volantini per la raccolta di *ferrovecio*, carta, *strasse* e per il campionato Grest, l'Olimpiade delle parrocchie!” (p. 4).

Paolini basa prácticamente tres cuartas partes de esta obra, en un tanto por ciento incluso mayor que en el primer espectáculo del ciclo, en la sucesión de los diferentes parlamentos de los personajes, los cuales trazan un constante diálogo en el que la voz del narrador debe moverse con agilidad para tipificar cada uno de ellos a partir de distintas inflexiones, tics, gestos y rasgos lingüísticos con la finalidad de diferenciar los unos de los otros. En estos casos de reproducción de diálogos es donde aparece principalmente el dialecto

<sup>155</sup> Las páginas de las citas de este capítulo que van entre paréntesis hacen referencia, en todos los casos, a esta edición.

con carácter diferenciador. Como queda patente en la edición de Einaudi, en muchas de estas ocasiones la pronunciación de la palabra dialectal, cuando se trata de un término de importantes connotaciones o particularmente llamativo (por tratarse de un uso totalmente desviado de su uso en italiano estándar o por ser significativa en el desarrollo de la trama), se suele acompañar de una mayor entonación, de una cadencia diferente al resto del pasado o dentro del enunciado o, en otros casos, enmarcándola entre dos pausas. La entonación, el enmarque entre pausas más significativas, la elevación de la voz y, naturalmente, la distinta inflexión, permiten a su vez enmarcar la expresión en dialecto o caracterizar los parlamentos en dialecto de un personaje en concreto. Un ejemplo del primer caso es el uso del término dialectal *ciavare* comentado más adelante.

Por último, en tercer lugar, se destacan gráficamente en el texto escrito una serie de didascalias (algunas no oralizadas en la representación, otras sí) que, siempre en cursiva y siempre en italiano estándar (aquí, de aparecer una palabra dialectal, se deja en redondilla), o bien ayudan a situar el fragmento en el contexto de los *Album*, o bien sirven de reflexión sobre algunos de los personajes o, como en este fragmento analizado, son utilizadas para introducir comentarios sobre el lenguaje utilizado por los personajes. Un ejemplo, referido a un parlamento de Barbin describiendo la desnudez de Mercede, lo encontramos en la didascalia en cursiva que sigue a la descripción: “*Nuda in camisa è un’espressione veneta che indica la Mercede seminuda, spogliata, molto più sexy che se fosse stata nuda patocca*” (p. 17) o el apunte a un “maccheronico spagnolo malcantato, mimando una corrida e una cavalcata del bene vincente sul male” (p. 15) que encontramos después de la descripción de las travesuras de los chicos dentro de la iglesia<sup>156</sup>.

En los tres casos, de cualquier modo, se pueden encontrar muestras de lo que se podría denominar “dulcificación” del dialecto, esto es, la tendencia a operar a partir de una cierta

<sup>156</sup> Este “maccheronico spagnolo malcantato” no tiene que ver, obviamente, con el dialecto, pero nos permite situar una vez más la cuestión lingüística como uno de los centros de interés constantes en la obra de Paolini.

atemperación de los rasgos más bruscos del dialecto (bien suavizando la grafía, bien limitando el número de palabras dialectales o bien, finalmente, añadiendo acto seguido una traducción o didascalia explicativa) con la finalidad de no volverlo excluyente respecto al oyente que no lo conozca. Paolo Puppa (2010a: 78) señala un par de casos a modo de muestra: por un lado, en el enunciado “varda che mi so matto, te fasso tanto mal, no go niente da perdar” (p. 68), una escena que transcurre mientras los protagonistas están enzarzados en una competición deportiva, en la que se transforma el verbo en “perder” y se modifica en la edición impresa con el verbo “perdere” escrito correctamente<sup>157</sup>; por otro, el cambio del verbo “se verze” a “si aprono” (p. 95), haciendo referencia a las olorosas bolsas deportivas en los vestuarios repletas de calcetines sucios. Aunque sean ejemplos no demasiado significativos, son una muestra de cómo Paolini actúa decididamente de forma opuesta a otros autores del movimiento, como es el caso, por ejemplo, de Davide Enia y su inmersión total en el siciliano o la recreación, no solo diatópica, sino también diastrática, del romano de los barrios humildes de Ascanio Celestini<sup>158</sup>.

El uso del dialecto en Paolini cubre tanto fenómenos que afectan a la pronunciación de vocales y consonantes, como fenómenos que afectan a la sintaxis, como, en último lugar, al léxico.

Respecto a las cuestiones que afectan a la fonología de las vocales hay tres rasgos propios de los dialectos vénetos presentes en el texto de Paolini: por un lado, la tendencia a la

<sup>157</sup> Se trata, en cualquier caso, de un cambio menor. Silvano Belloni (2009) señala que el rasgo véneto del paso de la “e” a la “a”, se da especialmente en formas verbales y por lo general con el cambio de la palabra a esdrújula, como en *vènare* (“venerdri”), *védare* (“vedere”) o *córare* (“correre”).

<sup>158</sup> Sobre el lenguaje en estos dos autores, cfr. Stefania Stefanelli (2007) y Cristina Lavinio (2007). En ellos, como en el caso de Celestini, la elección de la lengua nace de una convicción militante manifestada en diferentes ocasiones: “Parlo così perché voglio parlare con la mia lingua. Perché credo nell’arte contemporanea l’artista debba essere presente nel mondo con la propria identità e non con un’identità fittizia mediata dal personaggio” (Sanfilippo, 2007a: 300). No se puede dejar de señalar, en cualquier caso, la gran diferencia que existe entre el uso del palermitano por parte de Davide Enia, difícilmente entendible para un espectador no nativo, y el romano de Celestini, un dialecto central que acusa su cercanía al toscano y que lo vuelve fácilmente asimilable a cualquier itálfono más allá de términos y giros idiomáticos propios y una pronunciación particular (el rotacismo, la asimilación en el interior de grupos consonánticos, etc.). En todos casos, se trata de matices dentro de un uso del dialecto que no excluyen la necesidad de que su discurso sea comprensible en toda Italia.

monoptonguización de diptongos, como en *bon Dio* (“buon Dio”); por otro, el desplazamiento vocálico, como el cerramiento de “o” en “u” en *perché so’ cummunista* (“perché sono comunista”); y, por último, la eliminación de vocales (a veces incluso sílabas enteras) al final de palabra, como en *mercà* (“mercato”) o en *via le man dalla macchinetta* (“via le mani dalla macchinetta”). Este fenómeno produce en ocasiones juegos de homónimos inexistentes en italiano, como el que surge entre *so’* (“sono”), *so* (“suo”) y *so* (“so”, primera persona del presente del verbo *sapere*)<sup>159</sup>.

Respecto a los fenómenos consonánticos, es frecuente encontrar tres rasgos típicos de los dialectos vénetos: por un lado, la eliminación de dentales intervocálicas, como en *drio* (“dritto”); por otro, el cambio del modo de articulación, sobre todo el paso de fricativa bilabial sonora a nasal linguo palatal, como en *magnare* (“mangiare”) o de oclusivas sordas linguovelares a fricativas linguovelares, como en *ciama* (“chiama”), *veccio* (“vecchio”), *ferrovecio* (“ferrovecchio”) o *ciave* (“chiave”).

A estos dos se podría añadir la ausencia en los dialectos vénetos del sonido fricativo sordo lingual, transformado en una s sorda, como en el caso de *conossare* (“conoscere”), presente en la forma *conosso*, en cuyo infinitivo se observa también el paso de la segunda a la tercera conjugación.

Desde el punto de vista sintáctico, llama la atención la escasez de conjunciones, dada la inmediatez y la simplicidad del habla popular, acompañada de una sintaxis rápida, desordenada y caótica propia de la lengua hablada<sup>160</sup>. Un ejemplo lo podemos encontrar en el siguiente fragmento:

<sup>159</sup> Para una mayor concreción de algunos de estos rasgos dialectales de los dialectos vénetos, véase, entre otros, Silvano Belloni (2009).

<sup>160</sup> Se trata de un rasgo visto exclusivamente desde la perspectiva de la sintaxis de lo escrito pero no por ello carente de normas, como pone en evidencia el recurso a la sintaxis concatenativa y a la llamada “sintassi incassata”, dado el gran número de incisos que puede soportar, así como también desde el punto de vista de la prosodia y la organización de su cohesión textual. En lo que se refiere a estas cuestiones, nos remitimos especialmente a algunos de los numerosos trabajos “sul parlato” de Rosanna Sornicola (1981, 1994).

–Sì, lo so, perché i poveri è sempre al mercà, che domandan carità, e un giorno arriva i ricchi che dice: “Poveri! Volete venire a magnara a casa nostra?”. Allora i poveri va a casa dei ricchi, sona il campanello, dice: “Permesso, ci fermiamo a mangiare qui in cortile”, ma i ricci li ciama de sora. E allora i poveri, ganca messo le scarpe, tutti i piè sporchi, va su par un scalon de marmo, entra in una stanza con un lampadario di cristallo, i ricchi sera la porta a chiave e i poveri fa: “Ahh... ciavai!...” (p. 16).

Junto a la presencia de las variantes vénetas de ciertas preposiciones, como di *par* (“per”) y *sora* (“sopra”), se observa también el empleo de la forma particular del adverbio *gnanca* (“neanche”), cuya fórmula afirmativa *anca* (“anche”), también presente en el texto, evidencia además una típica abertura de vocales finales átonas.

En el texto aparece el verbo *magnare* (“mangiare”), una forma verbal propia del véneto a la que se podrían añadir numerosos ejemplos de las muchas palabras propias de este dialecto, como las expresiones *daghe ‘na sgorlada* (“dagli una scossa”), *’desso i me copa* (“adesso mi amazza”) o *tacaria saltare della gioia* (“comincerei a saltare della gioia”).

En muchas ocasiones, el uso del dialecto va unido a juegos de palabras de sentida finalidad humorística. Es el caso del verbo *ciavare*, de difícil traducción (vulgarmente también “hacer el amor”, pero también robar o quitar), pero que le permite a Paolini, además de un juego de palabras de gran ironía y humor, introducir una breve reflexión sobre el uso de la lengua y su aprendizaje cuando era joven:

Quando sono arrivato a vivere in quella città nella pianura di barbari, dove non parlavo la lingua, non mi passavano il pallone! E allora per giocare ho dovuto imparare la lingua, l’idioma. Di certe parole ho imparato subito insieme la forma e la sostanza, di altre parole la forma subito, la sostanza dopo. “Ciavare” era una di queste. S’intuiva che era una roba bellissima, non si sapeva come, ma era bellissima; anche “farsi ciavare” era bellissimo, ma “restare ciavati”, eh... (p. 16).

Otro ejemplo de este uso humorístico del lenguaje, de los muchos que se podrían traer a colación, lo encontramos también en la primera emisión de *Vajont. 9 ottobre ‘63*. Aquí, el juego de palabras entre el topónimo Casso, población de la provincia de Pordenone, y “casso” (pronunciación véneta de “cazzo”<sup>161</sup>):

<sup>161</sup> La palabra “cazzo” hace referencia al miembro masculino.



Poi, operai veneziani del cantiere e valligiani si capiscon mica di lingua.  
 “Ciò, com'è che se ciama 'sto paese, casso?”  
 “Casso”.  
 “Ciò pappagallo! Te g'ho dimanda come che se ciama 'sto paese, casso”.  
 “Casso”.  
 “Casso? Ciò, belùn, casso te lo digo mi...”  
 “No, casso, el paese se ciama Casso! Casso...”  
 Poi si dice: “Eh, ma son Veneti tutti e due...”  
 Chi, veneti?  
 Quelli della pianura e quelli della montagna non parlano la stessa lingua.  
 “Vai a spiegarglielo a quelli di su, che quei de giù che son di più un doman decide ciamare tutto Padania!” (Paolini & Vacis, 1997: 30).

Un rasgo también común en el véneto, y usado con frecuencia por Paolini, es la falta de concordancia de sujetos en plural con verbos en singular, presente en *i poveri è sempre al mercà* o en *i poveri va a casa dei ricchi*. Siendo este un rasgo típico del dialecto véneto, es necesario apuntar también que el acortamiento del verbo, es decir, su uso en singular cuando requeriría un plural, tiene también una significativa importancia por lo que respecta al ritmo de la enunciación. Como el mismo Paolini apuntaba en la entrevista que incluimos en el apéndice:

En italiano “lui dice”, “loro dicono”, “io dico”, “noi diciamo”... el plural es mucho más largo que el singular y, por tanto, la contracción, usar el verbo en singular cuando debería ser plural, se puede hacer porque su uso es rítmicamente útil. Si se entiende del contexto, no importa si es agramatical, porque la oralidad viaja usando otro tipo de seducción, de acercamiento... es decir, que si no hay música cuando hablas, no produces el flujo necesario. Y esta es la esencia de la narración, porque estás musicando las palabras.

También es característico el uso de pronombres particulares según el modo véneto que, como en el caso anterior, concierta sujetos plurales con verbos en singular; un ejemplo es la aparición del pronombre *me* o *mi* tanto con valor de sujeto verbal como de término de sintagma preposicional, como en *fa i conti con mi*. Algunos casos los encontramos en *'desso i me copa, perché mi gò visto* (en el que se observa también la forma *gò* como verbo auxiliar), *perché mi la conosso la Mercede o damme qua, che te lo fo veder mi!*, en el que, además aparece el característico verbo *fo* funcionando como auxiliar de una perífrasis causativa, luego también en la frase *che ve fo veder mi come se fa*.

El primero de estos ejemplos valdría también para destacar un rasgo típico de los dialectos vénetos, el de la apostrofación anterior y posterior de vocales átonas, en algunos casos de forma simultánea como en *'n'altra risma?*, donde se encuentra una aféresis inicial en el artículo indeterminado, seguido de una apostrofación ante palabra con vocal inicial.

Este acortamiento de palabras mediante la elisión de vocales iniciales y finales es especialmente característico del lenguaje de Don Tarcisio quien, según el mismo Paolini, “predicaba en una strana lingua paleoveneta, forse alto vicentino...” pese a lo cual, no sin sorpresa, reconoce que “noi lo capivamo” (p. 8). Es este uno de los muchos ejemplos que pueden servir para ilustrar el uso que hace Paolini no solo del dialecto y de sus variedades locales, sino también del habla de cada personaje en tanto elemento caracterizador. Basta un ejemplo de uno de los parlamentos de Don Tarcisio, predicando a los jóvenes en la catequesis, para detectarlo.

–Bé, mi ve digo che se i ghe disesse a un danà: “Ti, Joanin, ti sarà scotà tanti anni quanti i è granelli de sabia in te la tera”, el danà tacaria saltare della gioia, de vincer un terno al Lotto ghe pararia. Invese, quando che tutti i granelli sarà passai, toca scumisiar 'n'altra volta: e questa l'è l'ETERNITÀ! (p. 8).

Además del uso ya mencionado del *mi* con valor de sujeto verbal, o del reconocible uso particular de los pronombres con función de objeto directo e indirecto, como el *ghe disesse* (“gli disesse”), encontramos también el apócope de sílaba final en *danà* (“dannato”), la falta de concordancia sujeto-verbo en *i è granelli de sabbia* o el particular uso de *scumisiar* (“cominciare”).

El tipo de lengua hablada como elemento caracterizador de los diferentes personajes no actúa únicamente en el caso del dialecto, también en otros casos, un defecto del habla puede ser utilizado como herramienta de definición de un personaje. Es el caso de Cesarino, quien pronuncia mal las vibrantes, produciendo un efecto humorístico al que Paolini recurre con frecuencia, en frases como *Guavdali, tutti vestiti di vosso* o *È lui che è ventviloquo!*, por citar

unas pocas (aunque en este caso, cabe también señalar que el uso de la “r uvular” se asocia en el contexto italiano a ciertos tipos de personajes “pijos”)<sup>162</sup>.

Si bien algunos de los mencionados son fácilmente identificables con esta variedad septentrional, como es la mencionada caída de vocales finales, en otros casos la diferencia se da más bien en la articulación de los sonidos, algo que no se puede constatar a nivel escrito pues es un fenómeno solamente detectable en la pronunciación. Un ejemplo es la tendencia, cada vez más frecuente según nos acercamos a Belluno, de la realización de sonidos interdental en posición intervocálica, o el ensordecimiento de las consonantes finales (especialmente las dentales) en posición final tras la eliminación de la sílaba final. Por lo general, se trata fenómenos más bien propios de una variedad septentrional del dialecto véneto, el trevigiano-feltrino-bellunés, poseedor de rasgos propios aparte de los compartidos con el resto de dialectos vénetos (Belloni, 2009: 11-29)<sup>163</sup>.

Paolini no se mueve exclusivamente, como ha quedado dicho, en los límites de un dialecto o una variedad concreta, puesto que hace uso de diferentes modalidades y hablas locales a lo largo de los espectáculos. No hacerlo supondría traicionar el objetivo del espectáculo y homogeneizar una lengua dotada de multitud de rasgos locales difícilmente perceptibles para el no nativo, pero perfectamente asimilables dentro del contexto véneto, cada uno de ellos, además, con connotaciones de corte social y político en lo que se refiere a la caracterización y estereotipación de los hablantes.

Aunando todos estos rasgos y dando cuenta de tal variedad lingüística, Paolini logra finalmente, como señala Fernando Marchiori, reunir toda la “diaspora della koinè veneta, operando trasfusioni interdialettali” en el momento en que “incrocia i dialetti dell’area in oggetto e quelli di provenienza dei personaggi (bellunese, trevigiano, veneziano, friulano)

<sup>162</sup> Gran parte de estos rasgos pueden verse en el fragmento que se adjunta como vídeo 8 del Anexo VII.2, un fragmento centrado en las actividades del grupo parroquial a las órdenes de Don Tarcisio extraído de *Gli Album di Marco Paolini. Don Bernardo e Barbino* [DVD]. Turín, Einaudi, 2005, min. 00:04:11 - 00:07:03.

<sup>163</sup> Para una visión de conjunto de la historia de los dialectos italianos y su gramática, nos remitimos a Gerhard Rohlfs (1969).

operando una *medietas* dialettale che, in barba a filologia e campanilismi, ha messo d'accordo tutti?" (Marchiori, 2003: 58).

### ***III.2.7. El uso caracterizador del dialecto en los Album de Nicola***

Si bien los mecanismos que rigen el uso de elementos dialectales hasta aquí mencionado son aplicables a todos los espectáculos de Marco Paolini, también es cierto que la intensidad de su uso varía sensiblemente en función del tema y del tipo de espectáculo propuesto.

Desde una óptica global ciertamente reductiva podría hablarse a grandes rasgos de una triple división de sus espectáculos en función del papel otorgado al dialecto, una división que, en gran parte, vendría a coincidir con la clasificación de su dramaturgia en tres bloques ya previamente apuntada.

Los cinco primeros espectáculos que conforman *Gli Album di Marco Paolini* se diferencian del resto de obras, ciertamente, tanto desde el punto de vista propiamente narrativo (sobre todo por el uso de la primera persona y la abundancia de recursos mímicos y gestuales que refuerzan el carácter polifónico de las obras) como por un uso continuo del dialecto con una doble función: el ser elemento caracterizador de personajes o como recurso de carácter humorístico.

Por el contrario, según avanza la historia de Nicola desde las primeras experiencias en las colonias de verano en *Tiri in porta* hasta llegar a la madurez del personaje a mediados de los años 80, con la ampliación de *Io e Margaret Thatcher*, van disminuyendo sensiblemente tanto el uso del diálogo en favor de la narración directa en primera persona, como la frecuencia de las didascalias y los diálogos en dialecto. Finalmente, en los últimos fragmentos de los *Album*, como *La comune di Gemona* o *Americhe 1984*, el dialecto apenas aparece más que de forma aislada en unos pocos diálogos incorporados en la narración en el mismo grado en que Nicola se va alejando de su terruño natal para ir a la facultad, emprender sus primeros

viajes por Italia e incluso viajar al exterior (como sucede en los dos últimos álbumes: *Aprile '74 e 5* y *Stazioni di transito*).

Este distanciamiento culmina con el ingreso de Nicola en el mundo de los adultos de *Io e Margaret Thatcher*, espectáculo centrado en la reflexión en torno a la precariedad laboral simbolizada en la nefasta política llevada a cabo por la primera ministra británica, un momento en el que el personaje deja atrás definitivamente el mundo de la infancia y su primera adolescencia para adentrarse en la crítica política y social del momento histórico que vive.

La salida del pueblo ya había implicado, en el último *Album*, tanto el alejamiento del terruño como el distanciamiento de la lengua propia, justamente cuando, en el fragmento titulado *I 400 folpi*, el grupo de amigos llega a Brescia tras el examen de *maturità* y deben matricularse en la facultad:

- Oh, fioi, questa xe centoventicinque passi, xe quindici piú della nostra!
- Nano, per piacere... Poi parla in italiano, non facciamoci riconoscere.
- Oh, Nicola, ma te vergogni tu de mi o del dialetto?
- Per favore, siamo tutti stanchi, eh? Facciamo la riunione?
- Vabbé, facciamo ‘sta riunione (p. 93).

La llegada a la ciudad supone, en primer lugar, no “llamar la atención” hablando el dialecto, pero también la inmersión del grupo en acontecimientos históricos y políticos que van más allá de ese espacio cerrado, de ese *hortus conclusus* que era su pueblo; durante su estancia en Brescia, el estallido de la bomba en la Piazza della Loggia el 28 de mayo de 1974 (uno de los atentados más graves de los que tuvieron lugar durante los llamados *anni di piombo*) marca de este modo simbólicamente un momento de cambio en la mentalidad de Nicola y el inicio de un compromiso político que le llevará a participar en diferentes organizaciones, grupos de discusión y manifestaciones contra el gobierno (“Maledetta bomba di piazza della Loggia a Brescia [...] invece di preoccuparmi delle femmine, devo

preoccuparmi della salute della nostra democrazia. Ma che razza di giovinezza mi è capitata?": 92).

Se trata, por consiguiente, de la desconexión del paisaje de la infancia, pero también de la asunción de la madurez política y del contacto con el exterior, bien en tierras italianas (en el fragmento *La comune di Gemonia*, durante el servicio militar), bien por Europa (en *La cortina di ferro*, sobre el viaje de la compañía teatral de Nicola en 1980 por Austria y Checoslovaquia), o en Estados Unidos (en el fragmento *Americhe 1984*).

Los dos últimos *Album* de Paolini, especialmente en estos últimos fragmentos que cierran el ciclo, suponen la asunción y conciencia de la trágica historia de Italia resumida en una conversación con los americanos:

“Fra tutti i Paesi che aderiscono alla nuova Unione Europea, ognuno ha avuto in sorte disastri naturali, catastrofi provocate dall’uomo, stragi e terrorismo, ma nessuno di essi in questo secolo ha messo insieme un numero così considerevole di sfighe come voi! Il terremoto di Messina, Belice, Friuli, Irpina, Umbria, Marche, Lazio, Campania, e alluvioni di Po, Arno, Piave, Polesine, ovunque ci sia un fiume e anche no! E le frane del Vajont, il fango di Sarno, le stragi di piazza Fontana, piazza della Loggia, la stazione di Bologna, l’Italicus, le strage dei Georgofili, tutte le stragi della mafia, e quel terrorismo che assassinava magistrati e chiunque provasse a fare bene il proprio mestiere. Poi con questo territorio che brucia, crolla, frana, allaga, e con questo Stato così... evanescente, come avete fatto a restare vivi?”

E qui, gli americani si stupivano. “Come avete fatto a restare vivi?”

È la prima volta che mi son reso conto che non ci era toccata la stessa dose che a tutti gli altri.

[...] “Come avete fatto a restare vivi?”

Siamo vivi, ma l’abbiamo pagata con una perdita della memoria delle nostre cicatrici che non ha uguale in nessun altro Paese europeo (pp. 36-37).

El fragmento, casi un resumen de los temas que preocupan al ya adolescente Nicola, deja patente esta toma de contacto con una realidad social y política por la que discurrirá el compromiso del joven Nicola y que acabará tomando la forma progresivamente de las *oraciones civiles* dentro de la dramaturgia de Paolini.

En este contexto, el dialecto pierde fuelle ante la magnitud de los temas tratados y por las dimensiones nacionales que le interesa plasmar, viéndose limitado a algunos breves diálogos de ciertos los personajes, ya caracterizados por un uso de la lengua en los *Album* precedentes.

Ello no significa que Paolini deje de utilizarlo puntualmente en sus obras, siendo como es un elemento fundamental de su dramaturgia; se constata únicamente que el dialecto va modificando su valencia simbólica y su valor específico en función del tipo de espectáculo en concreto.

### ***III.2.8. El dialecto como evocación y ritmo en el ciclo del Bestiario***

Muchísima más relevancia cobra el dialecto, tanto desde el punto de vista temático como por lo que respecta a la exploración de sus posibilidades expresivas y rítmicas, en el conjunto de espectáculos de eminente orientación lírica que se enmarcan dentro del ciclo del *Bestiario*, todos ellos volcados en la evocación y recreación de personajes, paisajes e historias ligados íntimamente a la región véneta.

En este conjunto de espectáculos, de forma palpable, fue cobrando cada vez mayor importancia temática el dialecto y las cuestiones relacionadas con él, dejando de ser, como en el caso de los *Album*, un elemento caracterizador de los personajes, para constituirse en sí mismo como medio idóneo para acercar al espectador la realidad particular de la región véneta a través de su lengua.

No desarrolla aquí el narrador la función nostálgico-evocadora que había asumido en las obras anteriores; de hecho, en términos generales, solo hasta cierto punto se puede hablar aquí de un narrador en el sentido de los espectáculos anteriores, sino más bien de la presencia en el escenario de un actor, el propio Paolini, que recita y canta, estando como están los espectáculos centrados no en personajes concretos, sino concebidos como vehículos para la expresión del paisaje, caracteres, tipos y situaciones de la zona y en tanto reivindicación de la fuerza del dialecto desde una perspectiva personal.

Si bien el uso del dialecto no era una cuestión nueva para Paolini –unos años antes, en 1990, había tenido ocasión de trabajar e incorporar la versión dialectal del *Romeo y Julieta* de

Shakespeare hecha por los veroneses Berto Barbarani y Vittorio Betteloni para *La storia di Romero e Giulietta*– , quizás la mayor diferencia que supone este grupo de obras del *Bestiario* respecto al conjunto de la dramaturgia de Paolini reside justamente en que en ellas se evidencia, antes que cualquier otra cuestión, una profunda reflexión en torno al lenguaje (a los lenguajes, en realidad) y en torno a los cambios en la sociedad y el paisaje, esto es, en la capacidad del dialecto a la hora de vehicular el sentimiento de profunda desorientación que conlleva la pérdida de identidad, asociada también a la desconexión con la lengua materna.

La región véneta, “una sorta di osservatorio privilegiato per provare a comprendere che cosa stava accadendo”, se convierte en ese momento no solo en un lamento personal por un paisaje propio en vías de extinción, sino también en metáfora de los cambios operados en la sociedad contemporánea (Niccolini, 2009: 12) íntimamente ligado a su expresión mediante la lengua propia, el dialecto.

No se trata en estos espectáculos de limitarse al uso puntual de voces dialectales, de palabras más o menos aisladas de cierto color local o de una pronunciación de determinados sonidos fácilmente identificables y que ayudan a situar y concretar a los personajes, sino de la inclusión de textos completos declamados “en” dialecto en toda su extensión y que, como en el caso, por ejemplo, del poema *Can* de Ernesto Calzavara, deben ir acompañados en la versión escrita por una amplia nota explicativa y por su traducción al italiano:

Can, no te sî mio.  
Te ga n'altro paron.  
Te sî magro e straco  
ma un ocio bon me par.  
Te vardo parché sî, can, te me piasi.  
Te va de qua de là, te nasi  
e po' te lassî star.  
Te va col to trotéto  
che la strada no pesa, sito sito.



Dove? No se sa<sup>164</sup>.

Paolini parte, en este grupo de obras, en definitiva, de una concepción de la lengua dialectal centrada en primer lugar en la capacidad evocadora, pero también rítmica, del dialecto aunque ello vaya en ocasiones en detrimento de la correcta gramaticalidad del texto, tal y como él mismo reconocía, “il mio approccio alle lingue è musicale, non filologico” (Comazzi, 2011). Lo recordaba en la entrevista antes mencionada que figura al final del presente trabajo:

Tendencialmente, a mí me suena raro poner en mi boca estas palabras, y cuando lo hago las pronuncio de forma exagerada para subrayar el efecto cómico, casi como si fuese una palabra en dialecto. Si uso una palabra inglesa, la uso con el mismo cuidado con el que uso una palabra en dialecto, es decir, debe tener un efecto musical. Debe ayudar a la comprensión y debe ser clara dentro del contexto. Porque una cosa debe quedar clara: las palabras que uso en dialecto también son incorporadas de un modo concreto de forma que, si hago el espectáculo en Palermo, se puedan entender igualmente. Puede faltar esa palabra, pero está totalmente clara en el contexto. No puede haber una palabra que cierre, que excluya la comprensión (anexoVIII.1).

### ***III.2.9. Dialecto: comic relief y elemento organizador en las obras civiles***

Muy distinto es también el tratamiento que se hace del dialecto en las llamadas oraciones civiles, tanto en las propiamente dichas (*Il racconto del Vajont*, 1994; *I-TIGI. Canto per Ustica*, 2000; los monólogos para el programa Report, 2003), como en aquellos otros espectáculos de sentido matiz cívico y social que superan los límites de la narración personal y los límites geográficos italianos (*Ausmerzen*, 2011; *ITIS Galileo*, 2012). En este grupo, en el que el punto de partida para la elaboración del guion inicial no son textos literarios sino, por lo general, textos de carácter periodístico, judicial o histórico, el uso del dialecto es bastante más puntual. Ello se debe a dos motivos fundamentales: por un lado, por la finalidad misma de los espectáculos, orientados a una clara intención de denuncia ajena a cualquier tipo de parámetros locales (con la excepción del primer *Vajont*); por otro, por la necesaria claridad

<sup>164</sup> “Cane, tu non sei mio. / Hai un altro padrone. / Sei magro e stanco, / ma (hai) un occhio, buono mi pare. / Ti guardo perché sì, cane, tu mi piaci. / Vai di qua e di là, annusi / e poi lasci andare. / Vai col tuo trotterello / che la strada non pesa, zitto, zitto. / Dove? Non si sa”. La traducción al italiano es del propio Ernesto Calzavara.

que requería una lengua capaz de volcar la ingente cantidad de información y datos empleados en ellos.

Estas obras, centradas en sucesos luctuosos de la historia reciente y basadas en la cuidada concatenación de datos extraídos de fragmentos de actas judiciales y entrevistas, no podían acoger los elementos dialectales de ninguno de los grupos anteriores, ya que no solo la incorporación de vocabulario y giros dialectales no guarda ninguna relación con los temas tratados sino que, además, su incorporación no haría más que entorpecer una narración ya de por sí marcada por una notable dificultad.

A esto se añade que también aquí se produce una ampliación temática que tiende paulatinamente a alejar el foco de atención desde el paisaje cercano del autor hacia esferas cada vez más amplias alejadas de su tierra natal: mientras que *Il racconto del Vajont* se basaba en una tragedia cercana a su propio pueblo (valga la pena recordar que el mismo Paolini inicia el espectáculo con el recuerdo de su paso en tren por Longarone, una de las poblaciones afectadas a apenas 18 kilómetros de Belluno, cuando era pequeño), la segunda oración civil, *I-TIGI. Canto per Ustica*, se desarrollaba en las costas del Tirreno, para acabar en *Report* plasmando tragedias fuera de Italia (como por ejemplo *U-238*, situada en los Balcanes; o *Bhopal*, en la India). Dentro de este progresivo engrandecimiento de las miras temáticas de este conjunto de obras, cabe volver a recordar que, por ejemplo, una de las últimas, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, supone además un salto cuantitativo en el momento en el que la narración se basa en hechos acaecidos fuera de la geografía italiana.

Por ello, es comprensible que el poco peso que el dialecto tiene en ellas vaya oscilando en función de la temática planteada y del espacio geográfico adoptado en cada uno de los diferentes espectáculos. Aún se encuentran, no obstante, algunos usos dignos de ser mencionados. Uno de ellos, sin ir más lejos, en su primera oración civil, *Il racconto del Vajont* (Paolini & Vacis, 1997), en la que los fragmentos en dialecto cumplen

significativamente algunas de las funciones antes mencionadas, sobre todo a la hora de establecer un humorístico contraste entre los operarios contratados entre la población rural de la zona durante la construcción del dique en 1953 y los jefes y técnicos venidos de fuera.

Un primer ejemplo (ya citado más arriba), extraído del texto publicado y excluido de la emisión televisada, hace referencia justamente a la contratación de los trabajadores:

Da essere contadini, andare operaio sotto paròn, stipendio a fine mese, che paghi da bere in osteria! E no a credito: contanti! Con uno stipendio compravi un radiotransistor, quello coi buchi maron: si sente niente, ma è transistor... Cinque stipendi: un Gilera 300. Dopo sei mesi vedevi le biciclette che volavan giù dai dirupi. Ciao!... Quindici giorni dopo ancora, al primo tornante in discesa, i tocchi del Gilera 300. Sdun! Chi è che sapeva tenerlo in discesa sui tornanti un Gilera 300? Il costo del benessere! Poi, operai veneziani del cantiere e valligiani si capiscon mica di lingua (Paolini & Vacis, 1997: 30).

Un segundo ejemplo, también de una fuerte connotación irónica, sirve además para situar la extrañeza de los locales al observar las tareas de perforación y catas llevadas a cabo por el topógrafo austriaco de la compañía encargada de la construcción del dique:

La campagna di perforazioni proposta da Müller non fu fatta da lui personalmente, ma mi piace immaginarlo al lavoro mentre prende su carote di terreno in tutta la valle. [...] Austriaco! Perforazione-analisi-perforazione-analisi. Lui se ne frega, dove deve piantare, pianta. Perforazione-analisi. Entra nel centro abitato. Perforazione... Trova un orto, carotaggia l'orto. E il contadino ertano:

“Cosa fa?”.

“Carotaggi!”.

“Col trapano?... Maria, vien veder, i 'striaci pianta carote sul nostro orto col trapano...”.

[...] Nelle osterie di Erto, dove argomento delle laconiche conversazioni erano il tempo, il raccolto, qualche volta, tra i più giovani, el fupal e, raramente, solo dopo molti bicchieri, le femene... in quelle osterie tetragone come i loro frequentatori divennero argomenti abituali di conversazione le tecniche di rilievo geostatico, la logorabilità, la porosità delle rocce sedimentarie e di quelle metamorfiche, i coefficienti di imbibizione, l'igroscopicità dei graniti e delle sieniti, dei gabbri e delle peridotiti... Ma soprattutto nelle osterie si disquisisce sui caratteri di quel popolo confinante, “i 'striaci”, neanche si fosse in un salotto milanese di cento e passa anni fa. “Si sapeva già che era un popolo strano, ma fin al punto di carotarci gli orti...”. E intanto vien l'estate (p. 53).

De nuevo, el contraste entre el italiano mal pronunciado del topógrafo austriaco, caracterizado durante la representación por su dificultad a la hora de pronunciar las consonantes laterales (Paolini & Vacis, 1997, min. 01:05:19), contrasta con el dialecto de los

trabajadores locales provocando, además, la confusión (y la consiguiente hilaridad) entre la palabra *carotaggio* (perforación, cata) y *carota* (zanahoria). El ejemplo, uno de los muchos que se podrían aducir en esta obra, vuelve a situar el dialecto como elemento utilísimo para suavizar la dureza de los hechos acaecidos en un texto especialmente sobrecargado en su conjunto de datos y cifras (lo que nos lleva, de nuevo, el recurso al *comic relief* shakespeariano):

La SADE affronta i recidivi uno a uno: attenzione, a chi di voialtri non vende oggi, domani l'offerta è dimezzata. Dopodomani c'è la vendita forzosa.

“Cos'è la vendita forzosa?”.

Contadino ignorante! Vuol dire che ti portano via la terra e ti mettono i soldi in banca, quelli che vogliono loro, senza trattative. Dopo devi dimostrare alla banca che la terra è tua.

“Ma la tera l'è mea!”.

“Ma sei andato dal notaio quando è morto il nonno?”.

“Mi no... Lo san tutti in paese che la terra è nostra, cossa serve regalar schei al notaio?”.

“Ma dimostralo a una banca, testa dura!” (p. 32).

Se ejemplifican así otros dos usos del dialecto extensamente presentes en toda la dramaturgia de Paolini, y es su utilización a la hora de introducir breves cesuras cómicas que “alivien” el contenido de la narración (o demasiado densa por la incorporación de datos o especialmente intensa desde el punto de vista dramático).

Todos estos usos del dialecto (aunque se trata de rasgos que también son aplicables a la incorporación de voces ajenas al italiano estándar, considerado como lengua “empobrecida” por el autor de Belluno<sup>165</sup>) nos remiten, como resumen de lo dicho hasta ahora, a una amplia serie de funciones que van desde su conformación como eje temático sobre el que giran determinados grupos de obras, que como elemento caracterizador de los personajes, o, en última instancia, como herramienta útil si se quiere introducir breves cesuras cómicas que rebajen la intensidad de lo narrado. Ejemplos diversos se han podido ver a lo largo de presente apartado.

<sup>165</sup> Véase la entrevista en el Anexo VII.1.

En muchas otras ocasiones, por otro lado, la incorporación de un fragmento o de una réplica en dialecto desempeña una función que apenas se ha esbozado hasta ahora, y es para servir como elemento de clausura de una secuencia narrativa determinada. Gran parte de los ejemplos que se han aportado hasta ahora del dialecto podrían servir para justificar esta afirmación, pero ello se ve claramente en uno de los momentos finales de *ITIS Galileo*, en concreto la escena en la que se cruzan las figuras de Simplicio, Sagredo y Salviati (los personajes del *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo). En ella, Paolini se coloca una máscara de la *Commedia dell'arte* y recrea un fragmento en el que uno de los personajes intenta explicar cómo es posible moverse teniendo la sensación de estar quietos mientras navegan en una barca y lo hace en dialecto porque, “Come fare il dialogo oggi in commedia? L'unico modo per me è in lingua madre” (Paolini, 2013: 48)<sup>166</sup>.

Paolini convierte el famoso experimento de Galileo en un *canovaccio* cómico de gran intensidad dando muestra, además, de las grandes dotes de actor de la *Commedia dell'arte* que tuvo ocasión de practicar, casi treinta años antes, con la compañía Tag Teatro de Carlo Bosso:

Sereve su. Sereve su, severe drento. Sereve su, sereve drento la stiva di un burcio, un barco na peatta, un mototopo, una barca da trasporto, un burchiello. Sereve su, sereve drento che no nse veda fora. Porteve drio tre amighi. Porteve drio un balon, porteve drio una pegnatta piena de acqua. Porteve drio dei tocchi di legno, dei stizzi da far fogo [...] A questo punto avaré la dimostrazione che ogni cosa trasportata su a barca continuerave purtroppo il suo moto senza essere alterata dal moto dea barca che la contien. A l'istessa maniera, senza un punto de riferimento esterno, come femo a saver se semo fermi o se movemo? (Paolini, 2013: 49)<sup>167</sup>.

A ello se añadiría una función no menos importante, y es la capacidad del dialecto de intensificar y acentuar un determinado fragmento que permita marcar el ritmo de un pasaje en concreto. Este último uso, sin embargo, conviene enmarcarlo dentro de los procedimientos

<sup>166</sup> Constatamos, como ya ha habido ocasión de mencionar y el mismo Paolini reconoce en la entrevista del anexo final, que efectivamente el dialecto no es su lengua madre, sino una lengua aprendida *a posteriori*.

<sup>167</sup> El fragmento completo puede verse en el vídeo 9 del Anexo VII.2, un extracto de la retransmisión de *ITIS Galileo* del 25 de abril de 2012 por la cadena La7, min. 01:43:10 - 01:54:26.

que emplea Paolini para dotar de ritmo a la narración, lo que nos remite directamente al estudio de los rasgos orales y gestuales presentes en su *performance* dramática y al modo en que estos participan a la hora de dotar y concretar el ritmo particular de la narración.

### III.3. Apuntes sobre la oralidad y la gestualidad en Paolini

#### III.3.1. *El teatro como actividad verbal-paralingüística-kinésica*

Se parte aquí de la idea principal de que, junto a un tipo de ritmo que podemos calificar como dramático —esto es, el propio ritmo generado por la misma secuencia de los temas tratados a partir de la concatenación de momentos climáticos y de desarrollo, etc.—, el narrador opera de forma simultánea a partir de otros dos ritmos distintos fundamentales: por un lado, un ritmo que podríamos llamar ritmo vocal, marcado por la duración de los segmentos del discurso y derivado de la intensidad y duración de los rasgos suprasegmentales (entonación, pausas, duración y acento tónico); por otro, un ritmo de tipo discursivo, basado en la palabra y en el uso de recurrencias y paralelismos, ya sea de motivos temáticos, frases, palabras, enumeraciones u onomatopeyas<sup>168</sup>.

Respecto al primero de ellos, que denominaremos ritmo de la declamación, es evidente que cumple una función esencial en un teatro como el que nos ocupa en el momento en que la narración debe basarse necesariamente (e independientemente del empleo de otros lenguajes expresivos) en la oralidad, estando como está la dramaturgia de Paolini, al igual que el resto de los actores-*performers*, “fodata sulla musica, ma anche sulla musica della parola narrata” (Oreggia, 2014: 146).

Nos será útil para analizar este aspecto partir de la ya clásica clasificación propuesta por Tadeusz Kowzan en *El signo y el teatro* (1997), una división taxonómica no exenta de crítica<sup>169</sup>, pero especialmente apta a la hora de identificar los signos presentes en toda representación teatral, al permitirnos centrar la atención en dos grupos de signos relevantes a la hora de estudiar este aspecto. Nos referimos, en concreto, a los signos auditivos del texto

<sup>168</sup> Obviamente, ambos planos se dan de manera simultánea. Se pretende señalar tan solo la diferencia entre un tipo de ritmo que afecta a la forma, a la oralidad propiamente dicha, al modo en que se declama el texto, de otro que tiene que ver con el contenido y con el tipo de estructuras empleadas.

<sup>169</sup> Recuérdese, por ejemplo, a André Helbo (1978: 76), para quien “esta separación es artificial [...] Legitimada por los fines mecanicistas que cercaran los procesos del juego entre las unidades, la estratificación parece entonces arbitraria. Traduce una sujeción estéril a la doble articulación”.

pronunciados por el actor (palabra, tono) y a los signos visuales de expresión corporal (mímica, gesto, movimiento).

Si bien los signos que atañen a la apariencia exterior del autor (maquillaje, peinado, traje) y los que implican aspectos del espacio escénico (accesorios, decorado, iluminación) desempeñan un papel relevante, aunque en menor medida, en la configuración del espectáculo, es evidente que son justamente los dos grupos antes mencionados, los signos auditivos y la expresión gestual del autor, los que, junto a los efectos sonoros no articulados (música y sonido), acarrearán una mayor significación en este sentido.

Se trata, en definitiva, del reconocimiento del discurso como una triple actividad verbal-paralingüística-kinésica, lo que lleva a considerar:

el carácter segmental de palabras, emisiones paralingüísticas independientes, pausas, gestos y posturas; y el no segmental de: entonación, rasgos paralingüísticos modificadores de la voz y rasgos parakinésicos de movimientos y posiciones; la capacidad de los tres sistemas para sustituirse mutuamente dentro de un orden sintáctico; y las funciones léxicas y gramaticales del paralenguaje y la kinésica (Poyatos, 2003: 74).

Y ello porque, si bien la iluminación, el decorado o el uso de accesorios pueden tener gran peso en la configuración del espectáculo dotándolo de cierto ritmo, marcando el paso entre diferentes secuencias, realzando determinados fragmentos narrativos y participando en cierta medida en su organización, no cabe duda que en un teatro como el de narración son el cuidado de la palabra y de todos los elementos verbales y paraverbales implicados (entonación, tono, ritmo, velocidad o inflexión de la voz) los pilares básicos sobre los que se asienta el hecho teatral, en el momento en que el espectáculo, excluida la interacción de varios actores, se apoya casi exclusivamente en la oralidad.

Se podría hablar, en consecuencia, de la necesidad del *performer* de aportar una cierta dosis de musicalidad “primera” que nace justamente de la oralidad y la palabra misma, de la vocalización, en definitiva, de la sonoridad de la palabra oral. Es esta una musicalidad que, en definitiva, debe partir exclusivamente de estrategias como son la regulación del tono del



discurso, el establecimiento de una cierta cadencia que permita la concatenación de escenas, la imprescindible acentuación de partes de la narración mediante recursos paraverbales, la alternancia de parlamentos en estilo directo e indirecto o la combinación de diferentes entonaciones para generar la sensación de diálogo, en definitiva, lo que hemos venido a denominar un poco antes como ritmo prosódico.

También la inclusión del dialecto permite al narrador que la narración adquiriera una sonoridad particular más allá de la sonoridad de la lengua estándar. De hecho:

Quello che brevemente possiamo chiamare ‘musica del testo’ è una serie di violazioni rispetto a un canone avvertito come buono, e che possono tradursi in differenze di ritmo, di respiro, di lunghezza, di sonorità. Tali differenze offrono al lettore altrettante variabili su cui offrire una esecuzione che le sottolinei: nel ritmo straniato (tipico di Celestini, o del cunto siciliano ripreso da Mimmo Cuticchio o da Davide Enia), nel crescendo di velocità (penso a Paolo Poli, ma anche a un lettore più sfuggente, ma straordinario, come Franco di Francescantonio), nella costruzione di timbri stranianti e diversi (lavoro portato al massimo della ricerca da Carmelo Bene, ripreso in modo più manieristico da attori come Matteo Belli) (Sidoti, 2004: 25).

Al igual que el resto de los actores-narradores, Paolini se muestra como un profundo conocedor de la variada gama de recursos que, remitiendo a la extensa tradición de teatro oral antes mencionada, le permiten jugar con los cambios en la intensidad del volumen y tono de la voz para resaltar diferentes parlamentos en un diálogo o intensificar enunciados, con las pausas y el ritmo entre enunciados para reforzar el contenido de algún fragmento, o introduciendo cambios en la modulación que permitan la concatenación de escenas de diferente contenido o carga emocional. Ello demuestra que para Paolini, como él mismo ha señalado, “la parola detta rende dieci volte di più della scrittura sul piano della sintesi, perché nella scrittura manca il tono. Il ritmo c’è: mancano il volume e il tono. Il ritmo è importante, e in un testo lo puoi trovare, ma il tono e il volume narrano, dicono in un modo proprio” (Oreggia, 2014: 145).

Mucho más difícil resulta aportar ejemplos de otros rasgos que, por tratarse de elementos suprasegmentales de naturaleza oral que afectan a la entonación, las pausas, la duración o la velocidad de la enunciación, no se pueden cuantificar si no se recurre a análisis

acústicos y de curvas melódicas, como hace por ejemplo Fulvia Caruso en su estudio sobre la narración oral popular en el pueblo de Fraga, en Aragón (Caruso, 2008). Entrar en este terreno supondría plantear el análisis de aspectos tan variados como la cuantificación de la entonación, de los puntos de inflexión, de los grupos entonativos, del establecimiento de patrones melódicos o de la duración e intensidad segmental, objetivos todos ellos propios de estudios prosódicos fuera del interés del presente trabajo y que requerirían el uso de herramientas de análisis acústico<sup>170</sup>.

### ***III.3.2. La importancia del gesto***

Si el uso de elementos verbales y paraverbales permite otorgar a las diferentes partes de la narración un determinado ritmo, lo mismo puede decirse, aunque en menor medida, de los recursos kinésicos y gestuales que el actor-narrador pone en marcha. También aquí es especialmente complejo hacer un elenco completo del amplio repertorio de gestos y movimientos corporales significativos que un autor desarrolla durante una representación de forma más o menos tipificada.

Ello no exime, en cualquier caso, de la necesidad de un mayor acercamiento al gesto, un rasgo justificadamente valorado en la retórica clásica en el momento en que participa en el proceso de elaboración y organización de la producción verbal, tanto por su carácter de eje fundamental de la *actio*, como por su carácter *coverbal*, sobre todo si partimos de su concepción en cuanto “gesto rítmico” capaz de influir en el proceso de codificación mental del mensaje verbal (Inhofen, 1996).

<sup>170</sup> Sería posible, en cualquier caso, hacerlo recurriendo a programas como el ANVIL (creado por Michael Kipp para la University of Applied Science de Augsburg), el CSLU Toolkit (del Center for Spoken Language Understanding perteneciente al Oregon Graduate Institute) o el UDICO Linguistic Annotator (del Max Plank Institute for Psycholinguistics), los cuales permiten, mediante oscilogramas y espectrogramas, el análisis de la sonoridad, la duración, la estructura formántica (timbre), la amplitud (intensidad), las pausas, el acento, la velocidad de elocución y el ritmo. Interesante también el sistema Praat, desarrollado por la Universidad de Ámsterdam y muy utilizado en España con interesantes resultados, como, por ejemplo, ha hecho Ana Estebas Vilaplana (2016). Un acercamiento al tratamiento digital de un corpus oral, en concreto dentro del marco del programa CREA-CORDE, se puede encontrar en Marta Pino y Mercedes Sánchez (1999).

Pese a que se puede llegar a hablar, como hace Inhofen, de un cierto grado de retroactividad entre el lenguaje no verbal y la estructura sintáctica y discursiva del mensaje oral, y que podemos, como hace Silvana Contento (2004), diferenciar los gestos que organizan la cohesión de la narración ilustrando la continuidad de los hechos narrados frente a los que diferencian los hechos narrativos de los metanarrativos, no debemos olvidar que:

No parece fácil llegar a construir por escrito un discurso oral artísticamente logrado, puesto que las dos modalidades tienen arquitecturas discursivas muy distintas y aún no se conocen con profundidad los mecanismos que rigen la organización y estructuración del discurso oral, por lo que reproducirlos artificialmente no resulta sencillo (Sanfilippo, 2007a: 400).

Esta dificultad la vemos, de forma paradigmática, cuando se contraponen las dos distintas unidades básicas sobre las que se basan los discursos orales y escritos, esto es, el enunciado en el texto escrito (oraciones y frases) y su realización en el seno de un discurso oral. En otras palabras, el contraste entre el *dictum* de la estructura sintáctica y el *modus* que supone su realización concreta de acuerdo a unos principios de adecuación como son la intención del hablante, el contexto de emisión, la situación comunicativa o la función principal del discurso.

No por obvio puede dejar de anotarse cómo un gesto mínimo, un leve matiz en la entonación o un leve movimiento por parte del actor, pueden sobrecargar de valor una unidad sintáctica tan mínima como pueden ser una interjección o un adverbio –una cuestión subrayada, entre otros, por E. Cresti (2000: 57).

No olvidemos que “la scrittura è ricca di segni diacritici, oltre che di una segnaletica propria, la punteggiatura, che scandisce i testi scritti secondo criteri sintattico-semantici piuttosto che intonazionali” (Lavinio, 1995: 3), lo que lleva necesariamente a la apreciación, oportuna en este punto, de cómo la lengua oral puede ser segmentada en “bloques tonales”, lo que nos lleva a la consideración de que las pausas en un parlamento oral, que pueden ser reforzadas por la gesticulación, no siempre puedan representarse mediante signos de puntuación.

Por lo demás, los signos kinésicos que habitualmente Paolini utiliza cumplen también una función distinta encaminada, en muchas ocasiones, a ofrecer mediante gesto puntos de apoyo que refuerzan el contenido de las palabras, colaborando en la concreción de una especie de mapa o “cine mental” que se va construyendo según avanza la narración y que, al no tener apoyos visuales en un escenario vacío, cuenta con el único soporte del cuerpo del actor<sup>171</sup>.

Se trata de una técnica común a gran parte de los actores de narración que tiene entre otros antecedentes los espectáculos de Dario Fo, para quien “l’immagine presiede all’assunzione corporea della storia”. Como señala Vincenzo Ruggiero Perrino:

Fo traduce le immagini in una partitura corporea che in pratica le mostra, i “narr-attori” le usano come un flusso sotterraneo, che non si traduce necessariamente in forme fisiche, dal momento che il teatro di narrazione si nutre di molteplici elementi che –abbiamo visto– escludono una fruizione preconstituata. Riprendendo l’esempio cinematografico, diremmo che Fo è un regista che gira i suoi film negli studi di posa, Baliani, Paolini e gli altri hanno un approccio da cineasti amatoriali (2011: 129).

Vale la pena apuntar que los gestos adquieren en Paolini un claro valor deíctico que refuerza el contenido de las palabras: por ejemplo, el hecho de señalar el dique que se encuentra a sus espaldas en *Il racconto del Vajont* o indicar la ubicación del cercano aeropuerto del que partió el avión en la representación realizada en Bolonia de *I-TIGI. Canto per Ustica*.

En otros casos, por el contrario, la gestualidad tiene un valor icónico: el gesto de abrir los brazos de par en par para simular el vuelo de un avión en *I-TIGI. Racconto per Ustica* (imagen utilizada en las dos portadas de las ediciones de Einaudi) o la recreación de los movimientos propios del rugby en *Album d’aprile*.

<sup>171</sup> De las muchas afirmaciones que los actores-*performers* del teatro de narración han hecho sobre este aspecto, vale traer a colación esta de Marco Baliani: “Allora recuperare la narrazione significa privilegiare l’ascolto, fare un corto circuito sulla vista e mettere in gioco l’udito, e questo presuppone che lo spettatore debba più immaginare che vedere. A questo punto diventa interessantissimo il problema della drammaturgia: lo sguardo dello spettatore, dove collocarlo, come metterlo, isolarlo con le luci oppure guardarlo negli occhi” (Ponte di Pino, 1999a). Estas palabras de Marco Baliani vienen a respaldar una de las grandes ideas de Walter Ong, el hecho de que “la palabra en su ambiente natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida y otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras. Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal” (Ong, 1987: 102).

Así, frente a algunas de las propuestas eminentemente más contenidas de espectáculos de narración puros, como el ya mencionado Marco Baliani de *Kohlhaas* o el Ascanio Celestini de *Radio clandestina*<sup>172</sup>, Paolini se caracteriza por un amplio repertorio de movimientos que le llevan a recorrer durante el espectáculo todo el escenario, a bailar y saltar e interactuar con el público en ocasiones al ritmo de la música. De nuevo nos referimos a una función de la gestualidad que depende principalmente del tipo de espectáculo, yendo del totalmente comedido y mucho más estático de las oraciones civiles, al narrador mucho más ágil y dinámico *alter ego* de Nicola.

De este modo, la temática propuesta condiciona el movimiento y tiene repercusiones fundamentales en este aspecto, ya que “al termine dei processi di scrittura ed elaborazione linguistica, a disegnare e delimitare ciò che sarà raccontato è la presenza fisica dell'attore: un materiale scrittoria molto speciale per spettacoli che sono concepiti come libri, ma scritti sul corpo” (Zuccherini, 2003).

### ***III.3.3. Rasgos orales, ritmo discursivo y recursos estilísticos***

Por razones obvias, por lo que se refiere al ritmo del discurso, muchos de los recursos mencionados hasta ahora, comunes por lo demás a toda comunicación interpersonal, tienen directamente que ver con las características de la lengua hablada señaladas, entre otros, por Cristina Lavinio (2007: 109). Nos referimos a aspectos como la aparición de alocuciones a los destinatarios mediante el uso de la segunda personal con la que se le interpela, el empleo del presente escénico, la aparición de referencias al contexto en el que se desarrolla el intercambio comunicativo, la representación de escenas dialogadas y el mayor uso del parlamentos en estilo directo introducidos mediante *verba dicendi*. A ellos se podrían añadir

<sup>172</sup> La distinción propuesta por Alessandra Ghiglione entre espectáculos de “narración pura”, frente a los de “narración dramatizada” y “drama narrativo”, en función del grado de presencia de elementos diegéticos en la estructura dramática (Ghiglione, 1993), ha sido también posteriormente retomada por Pier Giorgio Nosari (2004: 12).

otros como el uso de muletillas tanto del narrador como de algunos de sus personajes, el empleo de expresiones subjetivas más o menos repetidas, el recurso a las redundancias y a las enumeraciones, la combinación y alternancia de secuencias narrativas junto a digresiones o comentarios personales, la focalización de elementos informativamente nuevos o la presencia de fonosímbolos (ideófonos y onomatopeyas) e interjecciones.

Dada la importancia que estos recursos tienen en la configuración del tipo de intercambio que propone el narrador-*performer*, ha habido ocasión de mencionarlos y tratarlos en diferentes puntos a lo largo del trabajo. Vale la pena traer a colación algunos fragmentos que nos sirvan para ejemplificar el modo en que Paolini los emplea para conseguir el efecto de oralidad espontánea y cotidiana antes descrito y acentuar el ritmo propio de su narración.

Es el caso del recurso, por ejemplo, a la segunda persona como forma de interpelar al público, la alternancia de secuencias narrativas con otras secuencias en las que comenta los hechos desde su propio presente, la introducción de parlamentos en estilo directo mediante *verba dicendi* o la repetición y focalización de elementos temáticos (nótese el caso de “il serpente”) que vemos en el siguiente fragmento de “Notte d’agosto del ’74”<sup>173</sup>, elementos todos ellos capaces también de dotar de una determinada cadencia rítmica a determinados pasajes:

In Calabria c’era un macchinista che, a settanta chilometri all’ora, mentre guidava, in cabina mi diceva: –Guarda il porcino, guarda il porcino, guarda il porcino...  
Sulla Sangritana, ce n’era un altro che mi diceva: –Un serpente morto, questo l’ho ammazzato stamattina. Un altro serpente... guarda il serpente che mi è scappato stamattina, quel serpente la settimana prossima l’ammazzo quel serpente...  
Genera dei matti, questo mestiere...

<sup>173</sup> “Notte d’agosto del ’74” es una de las cinco secuencias, junto a “La comune di Gemona”, “La cortina di ferro”, “Teatro Tenda del Popolo” y “Americhe 1984”, en que se dividió *Stazioni di transito* cuando se hizo el montaje *Gli Album di Marco Paolini*. Recreación de la pasión que Paolini, hijo de ferroviario, siente por los trenes, la secuencia tiene como fondo, al igual que gran parte de las secuencias de este *Album*, uno de los más famosos atentados de los “anni di piombo”, en este caso la explosión de la bomba en el tren Italicus en la provincia de Bolonia el 4 agosto de 1974.

Conoscevo le stazioni che non si smonta mai perché manca poco. Come Orte, che manca poco a Roma. Chi è che smonta a Orte? O Brescia, che manca poco a Milano, o Bari, che manca poco a Lecce.

Non è vero! Da Bari a Lecce è lunga come da Milano a Bri, e infatti, se vuoi vedere come si salutavano un tempo gli italiani, vai al binario I della stazione di Lecce, per piacere, vai a vedere, solo sul molo di Cagliari ho visto la gente salutarsi in quel modo lì... (Paolini, 2005b: 8-9).

También cumplirían esta función la alternancia entre pasado, presente de la narración y presente escénico (como en el caso del texto anterior), así como de la construcción de secuencias narrativas mediante la recreación de diálogos en los que se introducen referencias al contexto situacional. Un ejemplo concreto podría ser el siguiente fragmento de “La Comune di Gemona”, una de las secuencias de *Stazione di transito*:

Mentre è lì si contorce bestemmiando, vede spuntare oltre il ciglio delle ortiche, in fondo alla radura... un uomo nudo, con le braghe calate, l'ombrello in mano, che le fa:

–Ma sei tu che bestemmi così?

È Enrico. Sì, è proprio Enrico. Da certi particolari anatomici che Tarcisio ha descritto, è Enrico.

–Ma perché bestemmi così?

–‘Orpo! –fa lei. –Son tutta bagnà! Un’ora che chiamo... Cerco Tarcisio, io.

–Ah, Silenzio...

Davano i soprannomi, e il prete era diventato “Silenzio”.

–Non c’è, sai È andato via stamattina perché si è ricordato che doveva dire una cosa alla sua donna.

–Sono io!

–Ah, ho capito. Vuoi che ti aiuti?

–Gnanca morta, sporcacciòn! Fermo là, che arrivo...

Sotto il diluvio, tenendo d’occhio l’uomo fermo con l’ombrello in mano, la Teresa piega il mio sacco a pelo, senza asciugarlo, scende dal roccione e lo raggiunge. L’uomo la scorta dignitosamente oltre una fonda latrina e una curva a tornante di sentiero al di là della quale si vedono uno, due, tre tetti di lamiera (Paolini, 2005b: 30).

Nótese también, en este mismo fragmento, cómo la incorporación y recreación de los diferentes parlamentos de los personajes mediante diálogos en estilo directo permite dar cabida a numerosos fenómenos propios del lenguaje oral, tales como el empleo puntual de dialectalismos (en el caso de la mujer de Don Tarcisio con el muy característico “gnanca” véneto o “sporcacciòn”), acortamientos, truncamientos o la muy relevante focalización temática de ciertas palabras (como en la primera intervención de la mujer: “Un’ora che chiamo... Cerco Tarcisio, io”).

Muy común también, a la hora de introducir elementos que acerquen el lenguaje de la narración al habla espontánea, es la incorporación de muletillas o expresiones subjetivas muchas veces en dialecto que, además de ahondar en el carácter dialógico de ciertos fragmentos, permiten identificar a los personajes. Es el caso del véneto “mona” que aparece repetidas veces en *Il Milione*<sup>174</sup>, como en el breve diálogo de Paolini con el barquero que le sube en la góndola:

–Monta! –mi fa.  
Monto.  
–*Ciapa* il remo e premi?  
–Remo?  
–No, premi.  
–Dove?  
–In acqua, *mona!*  
Provo a remare.  
–Ma è tutto fanto... –gli dico.  
È vero: la barca ormai galleggia letteralmente sul fanto delle *velme*.  
–*Ti ga ragion. Para.*  
–Che?  
–*Para!*  
–Dove?  
–Sul fango, *mona!*  
–Cioè?  
–*Spinzi el remo e camina indrío, come un vurciaro. No ti ga mai visto i burci che vien avanti a spinta? Pàrade, para... para* (Paolini & Niccolini, 2009: 88-89).

Por lo general, el uso de este tipo de muletillas suele ir íntimamente ligado a palabras dialectales o locales que le permiten caracterizar a los personajes en función de su origen. Otro ejemplo sería el caso del también disfémico “pota”<sup>175</sup>, tan común en la Lombardía oriental, sobre todo entre Brescia y Bérgamo, que utiliza constantemente el soldado Meschini en *Il sergente* y que luego acaba extendiéndose a toda la narración:

–Ma perché la chiamate capra?  
–*Pota*, guardala!

<sup>174</sup> Oscilando entre los significados de “estúpido, ignorante” y el más común de “órgano genital femenino”, la muletilla “mona” es común en refranes y frases hechas entre los dialectos vicentinos y vénetos (un ejemplo sería el conocido refrán, muy similar a otros en castellano o catalán, “Tira più un pel de mona che un carro de buoi”).

<sup>175</sup> Aunque no hay una respuesta clara sobre el origen de este vocablo, el uso disfémico que tuvo un tiempo atrás (testimoniado por refranes y dichos populares como “Pòta i dis i fracc quand che i se scòta, ma se i se spisiga i dis figa!”), esto es, “Pota dicono i frati quando si scottano, ma se si pizzicano dicono figa!”) parece haber quedado hoy en día prácticamente olvidado (Sciking, 2017).



Bisognava tenerci giorno e notte una bronza accesa sotto, dentro un elmetto, perché se no al momento di sparare, invece di RATATATA, ti faceva BEEEEEE... *Pota...*  
Un'armata di pastori e contadini chiama le armi como animali. Il tenente per farsi bello, va fuori con la pistola e fa auguri a tutti e spara... e la pistola fa CLIC (Paolini, 2008: 89).

Llegados a este punto, es importante recalcar la dificultad que supone esta operación si se quiere conseguir una cierta dosis de credibilidad ante el público, sobre todo si recordamos que en el caso de *Il sergente*, Paolini se enfrentaba a la adaptación de un texto narrativo a un contexto oral<sup>176</sup>:

È impietoso accostare le parole dialettali, le battute e le frasi smozzicate, che sono la trascrizione del mio testo orale, alla prosa sobria e naturale di Rigoni Stern [...] Non conosco un modo di trascrivere il tono, il ritmo e il volume della voce, ma so che senza di essi questo non è nemmeno uno spartito, solo un copione, una brutta copia di quel che volevo dire con la voce e le azioni (Paolini, 2008: 81).

Retomando el último ejemplo de *Il sergente*, debemos hacer referencia a un par de recursos que no han sido tratados hasta el momento y que no solo participan a la hora de aportar un carácter oral (mejor, pretendidamente oral) a la narración, sino que también colaboran en la concreción de lo que hemos venido a denominar ritmo discursivo. Nos referimos en primer lugar a las onomatopeyas e ideófonos, utilizados por Paolini, como en el ejemplo anterior, en cuanto generadores de un simbolismo fónico imitativo, es decir, para representar sonidos de la naturaleza o movimientos. Valgan como ejemplo dos fragmentos extraídos de los *Gli Album di Marco Paolini*, en concreto, de las secuencias “Notte d’agosto del ’74” y “La comune di Gemona”, respectivamente:

Ejemplo 1:

Bel posto, gran vista...

*Spatunf... spatunf... spatunf...*

A me piace star a guardar i treni perché non sono mai uguali. Te ne stai tranquillo e rilassato, e di colpo:

*Zac! Tutum tutum... tutum tutum... tutum tutum...*

<sup>176</sup> Ello nos remite, de hecho, a uno de los problemas subyacentes: la paradoja, como en el caso de la adaptación de Meneghello, de querer producir en el escenario la impresión de un discurso oral con pinceladas dialectales tomando como punto de partida un texto escrito que, a su vez, es la transcripción, más o menos fiel, de diálogos en un contexto dialectal y, además, hacerlo con la lengua propia del narrador.

Che brivido, eh? Già il nome rendeva l'idea, un treno che lo lanci a Milano e si conficca a Calalzo. E se ne tiravano, di frecce: *Zac!* La Freccia Orobica, *Zac!* La Freccia della Versilia, *Zac!* La Freccia del Sud, *Zac!* La Freccia del Turchino e della Laguna (Paolini, 2005: 4).

#### Ejemplo 2:

L'unica cosa che la Teresa sa è che non bisogna stare nel bosco durante il temporale:

Ma è tutto bosco...

*Catacrac!*

L'ennesima saetta. Inizia a correre...

*Crank! Crank!*

Poi, delle burrate d'acqua piovana...

*Plosh! Plosh!* (Paolini, 2005: 28).

No son frecuentes, aunque puntualmente puedan aparecer, otros tipos de onomatopeyas, como las que implican simbolismo fónico corporal (es decir, el uso de sonidos o patrones tonales para expresar el estado interno, emocional y físico, del hablante), como tampoco lo son las que tienen un carácter sinestésico y representan fenómenos no auditivos como las propiedades visuales o táctiles de los objetos.

Con todo, un último recurso que no puede obviarse, y que es común a toda la narración oral desde la antigüedad<sup>177</sup>, es el empleo de repeticiones, redundancias y enumeraciones, todas ellas imprescindibles en el discurso para el establecimiento, desarrollo y variación del tema, favoreciendo la cohesión del texto en el momento en que funcionan como recuperadores conceptuales y desambiguadores textuales, aunque también como elementos rítmicos con un notable carácter funcional.

Es el caso de la repetición del nombre del avión siniestrado, I-Tigi, en la obra *I-TIGI*.

#### *Racconto per Ustica:*

<sup>177</sup> Recordemos con W. Ong (1987: 41) que los fenómenos de repetición y reiteración de elementos (sea mediante iteración, mediante recurrencia gramatical o mediante paráfrasis) son estrategias imprescindibles para la retención y memorización en cualquiera manifestación oral, ya que “el pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes [...], proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria”.

Potremmo chiamare questa storia I Tigi, un nome di cosa attinente, almeno. I-TIGI, cinque lettere, le marche di contrassegno di quel Dc9: “India Tango India Golf India”, nella curiosa sillabazione aeronautica... I Tigi, come fossero un popolo antico, un popolo sommerso o degli alberi secolari, e non pezzi di metallo sbriciolati e ricomposti. Una telecamera sottomarina, anni dopo sul fondale, otto anni dopo per l'esattezza, legge il nome I-TIGI in vernice nera sul ventre dell'ala sinistra, e non c'è più avanti della cabina di pilotaggio, i Tigi riposano lì, poco distante da una nave romana carica di vetri [...] (Paolini & Del Giudice, 2005: 74).

La iteración del vocablo es, de forma palmaria, uno de los procedimientos más frecuentes y que mayor papel juega a la hora de organizar e intensificar el mensaje, resaltando el nombre del avión y llamando la atención sobre él, con lo que no solo es útil a la hora de forjar el entramado léxico del fragmento, sino también a la hora de destacar el carácter afectivo del fragmento y el propósito enfático del narrador. Junto a este recurso, son también frecuentes las otras formas de repetición comunes a la lengua oral, como son la repetición mediante paráfrasis (sinonimia, hiponimia, correferencia, etc.) o mediante recurrencia léxica y sintáctica (anáforas o paralelismos).

Junto a la repetición, también es frecuente encontrar en los narradores orales, el recurso a la enumeración. Uno caso representativo y especialmente emotivo en *I-TIGI. Racconto per Usica*, es la enumeración de las personas desaparecidas en el accidente el avión:

GIOVANNA: ... insomma ci sono a bordo un dentista, un commerciante di carni, una laureanda in Lingue all'Università di Padova, un insegnante di scuola media, un carabiniere in licenza, un operaio, una avvocatessa, un bracciante agricolo...

MARCO: ... due impiegati del ministero delle Finanze, un ingegnere, alcune casalinghe, un giornalista di Lotta continua, un rappresentante di ditte dolciarie e fitofarmaci, un fotografo ambulante, il gestori dei laboratori di produzione dei gelati Nevada... (Paolini & Del Giudice, 2005: 80).

### ***III.3.4. Una breve taxonomía de los signos gestuales***

Es evidente, después de todo lo dicho anteriormente, que intentar plasmar en papel el conjunto de recursos orales y gestuales empleados en un espectáculo teatral es una operación no exenta de riesgos si pensamos que, por razones obvias, en el camino se acabarán perdiendo las dos características básicas del hecho escénico: la inmediatez y la simultaneidad con que el

espectador capta signos de diferente naturaleza en el contexto de la particular situación comunicativa planteada en el escenario.

Pese a ello, parece necesario concretar mediante un ejemplo algunas de las características apuntadas hasta el momento, partiendo del análisis de un fragmento que pueda servir como muestra de la amplia gama de recursos gestuales que Paolini pone en marcha en sus espectáculos. Con una muestra de este tipo se podrá comprobar, en el grado que sea posible, tanto la concreta correspondencia entre las funciones de las diferentes partes de la narración oral y los mecanismos gestuales del narrador, como certificar, posteriormente, si la transposición de su dramaturgia a un contexto audiovisual potencia o no esta correspondencia.

Para ello, puede ser de utilidad transcribir un fragmento de uno de sus espectáculos con la intención de identificar las secuencias narrativas y analizar el número y tipo de formas gestuales empleadas. Para una mayor claridad, el texto transcrito se acompañará de una pequeña descripción entre paréntesis de los gestos que este realiza y de algunas anotaciones que permitan especificar el tipo de pausa y rasgos de la entonación de acuerdo a los siguiente signos: / pausa corta inferior a medio segundo, // pausa media de hasta un segundo, \* interrupción de la narración y → ↑↓ mantenimiento de la entonación, entonación ascendente o descendente.

Para el resto de marcas, seguiremos la norma común de subrayar las palabras en caso de que el gesto coincida con su pronunciación, mientras que se pondrá en cursiva en la nota entre paréntesis si se trata de movimientos que se realizan en silencio. Como suele ser habitual, dentro del texto irán también en cursiva los enunciados y palabras en los que se haga uso del dialecto<sup>178</sup>.

<sup>178</sup> El resto de convenciones utilizadas en la transcripción remiten a las usadas habitualmente por la Real Academia en el marco del CREA (Corpus de Referencia del Español Actual), tales como el empleo de asteriscos para los errores de producción, los puntos suspensivos para representar suspensión del discurso o pausas que suponen interrupciones bruscas, etc. (Pino & Sánchez, 1999).

Respecto a la segmentación en diferentes cláusulas en el marco de la progresión de la narración, tomaremos como base las cinco secuencias narrativas propuestas por W. Labov (Labov, 1972) esto es, el “resumen” (que sintetiza en una o dos frases la narración y sirve como arranque, “what was this about?”), la “orientación” (donde se aporta información sobre el lugar, el tiempo, los participantes y su actitud, es decir, las clásicas *wh- questions*: “who, when, what, where?”), la “complicación” (o introducción de elementos inusuales, divertidos o espantosos que generan expectativa, “then what happened?”), la “evaluación” (o meollo de la narración, lo que es “digno de ser contado”, “so what”) y, finalmente, la “coda” (el resumen del resultado de los sucesos narrados, “what finally happened?”).

Una vez el texto transcrito se nos presente organizado en secuencias narrativas, se pasará a examinar las diferentes formas gestuales que en él aparecen con el objetivo de poner en evidencia “la permanenza del legame di determinati tipi di gesti con determinati tipi di enunciati, e la necessità di questa interazione” (Calame Griaule, 1980: 16).

Para cumplir este objetivo nos valemos de las diferentes clasificaciones elaboradas por Istvan Sandor (1967), David McNeill (1996) e Isabella Poggi y Emanuela Magno (1998), aunque relacionando los diferentes tipos de gestos con la clásica división de elementos y funciones de la comunicación de Roman Jakobson. Proponemos esta esquemática taxonomía provisional (susceptible de ampliaciones y modificaciones) con el objetivo de ofrecer una división clara que nos ayude a especificar la función concreta que el gesto desarrolla en el seno de la narración.

Es importante subrayar en este punto que nos referimos únicamente a las funciones que el lenguaje gestual aporta durante la representación de forma simultánea a las funciones propias desempeñadas por el lenguaje oral, aunque no siempre sean coincidentes. Queremos enfatizar que consideramos que se trata de la superposición de dos planos expresivos diferentes, un plano oral (sin el cual no sería posible llevar a cabo la narración) y otro gestual

(que coadyuva en su concreción), que, si bien están profundamente interrelacionados, no se encuentran en el seno de una relación ni de dependencia ni de jerarquía. Si por un lado se puede afirmar que la narración oral puede prescindir totalmente de gestos para ser llevada a cabo<sup>179</sup>, también es cierto que el gesto no solo puede aparecer puntualmente de forma aislada dentro de una narración, sino que en ocasiones puede incluso contradecir el mensaje verbalizado o aportar funciones distintas a las que este conlleva. Pensamos, por tanto, que es lícito, aunque se trate únicamente de una necesidad metodológica, hablar de una función del lenguaje de primer grado, presente en el texto escrito que sirve de material para el espectáculo y verbalizada mediante un lenguaje oral, a la que se sumaría la función de segundo grado de la expresión gestual.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, hemos optado por emplear la siguiente categoría gestual:

Emisor:	Mensaje:	Receptor:
Gestos indicio-expresivos Gestos simbólicos	Gestos rítmicos	Gestos conativos
Canal:	Código:	Contexto:
Gestos fáticos	Gestos metalingüísticos	Gestos icónicos Gestos metafóricos Gestos deícticos Gestos deícticos abstractos

a.- Gestos icónicos, metafóricos, deícticos y deícticos abstractos. Un primer grupo lo formarían gestos que cumplen una función referencial, informativa y denotativa empleados para reforzar, ejemplificar, complementar o ampliar el contenido del mensaje propuesto por el narrador. Incluimos aquí los gestos que D. McNeill (1996: 78-80) denomina “imagistic

<sup>179</sup> La posibilidad de trasladar una narración a un ámbito radiofónico, aunque es evidente que supone un esfuerzo ingente por parte del narrador y una merma considerablemente de sus capacidades expresivas y del impacto mismo de la narración, es prueba suficiente de ello, como sucede de hecho con algunos espectáculos de narración que se han emitido por la radio.

gestures”, esto es, tanto los gestos icónicos que generan una imagen concreta de un objeto (y cuyo sentido solo se realiza en el contexto de la producción oral y refiriéndose a la narración misma) como los gestos metafóricos que representan una idea o un concepto abstracto. Se trata de gestos que participan de una relación con lo representado de tipo no arbitrario con el objetivo de o bien “demonstrate actions, processes and objects” o bien “suggest conditions, emotions, physical events, attitudes, characteristics”, por usar las palabras de Istvan Sandor (1967: 310). Algunos gestos de este segundo grupo hemos decidido incorporarlos a la categoría de gestos indicio-expresivos, diferenciando los que atañen a la expresividad del narrador durante la representación, de los gestos que recrean características de los personajes o actitudes, es decir, la diferencia entre gestos propios del actor-narrador y gestos descriptivos tipificadores de personajes o acciones concretas.

Incluimos también aquí un tipo de “non-imagistic gestures”, en concreto, los gestos deícticos, necesarios para hacer comprender al interlocutor un mensaje y dar detalles del contexto situacional y espacial en que se desarrolla la narración. A diferencia de los anteriores, estos gestos no aportan un significado concreto, por lo que no pueden suplir la palabra dicha, sino tan solo acompañarla. Dentro de esta categoría se podría también desgajar un pequeño subgrupo, los “deícticos abstractos”, en los que Isabella Poggi y Emanuela Magno (1998: 202) engloban aquellos gestos que indican espacios virtuales creados durante el acto de la narración, lo que nos permitirá diferenciar entre los deícticos que hacen referencia al espacio físico y concreto de la representación, el *hic et nunc* de la función, de aquellos que se refieren al espacio ficcional generado durante la narración<sup>180</sup>.

b.- Gestos icónico-expresivos y gestos simbólicos. Un segundo grupo lo formarían los gestos que cumplen una función claramente expresiva, dando a entender el estado de ánimo

<sup>180</sup> Recordemos que la narración oral “not only takes place in space but also creates it [...] It takes place with a living space unconsciously ‘marked out’ by the performer and the (often actively participating) observers as part of a wider conversation” (Gunnell, 2006: 8).

del narrador, sus sentimientos y la connotación afectiva de sus palabras. Teniendo en cuenta que la mayoría de las clasificaciones propuestas toma como base la tradicional distinción ternaria de Charles S. Peirce de indicios, iconos y símbolos, proponemos aquí incluir un grupo de gestos que podríamos denominar indicio-expresivos, dado que guardan una relación de causa-efecto entre lo evocado por el narrador y la expresión gestual que desencadena (pensemos, por ejemplo, en una secuencia trágica y las posteriores lágrimas o gestos de dolor). Ya que en ocasiones estos gestos se encuentran codificados y estandarizados en el seno de una determinada colectividad, a este grupo se podrían añadir lo que Isabella Poggi y Emanuela Magno (1998: 203) denominan gestos simbólicos, es decir, aquellos gestos fácilmente enmarcables en una especie de “lexicón de gestos” de una determinada lengua y cultura.

c.- Gestos rítmicos. Si bien todos los gestos participan en mayor o menor grado de la función poética (ayudando no solo a comprender correctamente el mensaje por parte del oyente, sino también a adornar la narración con el objetivo de atraer su atención), consideramos que hay un pequeño grupo que podría provisionalmente destacarse aquí. Nos referimos a los llamados gestos rítmicos, esto es, aquellos gestos que, coordinados con los aspectos prosódicos y las estructuras discursivas, participan en la configuración del enunciado acentuando su ritmo, realzando elementos prosódicos o dando paso a nuevas secuencias.

d.- Gestos fáticos. Por último, teniendo en cuenta la frecuencia con que aparecen las referencias al auditorio en un teatro como el de narración, consideramos que no se puede obviar un grupo de signos, los signos fáticos, que el narrador emplea para establecer o mantener la comunicación con él, como señala Geneviève Calame Griaule (1980: 19). Se hace patente mediante ellos que, aunque de modo ciertamente estereotipado, se ha abolido definitivamente la cuarta pared y que el canal de comunicación es bidireccional y se mantiene abierto entre ambas instancias, el narrador y el público.



Certificamos que, pese a tratarse tan solo de una clasificación perfectamente susceptible de matizaciones y propuesta con fines prácticos, los gestos vienen a cumplir cuatro de las seis posibles funciones del lenguaje identificadas por Jakobson: la expresiva (gestos indicio-expresivos y simbólicos), la referencial (gestos icónicos, metafóricos, deícticos y deícticos abstractos), la poética (gestos rítmicos) y la fática (gestos fáticos). Solo dos funciones quedarían fuera de nuestra clasificación: la metalingüística y la conativa. Respecto a la primera, es obvio que llevar a cabo la función metalingüística mediante gestos requeriría adoptar un lenguaje de signos mucho más complejo que necesariamente debería ser también conocido por el auditorio, una situación que no se produce en el contexto del teatro de narración. En cuanto a la segunda, la función conativa, no puede dejar de señalarse que, si bien es posible efectuarla mediante gestos, no suele ser habitual en un teatro como el que nos ocupa, ya que, como ha habido ocasión de mencionar, la interacción del narrador con el público se sitúa en un plano más o menos virtual y estereotipado y son escasas las ocasiones en que efectivamente se da. Un caso ciertamente excepcional que podría servir de ejemplo es la secuencia introductoria de *ITIS Galileo*, en la que Paolini hacía salir a un espectador del público para que leyera un texto inicial que sirve de arranque para el espectáculo y que potencia además la función conativa dentro de la historia narrada.

Habrá que tener en cuenta una última consideración, y es que en los espectáculos de narración se producen dos situaciones comunicativas, por un lado, la del actor-*performer* frente al auditorio y, por otro, la ficcional de los personajes insertos dentro de la narración, por lo que en algunos casos será necesario diferenciar cuándo el gesto se produce en uno u otro de estos planos. Es lo que sucede, por ejemplo, con los gestos que hemos venido a llamar indicio-expresivos, en los que indudablemente convendrá diferenciar los momentos en que el gesto se produce dentro de la historia narrada (si el narrador recrea a un personaje que llora)

de aquellos que pertenecen directamente a la esfera personal del narrador (cuando el gesto tenga lugar como parte de la expresión del narrador en cuanto tal).

### ***III.3.5. La función del gesto en un fragmento concreto***

Como muestra, se ha elegido una escena del espectáculo *Il sergente* tomada de la retransmisión hecha en la cadena La7 el 30 de octubre de 2007, en concreto un fragmento de unos cuatro minutos de duración (min. 00:15:12-00:19:46) perteneciente al segundo cuadro, *Natale 1942*, que forma parte de las siete secuencias en que está dividida la primera parte del espectáculo, *Il Caposaldo*<sup>181</sup>:

M. PAOLINI: Beh, non eravamo bestie (mira fijamente a la cámara mientras se sienta en una silla en el centro del escenario) / Sì, la guerra è un mondo *roverso*. (↓) / Ti ritardi di notte... (mueve la mano izquierda marcando la enumeración –gesto rítmico–) / dormi di giorno con le radici dell'erba che ti fanno da soffitto, ma noi non eravamo bestie... (repite con la mano otras tres veces ese gesto rítmico; lleva la mano de arriba a abajo recreando las raíces que cubren el techo –gesto icónico–) / e no, scu\*... e allora? (↑) / E allora voglio dire vuoi mettere avere un sedia come Dio comanda se devi sederti a scrivere una lettera a casa, (gesto con las dos manos haciendo hincapié en el hartazgo de su situación –gesto expresivo–) // vuoi mettere avere una specchiera se devi *farte* la barba, / un scioppo di ciliegie caldo se devi star *fora* tutta la notte a quaranta sotto zero. (repite tres veces el gesto acentuando el fastidio –gesto expresivo– al tiempo que remarca la enumeración –gesto rítmico–) / NON ERAVAMO BESTIE / e ci eravamo arrangiati, voglio dire noi in riva al Don (abre los brazos con señal de fastidio y resignación –gesto metafórico– y los cruza sobre el pecho), ma non stavamo neanche male, non stavamo... noi al caldo, nelle tane, fino a Natale. (se lleva las manos a la cara en señal de disgusto –gesto expresivo–) / Da Natale '42... è successo tutto in pochi giorni. (↓, gesto facial de resignación –gesto expresivo–) / È andato tutto storto. / Sapevamo quando arriva Natale, sai? / Ma perché da casa ti mandano i pacchi. (señala con la mano derecha hacia el fondo de la sala –gesto deíctico abstracto–) / Mia *morosa* mi ha *mandà* insieme ai pacchi una cartolina con presepio a rilievo che *go inchiodà* su un palo della tana. (levanta varias veces la mano derecha como si pegara la postal en el palo –gesto icónico–) / La mattina di Natale... // vado a fare un giro d'ispezione (movimiento de la mano derecha indicando el movimiento hacia fuera –gesto deíctico abstracto– y se levanta de la silla) e, c'era neve fresca. / Vedo sulla neve impronte di un lepre... (señala el suelo donde están las huellas –gesto deíctico abstracto–). // Ho pensato io / porto un lepre a rancio di Natale... / non è male. (gesto facial de asentimiento –gesto expresivo–) / Gli vado dietro col moschetto 91 (alarga los dos brazos a la altura de la cintura como si llevara un fusil –gesto icónico–) e a un certo punto vedo questo lepre... devia... / traversa il Don, eh! / era gelato, no? / e va dai russi... (movimiento de la mano señalando el recorrido de la liebre –gesto deíctico abstracto–) /// comunista. /// Tornando *indrio* / metto il pie' in una buca e salta fuori gatti in amore, uno rosso, (señala el agujero –gesto deíctico abstracto– y hace con los brazos el gesto de una explosión –gesto icónico–) / si gira, un affar così (se mira una mano como si tuviera delante el gato y con los brazos delimita el tamaño del gato –gesto icónico–) / lo guardo /// e mi viene un pensiero vicentino (apoya un brazo en la silla. Risas del público que recoge la cámara) // ma il gatto traduce dall'italiano e *pfiii*... / fila (movimiento de la mano siguiendo el recorrido del gato –gesto icónico–) / Così torno in tana a mani nude. / Venticinque vivevamo in tana nostra (se cruza de

<sup>181</sup> Vídeo 10 del Anexo VII.2.

brazos) / dice: puzza, puzza! / No, no, no, // magari quella degli altri può puzzare, la tua è tana / è odor de cristian, de onto, de freschin, de fumo. / Se andava bene entrando alla mattina un retrogusto caffè copriva il tutto quando Meschini / un gigante biondo e rosa / pestava il caffè col culo baionetta (golpea una mano contra la palma de la otra –gesto icónico–) dentro l’elmetto intanto che Bodei (señala hacia un lado –gesto deíctico abstracto–) bolliva i pidocchi / lui bolliva *mudande* e calzetti ma dentro era pidocchi... (mueve los brazos en señal de resignación –gesto expresivo–) / E Giuanin? / Giuanin *tacà* la stufia, così / ptum!! (da un paso con las dos manos atrás imitando la postura de Giuanin –gesto icónico–) / “*Varda che te te cusini il sangue, Giuanin*”. (mueve las dos manos como si hablara con él y le recriminara –gesto expresivo–) / Come mi vede, mi prende mi porta in parte me fa / “*Sergent magiur, ghe rivarem a baita?*” (gesto facial indicando un cierto fastidio –gesto expresivo– al tiempo que abre los brazos en señal de incapacidad –gesto metafórico–) / Me il bresciano, scusa, ma... / Fallo tu per piacere, dai! (señala al otro actor sentado en la derecha del escenario –gesto deíctico–, se vuelve a acercar a la silla y se sienta)

M. AUSTERI: *Ser-gent ma-giur / ghe ri-va-rem a bai-ta?* (con la mano derecha, puntúa las sílabas una a una –gesto rítmico–)

PAOLINI: Eh! bravo / di dove sei?

M. AUSTERI: Terni. (pausa y risa del público)

PAOLINI: Cosa c’è da ridere, / non è neanche attore, lui, eh? / S’impegna. // È servo di scena, / ma siccome è brutto dire servo noi fra di noi lo chiamiamo badante, insomma, eh... (risas del público) // C’era differenza di età, no? (se levanta de la silla y va hacia él) / Lui diciannove (lo señala y se señala a sí mismo alternativamente –gesto deíctico–, io ventidue. / Si vede la differenza o no? / La differenza tra un *bocia* e un *vecio* / e secondo il *bocia* il sergente anziano di ventidue anni guardando in faccia i soldati lui sapeva / chi è che tornava in Russia chi è che... restava in Russia... chi è che tornava all’Italia. / “*Ti sì, ti no, ti sì, ti no, ti ocio*” (señalando alternativamente a soldados en fila –gesto deíctico abstracto–) / “Giuanin, cosa son, sergente o un oroscopo?” (gesto con la mano izquierda que sube y baja a la altura del pecho en señal de disgusto –gesto simbólico–) / “*Ocio alla morosa che te la ciava gli imboscati, pota...*” (con la mano indica hacia el fondo del escenario –gesto deíctico abstracto–) / “Giuanin, kyrie eleison, Kriste eleison”. / Lo coglionavano duro perché era stato chierichetto regolare da borghese. (pasa la mano derecha frente al pecho indicando que ciertamente era así –gesto simbólico– y luego abre los brazos en señal de resignación –gesto metafórico–) / “*Pota... Turn... lascialo in pace*”. / Natale. / “Hai avuto la posta?”. / “Sì, l’ho fumata tutta”. / Voleva lettere via aerea, perché la carta è più giusta. (mueve la mano de arriba a abajo –gesto rítmico–) / Poi tirava su il tabacco, dalle cicche e si fumava... (simula que coge tabajo, lo echa en la mano y chupa el papel –gesto icónico–) / “Caro amore mio / ti voglio tanto bene / manda lettere lunghe e dettagliate, prego” (mientras repite el gesto de chupar el papel con el que ha liado el cigarrillo –gesto icónico–) // “*Pota Marangoni...*” eh... era un poeta era... (mueve la mano derecha asintiendo la afirmación –gesto simbólico–) / “Marangoni... hai fatto la poesia al tenente Sarpi a Natale?” / “*Mi sì che la go fatta...*” / “Cantala, cantala...” / “No, ho vergogna, me vergogno... *la ze* in dialetto”. / “*Pota Marangoni*”. / “Non la capisse”. / “Ma cosa voi che non capisce? Se capisce il dialetto di Moreschi...” (mueve las dos manos unidas a la altura del pecho en señal de incompreensión –gesto simbólico–).

La historia continúa durante otros dos minutos con el personaje de Marangoni, quien, finalmente, se decide a cantar el poema que ha compuesto para concluir poco después el cuadro con el recuerdo de la polenta que el soldado Meschini hizo para toda la tropa el día de Navidad. El paso de este cuadro, *Natale 1942*, al siguiente, *Capodanno*, viene marcado como en el resto de los casos por una pausa mucho más larga que las anteriores, por el cambio de tema y, en esta ocasión, además, por el sonido de la máquina de escribir que Marco Austeri,

desde el lateral del escenario del que no se mueve durante toda la obra, teclea simulando que está escribiendo la historia.

Es posible identificar en el fragmento un total de cincuenta y cuatro enunciados articulados por los dos actores de forma desigual: mientras que Marco Austeri apenas articula dos de ellos (su papel se limita en realidad durante todo el espectáculo a ser poco más que un silencioso comparsa del actor-narrador principal, al que acompaña emitiendo diferentes ruidos que remarcan el contenido de ciertos pasajes), Marco Paolini pronuncia los cincuenta y dos restantes, entre los que se pueden fácilmente diferenciar diecinueve oraciones en estilo directo con las que recrea diálogos entre los personajes de la historia. No hay una gestualidad definida para cada uno de los personajes, a excepción de Marangoni, quien, además de utilizar un dialecto cerrado, cuando habla tuerce levemente la boca.

Dado que este fragmento no conforma una historia aislada, sino que es una parte de una narración mucho más amplia, no es posible identificar la serie completa de las secuencias establecidas por Labov antes señaladas (esto es, resumen, orientación, complicación, evaluación y coda). De hecho, no se puede aislar un “resumen” que sirva de arranque al fragmento, ya que, además, se tratan cuatro temas de forma simultánea: la situación de los soldados el día de Navidad, el intento de caza de una liebre por parte del protagonista, la canción de Marangoni y la comida final de la polenta que hace Meschini. Sí es posible identificar una pequeña “orientación” que sirve de arranque al cuadro (“Fin qua siamo arrivati [nel 1943]. Fin qua era nostro, sulla riva del Don, nel paese dei cosacchi”, min. 00: 12: 18). Gran parte del fragmento va dirigido, por esta razón, a desarrollar la “complicación” en dos bloques perfectamente delimitados: por un lado, el intento de caza de la liebre que acaba con la descripción de la trinchera en la que están metidos y que, en sí misma, conforma una microsecuencia completa formada por resumen, complicación, evaluación y coda; por otro, las bromas que la tropa hace a Marangoni y la lectura de su poema. Aunque el texto transcrito

no es más que una parte del cuadro, en este no se puede observar tampoco ni una “evaluación” ni una “coda” final. Recordemos que, naturalmente, no todos los relatos deben contar con todas secuencias expuestas por Labov, sino que deben partir al menos de las tres más importantes que sí están presentes en este caso: la orientación que nos informa de la situación inicial (la situación en que estaban la Navidad de 1942), la complicación que nos muestra los sucesos que hacen variar la situación inicial (la caza de la liebre y la preparación de la polenta) y, finalmente, el evento en sí con que concluye la escena (la ingesta de la polenta).

Aun así, consideramos que el fragmento propuesto es interesante en el momento en que nos permite centrar la atención en nuestro objetivo, concretar con algunos ejemplos los recursos gestuales del actor.

En total, se contabilizan 46 gestos que pueden repartirse entre los siguientes grupos:

Tipo de gesto:	Número de apariciones:
Gestos icónicos	10
Gestos deícticos abstractos	8
Gestos deícticos	2
Gestos indicio-expresivos	8
Gestos rítmicos	4
Gestos simbólicos	4
Gestos metafóricos	3
Gestos fáticos	0

En una modalidad teatral cuyo objetivo es representar física y verbalmente ante el espectador del modo más preciso, envolvente y ameno posible una narración concreta (lo que nos lleva al concepto de “cinema mentale” que ha usado Paolini para referirse a sus espectáculos como narrador solista, como veremos más adelante en el apartado III.5.1), es de esperar que el tipo de gestos más utilizado sea, justamente, el de carácter icónico, algo necesario en una tendencia narrativa que es más descriptiva que evocativa. Los 10 ejemplos que encontramos en este fragmento son significativos del peso que cobra este recurso en este tipo de espectáculos teatrales de Paolini, en el momento en que se hace uso de ellos con el objetivo de generar en el público una imagen virtual de un objeto mencionado (las raíces que cuelgan del techo de la trinchera, el fusil que lleva el personaje y con el que apunta a la posible liebre o para mostrar las dimensiones del gato que salta del agujero), en menor medida para recrear situaciones o posturas (Giuanin pegado a la estufa) o, sobre todo, en la mayoría de las veces, seis en concreto, para recrear acciones con objetos o movimientos de personas y seres involucrados en la narración: el gesto de poner la postal en un palo de la trinchera, la huida de la liebre hacia territorio comunista, la explosión de gatos que saltan del agujero, la acción de Giuanin liando un cigarro con la carta o Meschini moliendo café con la bayoneta y el casco.

También cobran especial relevancia los gestos de carácter deíctico, especialmente los que hemos venido a denominar deícticos abstractos, esto es, los que hacen referencia al contexto creado dentro de la narración misma. Los ocho casos nos permiten como espectadores situar en el eje espacial las coordenadas en torno a las que se mueve el personaje (la ubicación de la puerta de la trinchera, el agujero en el suelo en el que mete el pie), los lugares mencionados en la narración (la dirección en que está su casa) o, en un par de casos, el lugar que ocupan algunos personajes nombrados en el transcurso de la narración o que sirven de interlocutores en el diálogo recreado.

Mucho menores, solo dos, son los deícticos reales, es decir, los deícticos que remiten a la situación concreta de la representación. Solo se hace uso de ellos cuando Paolini se dirige al otro actor, Marco Austeri, con el que brevemente interactúa a mitad del fragmento transcrito.

Como es lógico sí que cobran gran importancia los gestos expresivos del personaje-actor, de forma que en al menos ocho ocasiones se pueden identificar gestos con los que se resalta el contenido emocional del enunciado. En la mayoría de los casos se trata de gestos efectuados con los brazos para indicar la situación penosa en que se encuentran los soldados (el hartazgo por las malas condiciones en que viven, el fastidio por la falta de objetos cotidianos, la resignación por ver cómo hierven los piojos al lavar la ropa o la insistencia al hablar con Giuanin), mientras que solo en unos pocos la expresividad recae en un gesto facial especialmente marcado (como el disgusto que muestra al recordar cómo fue la Navidad del 42 o lo bueno que sería llevar una liebre para cenar el día de Navidad). En general, se puede afirmar que la expresividad no recae tanto en la gesticulación y en el movimiento corporal sino más bien en un control de la mirada (un recurso que las grabaciones subrayan ya que en ellas es oportunamente enmarcada en un primerísimo plano de la cámara que realza los detalles) y en el constante cambio en la modulación de la voz, el ritmo de la elocución, las pausas y la intensidad de la misma.

De hecho, básicamente son el ritmo de la enunciación, el tono y el volumen vocal los encargados de regular las distintas fases de la narración. En este sentido, hay al menos cuatro ocasiones en las que hace uso de gestos de carácter rítmico que acentúan diferentes y significativas enumeraciones, tales como la lista de las pésimas condiciones en que viven diariamente los soldados o la de los objetos de los que carecen, en estos dos casos con un notable efecto dramático, o las partes de la carta que Giuanin escribe a su novia pidiéndole que escriba mucho para poder usar el papel, en este caso con un claro efecto cómico. Las

enumeraciones (al igual que los formulismos, los paralelismos o las antítesis) por otro lado, son un tipo de recursos que no solo son fundamentales en cualquier tipo de narración oral, sino que se muestran muy útiles si se quiere, como en este caso, acentuar un determinado sentimiento o crear una determinada atmósfera.

En otras ocasiones, la realización de este gesto rítmico cumple una función de carácter cómico, como cuando Marco Austeri desmigaja la frase en dialecto de Giuanin en voz alta mientras mueve la mano y la va silabeando.

Se podría hablar, por último, de tres gestos de tipo simbólico que nos remiten directamente al ámbito de la expresión oral italiana. Estos gestos, fácilmente reconocibles, amplían las capacidades expresivas del narrador aunque, en este caso, insertando el gesto en una tipología codificada socialmente y, por ello, más compleja de definir. En unos casos, para mostrar incompreensión o extrañeza (las manos juntas a la altura del pecho que se mueven de arriba a abajo repetidamente), en otros para indicar cierto escepticismo frente a lo que se cuenta, algo así a “qué se le va a hacer” (la mano derecha dando círculos a la altura del pecho) o en otros reforzando la idea de que lo que está contando es completamente así, con pelos y señales (pasar la mano derecha a lo largo del pecho con dos dedos juntos).

Quedaría señalar, para finalizar, una categoría última de gestos, los metafóricos, que hemos optado por incluir en el apartado de gestos que cumplen una función representativa. Se trata de tres gestos que no atañen exclusivamente a un enunciado en concreto, sino que se refieren a la caracterización de un ambiente determinado. Es el caso, por ejemplo, del gesto que hace Paolini en tres ocasiones abriendo los brazos en señal de resignación cuando acaba la enumeración de los padecimientos que sufren los soldados en la trinchera y que acompaña a la frase “non eravamo bestie”, cuando muestra también su resignación al comentar las bromas que le gastaban los soldados a Giuanin y, finalmente, ante su incapacidad de pronunciar bien la frase en dialecto de Giuanin.



### III.4. La cuestión musical

#### III.4.1. Elementos musicales en el teatro de narración

Más allá del hecho de que el estudio de la gestualidad y de los signos kinésicos remiten directamente a una cierta “musicalidad” primera que acompaña la recitación por parte del narrador, es evidente que el estudio de la presencia de piezas musicales (y en menor medida el uso de sonidos extradiegéticos o de la voz en *off*) nos lleva a retomar, por un lado, la consideración de la música entendida como “la contiguità con la dimensione sonora della parola” (Nosari, 2004: 13) y, por otro, la cuestión previamente apuntada de la interrelación en el seno de las obras de otros lenguajes no exclusivamente orales desde los procesos mismos de gestación de las obras.

También se observar aquí la necesidad, compartida por gran parte de los actores-narradores, de ampliar los límites exclusivamente orales de la narración mediante la expansión de los distintos modos de estar en la escena y desarrollar el espectáculo a partir de la incorporación de técnicas y recursos propios de modalidades tradicionales que conjugan teatro y música en la línea de la antitradición antes mencionada.

Es el caso, por poner un ejemplo que sirva de arranque, de Ascanio Celestini y su *Appunti per un film sulla lotta di classe* (2007), una obra en en la que parece evidente el deseo de “superare la solitudine ed il conformismo performativo di tanta narrazione teatrale, per aprirsi ad una spettacolarità in cui parole e musica si fondono ed illuminano reciprocamente” (Soriani, 2009: 117) o de su más reciente *Laika* (2016), en la que se hace acompañar por un músico de un modo muy cercano a los espectáculos de Paolini con Lorenzo Monguzzi<sup>182</sup>.

Los siguiente apartados pretenden, a partir de esta interacción de música y narración, centrar la atención en la amplia gama de diferentes realizaciones que se generan en función del peso otorgado a cada uno de estos dos elementos y en función de las posibles

<sup>182</sup> Conviene recordar que Celestini se inició justamente como narrador acompañado por músicos en una etapa primera de su producción que podría darse por finalizada con su obra *Cecafumo* (2002).

combinaciones que se dan entre ellos en el curso de la representación. Ello nos llevaría, en un primer momento, a una cuádruple clasificación según la presencia o no de piezas musicales en el seno del espectáculo y a partir del modo en que estas se encajan dentro de la narración.

Por un lado, se podría hablar de obras en las que no se hace uso de ningún tipo de elementos musicales o sonoros que no sean expresamente articulados por el narrador, limitando el desarrollo de la obra a los recursos orales y gestuales del único actor-*performer*, por lo general sentado en una silla en medio de un espectáculo prácticamente vacío. Es el caso de la ya varias veces nombrada *Kohlhaas* de Marco Baliani o el Davide Enia de *Maggio '43*, considerados como ejemplos paradigmáticos del espectáculo “puro” de narración.

Otro grupo de obras estaría conformado por aquellas en las que no solo la música juega un papel predominante, sino que incluso se proyectan originariamente, desde las primeras fases de la producción, como espectáculos musicales a partir de la colaboración con un grupo musical que participa a partes iguales en el desarrollo de la obra a partir de diferentes grados de interrelación tanto con el narrador como con el tema propuesto. Un ejemplo especialmente conocido es el ya mencionado Moni Ovadia y su *Oylem Goylem*, pero también de la obra de Alessandro Langiu *Otto mesi in Residence* (2006), en la que se hace acompañar del músico Matteo Nahum, o *I capitoli dell'infanzia* (2007) e *Canti e cunti* (2009) de Davide Enia, formas híbridas de música y narración en las que la aportación musical de Giulio Barocchieri e Rosario Punzo prolongan la resonancia de las palabras. Otro ejemplo, sin ánimo de agotar el elenco, podría ser Mario Perrotta y su adaptación homérica en *Odissea* (2007), donde se hace acompañar por el grupo Têtes de Bois, quienes también ya habían colaborado previamente en *FIATo sul collo* (2005) de Ulderico Pesce<sup>183</sup>.

<sup>183</sup> La lista se podría ampliar si, tal y como plantea O. Ponte di Pino (2010: 18), se acepta la existencia de un subgénero nacido de la hibridación del *teatro civile* y del mencionado *teatro canzone*, con obras como *Un po' dopo il piombo* (2007) de Giangilberto Monti, o *Formidabili quegli anni* (2009) de Giulio Casale, así como experiencias un tanto ajenas ya al teatro de corte narrativo como la hibridación del *teatro civile* y el teatro danza como la obra *Festino* (2007) de Emma Dante.

Un tercer grupo lo formarían espectáculos en los que se recurre a música extradiegética en diferentes momentos de la narración para resaltar secuencias de cierta emotividad, sin que sean *stricto sensu* espectáculos musicales y sin que esta juegue una función temática en la narración, esto es, sin que se desarrolle con la letra algún aspecto o parte de la misma. Un ejemplo de este último grupo podría ser el Ascanio Celestini de *Radio clandestina*, donde el actor-narrador romano utiliza fragmentos del Concierto en sol menor RV-531 de Vivaldi, mientras cita algunas de las leyes que coartaban las libertades civiles de los judíos (min. 00:22:40), o los fragmentos de la canción popular *La Diana*, cuando habla del barrio romano en que sucedió la tragedia tras el atentado de la calle Rasella (min. 00:16:54). En ningún caso la música interactúa con el texto narrado, ni aporta un contenido extra más allá de servir como ambientación de fondo a la recitación.

Por último, una cuarta posibilidad remitiría a espectáculos de mayor carga audiovisual en los que la música se inscribe dentro de un conjunto más complejo de juegos de luces y proyecciones y como parte de una interrelación de lenguajes más sofisticada. Un ejemplo de este tipo son los últimos espectáculos producidos por Lucilla Giagnoni, como es el caso de *Furiosa mente* (2016), obra que se desarrolla a partir de una cuidada y compleja puesta en escena en la que se combinan música extradiegética y constantes proyecciones de imágenes y texto sobre una enorme pantalla al fondo del escenario, además de jugar con el tipo de iluminación y su intensidad en diferentes momentos del espectáculo y, en último lugar, haciendo un uso constante de amplificaciones y distorsiones de la voz. En estos casos, diametralmente opuestos al espectáculo puro representado por el *Kohlhaas* de Baliani, la música viene a ser uno de los muchos elementos empleados en espectáculos de carácter multimedial.

Los ejemplos diseminados hasta aquí vienen a dar cuenta, de un modo u otro, de la importancia que juega (o puede jugar) la música en el teatro de narración. Se trata de una

cuestión ciertamente de gran importancia que queda de manifiesto si se considera también que, en numerosas ocasiones, algunos espectáculos de carácter musical se han acabado editando en disco. De hecho, que Paolini y el grupo Mercanti di liquore hayan editado discos como los ya mencionados *Sputi* o *Miserabili*, no es algo en absoluto inusual.

Un caso similar es *Parole sante* (Radiofandango, 2007), de Ascanio Celestini y los músicos Matteo D'Agostino y Gianluca Zammarelli (quienes ya habían colaborado en su espectáculo *Radio clandestina*), un disco de alto contenido ideológico en el que se retoman los temas de la película-documental homónima de Celestini con canciones como *La rivoluzione*, *Poveri partigiani*, *Noi siamo gli asini*, *La casa del ladro* o *La morte del disertore*, y en el que se deja sentir el peso de los grandes cantautores romanos de los años setenta, ochenta y noventa, especialmente Francesco De Gregori, Antonello Venditti y, en menor medida, Rino Gaetano.

También interesante, aunque la lista podría ampliarse con otros muchos títulos, es el espectáculo convertido en CD que uno de los representantes del *teatro civile*, Daniele Biacchessi, publicó junto al grupo de rock Gang, *Il paese della vergogna* (L'Atlantide, 2009), prácticamente una antología de los temas que pueblan la producción de este comprometido narrador con canciones como *Sant'Anna di Stazzema* (sobre la conocida masacre nazi en dicha localidad al final de la guerra), *Piazza Fontana* (en torno al atentado terrorista en Milán en pleno estallido de la *strategia della tensione*) o *Quel giorno a Cinisi* (sobre el asesinato de Peppino Impastato).

### **III.4.2. El aislamiento del narrador y el modelo de Dario Fo y Giorgio Gaber**

Partiendo de esta sumaria clasificación de la música en el seno del teatro de narración, el caso de Paolini requiere alguna matización especial, ya que su interés por la música le ha llevado no solo a simultanear y producir una variada gama de espectáculos en los que la parte

musical juega un papel relevante, sino incluso a incorporar referencias explícitas a la música en los subtítulos de muchas de sus obras; si *Ballata di uomini e cani* es un “canzoniere teatrale” y *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* es un “racconto in forma di ballata”, por su parte *Bestiario. Parole mate* es definido como “una ballata tra un vuoto d’aria e un pieno di parole”.

Toda esta variada tipología obedece en Paolini, en definitiva, al profundo interés que siente por las diferentes posibilidades que plantea la interrelación entre oralidad y música, así como al deseo de explorar las diferentes posibilidades que plantea su incorporación en espectáculos de carácter no solo narrativo, lo que viene condicionado por –y condiciona a su vez– la temática y el enfoque propuestos, la muy distinta interacción que se desencadena entre el narrador y los músicos dependiendo del tipo de espectáculo y, finalmente, la función específica que desempeña la música (tanto temática, como performativamente) en el seno de cada una de ellos.

Como en gran parte de los autores-actores del movimiento, la incorporación de piezas musicales obedece en él en primer lugar a la necesidad, varias veces mencionada en otros ámbitos, de ampliar los límites de la simple narración mediante la incorporación de otros lenguajes expresivos y la hibridación con otros géneros teatrales:

ho la sensazione [declaraba al inicio de su trabajo con el grupo Mercanti di liquore] che i teatri tendano ciclicamente a richiudersi, come accade alle strutture della società quando si cristallizzano [...] La mia collaborazione con ‘I Mercanti di liquore’ è un percorso attivo ed è una bella sfida. Giocare con loro è un modo per non farsi chiudere in una scatola. Ce ne sono altri, servono tutti (Guccini, 2006: 13).

Se trataba, por tanto, de embarcarse en una larga serie de pruebas y ensayos que se había iniciado ya a mediados de los años noventa y que acabarían desembocando en el ciclo del *Bestiario*, en el que las piezas musicales cumplen el objetivo de prolongar la sonoridad de la lengua dialectal, en definitiva: “assaggi di un modo diverso di stare sul palcoscenico [...] la possibilità di cantare le parole, di costruire andamento, ritmo, lontananza. Non sono un

cantante e non ho velleità canore, ma solo un imbecille può pensare che la parola, a teatro, sia solo la prosa” (Paolini, 2000: 16).

Tampoco se debe olvidar, al hilo de esta argumentación, que si bien Paolini se sitúa necesariamente en la mencionada recuperación de un tipo de tradición oral en la que la música juega un papel preponderante, también se inserta en un tipo de teatro desarrollado por actores-músicos-*performers* que en los años precedentes fragmentaron el carácter estanco que mantenía separados música y teatro.

Las referencias más directas son, evidentemente, las de Dario Fo y Giorgio Gaber, aunque, en los casos de otros narradores-*performers*, se podría hablar también de todo un filón de música tradicional que venía siendo recuperada desde los años '60 y que da sus frutos a finales del milenio con la incorporación de grupos folk más o menos consolidados en los circuitos comerciales, algunos de los cuales, como Pitura Freska, llegaron a colaborar de diferente modo en espectáculos de Paolini<sup>184</sup>.

Consideramos, antes que nada, que la posible asimilación de los espectáculos musicales de Paolini con las respectivas obras de Dario Fo y Giorgio Gaber es un tema que no se puede desarrollar fácilmente sin caer en valoraciones subjetivas, ya que depende, en gran modo, en qué tipo de rasgos particulares se quieran poner en primer plano y cuáles no. Es innegable que ambos –pese a sus notables y evidentes diferencias– no pueden dejar de ser considerados como dos formas totalmente diferentes, pero al mismo tiempo complementarias, de enfocar la relación entre narración y música que, de un modo u otro, convergen acaban por coverger en algunos de los espectáculos musicales de Paolini.

Respecto a Dario Fo, vale la pena recordar que, además de su participación como renovador de la canción popular italiana con la composición de canciones para intérpretes como Enzo Jannacci, Ornella Vanoni, Giovanna Marini, Milva o Mina (con algunos

<sup>184</sup> Un aspecto este ya mencionado en el apartado III.2.2 (*Bilingüismo endógeno y función emotiva del dialecto*).

verdaderos éxitos, como “Vengo anch’io. No, tu no” o “Ho visto un re”), llevó a las tablas ya a mediados de los años sesenta espectáculos completamente musicales como *Ci ragiono e canto* (1966), con el que recorría mediante canciones todas las regiones de Italia planteando a la vez una visión completa de las condiciones de las clases populares de toda la península de un modo muy similar a como, tres décadas más tarde, haría Paolini en *Bestiario italiano. I cani del gas*.

No era tampoco infrecuente que Fo mezclara partes musicales en el seno de espectáculos puramente narrativos, fundiendo el código performativo con el discursivo y generando un “teatro ‘sincretico’ in cui la parola e la pantomima, il gesto e l’azione, la musica e la vocalità concorrono insieme a veicolare il messaggio del destinatario al pubblico in sala” (Soriani, 2004: 29). Dario Fo venía de este modo a recuperar, como ya ha habido ocasión de comentar en repetidas ocasiones, toda una serie de modalidades espectaculares de larga tradición popular de corte juglaresco en las que el canto formaba parte indisoluble de su componente oral y asumía un papel ciertamente relevante.

Dario Fo, tal y como declaraba en conversación con A. Celestini, no dejó nunca de subrayar la importancia que tuvo en él el descubrimiento, a finales de los ’60:

di una cultura legata al canto e di una tradizione popolare che non era inferiore, dal punto di vista dei valori, rispetto a quella ‘aristocratica-borghese’. Anzi, costituiva la base fondamentale delle origini della cultura ufficiale ed alta: senza la cultura popolare del canto, e di una poesia legata al canto, non ci sarebbe stata la poesia della borghesia e degli aristocratici (Celestini, 2010a: 17).

Por su parte, las referencias en la obra de Paolini a Giorgio Gaber –creador junto a Sandro Luporini de la modalidad del “teatro-canzone” en la que intercalaba canciones y breves narraciones monologadas de su *alter ego*, el Señor G.– van más allá de la inclusión de canciones en su obra como *La libertà* (canción que cierra el espectáculo *Miserabili*) o su

participación en encuentros como la IV edición del festival Teatro Canzone Giorgio Gaber en Viareggio en julio de 2010<sup>185</sup>.

Si en ocasiones se ha hecho referencia a la influencia de Fo en la obra de Paolini, por su parte, la crítica ha recurrido en numerosas ocasiones a la mención de Gaber como referente casi unívoco de su teatro musical. Así lo hicieron, por ejemplo, Aldo Grasso en *Corriere della sera* tras la retransmisión de *Miserabili*, quien mencionaba a Gaber y Fo como “indiscutibles puntos de referencia” en Paolini (11/09/2009) o Alessandra Vindola, quien en *La Repubblica* calificaba el espectáculo como una especie de teatro-canción al estilo Giorgio Gaber (05/07/2007).

Las diferencias entre Gaber y Paolini, en cualquier caso, son evidentes; mientras que Paolini otorga un mayor peso a la narración y presenta un narrador dinámico capaz de asumir diferentes papeles, Gaber, totalmente estático en el escenario, propone espectáculos que son más bien una especie de antología musical con trozos narrados como interludios. Aun así, no se pueden obviar que, más allá de la evidente alternancia de música y recitación, ambos tienen en común el hecho de plantear temáticas sociales, pero también el establecimiento de una “cornice” narrativa que sirve de engarce a las diferentes partes, el acercamiento y búsqueda de la participación del espectador, el recurso a elementos biográficos o, finalmente, el carácter de evocación que el actor es capaz de crear en un escenario totalmente vacío.

### ***III.4.3. La interacción de narración y música en Paolini***

Una vez enmarcada la cuestión de la música en el teatro de narración y considerando ya las posibles filiaciones de Paolini en el contexto más global del teatro musical, el estudio de los espectáculos musicales de nuestro autor pasa necesariamente por el establecimiento de una

<sup>185</sup> Por razones obvias, no hay espacio para profundizar en la figura de este fundamental autor-actor-cantautor italiano ni en su interesentísima producción a lo largo de varias décadas. Nos remitimos, en todo caso, a un par de manuales más o menos recientes que tratan sobre él, en concreto, el de Francesco Cuccurullo (2004) y el de Nando Mainardi (2016).



breve tipología en cuanto a la incorporación de la música se refiere. Una primera clasificación nos llevaría a identificar, al menos de forma preliminar, ejemplos de los tres primeros grupos esbozados con anterioridad: por un lado, obras en las que no se hace ningún uso de la música, como sucede, por general, en las llamadas “oraciones civiles”, como *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*; por otro, espectáculos en los que unas pocas piezas musicales se emplean de forma incidental y puntual, como sucede en el montaje de los *Album* en *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*, en los que por lo general las canciones sirven de cierre y transición entre diferentes secuencias narrativas, o *ITIS Galileo* y la canción final que cierra el espectáculo; y, finalmente, obras en las que la música adquiere una especial relevancia en el momento en que amplía la temática planteada por la narración a partir de diferentes presupuestos que más adelante se analizarán, como *Aprile '74 e 5, Miserabili. Io e Margaret Thatcher* o *Ballata di uomini e cani*<sup>186</sup>.

A partir de aquí, consideramos que el estudio de la incorporación de piezas musicales en la dramaturgia de Paolini debe centrarse en dos aspectos clave: por un lado, la modalidad de la incorporación de la música en los espectáculos y la interacción que se produce entre el narrador y los músicos en el escenario, y, por otro, las distintas funciones que las piezas musicales cumplen en el seno de la narración.

Respecto a la primera cuestión, el modo en que se introduce la música en las obras, podemos hablar de básicamente tres posibilidades susceptibles de una posterior concretización: por un lado, un grupo de obras las conformarían aquellas en las que la parte musical se limita a un solo guitarrista que acompaña la narración, por lo general Lorenzo

<sup>186</sup> Tal y como quedaba dicho, quedan fuera otros espectáculos cuyo componente narrativo es mucho menor (en ocasiones, de hecho, incluso carece de él), tales como la participación de Paolini en *Portaverda*, la gira del primer disco en solitario del acompañante habitual de Paolini, Lorenzo Monguzzi, en la que el actor véneto actúa como *partenaire* y maestro de ceremonias intercalando breves partes narradas como nexos entre las distintas canciones o espectáculos como *Verdi, narrar cantando*, celebración del segundo centenario del nacimiento del compositor con acompañamiento de violoncelo, piano, armonio, una cantante y un “coro popolare formato dal pubblico” que llevó de gira en la temporada 2013-2014.

Monguzzi, miembro del grupo Mercanti di liquore, o Francesco Sansalone, ambos compositores de gran parte de las canciones de los *Album*. En algunos montajes audiovisuales, como en la segunda versión de *Il Milione. Quaderno veneziano*, es el violoncelista Mario Brunello quien pone el contrapunto musical a la narración, aunque, como habrá ocasión de mencionar, de forma muy distinta a los dos anteriores.

Frente a ellas, otro grupo de obras se destacan por desarrollar las partes musicales a partir de la incorporación en el escenario de una banda al completo, como sucede, por ejemplo, en *Il Milione* o en *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*. Por lo general, Paolini ha trabajado con dos grupos en dos etapas muy diferenciadas: primero con la variada formación I Maistral en el ciclo del *Bestiario* de finales de los años noventa y, más tarde, desde su encuentro con el grupo Mercanti di liquore durante el festival desarrollado en el hospital Paolo Pini de Milán en abril de 2003. En términos generales, estas han sido las dos formaciones con las que, con un número variado de miembros en el caso de I Maistral, y con el grupo completo o solo Lorenzo Monguzzi en el segundo, ha trabajado Paolini en sus espectáculos<sup>187</sup>. Solo en una ocasión ha usado Paolini un grupo completamente distinto, en concreto, el cuarteto vocal capitaneado por Giovanna Marini, compositora y cantante de las canciones incluidas en *I-TIGL. Canto per Ustica*.

Por último, un tercer grupo remitiría, como señalábamos más arriba, a unas pocas obras en las que se hace uso de música grabada, como podría ser el caso de la canción que cierra el espectáculo *ITIS Galileo*.

Respecto a la segunda cuestión, la función que cumple la música, se puede apuntar en una primera aproximación, susceptible de una posterior ampliación, a tres grandes posibilidades que, en gran medida, nacen de la génesis misma del espectáculo, dependiendo de si la música se incorpora en espectáculos eminentemente musicales o no. En un primer

<sup>187</sup> Para ver la composición exacta de los músicos que han participado en cada espectáculo, nos remitimos a la tabla con información detallada de cada uno de ellos del anexo VII.2.

grupo, se trataría de espectáculos con canciones originales compuestas *ex profeso* como soporte de la narración, es decir, que se han elaborado de forma más o menos simultánea a la escritura del guion, como es el caso de *Miserabili, Io e Margaret Thatcher* o *Ballata di uomini e cani*, y que desarrollan una temática paralela al contenido del espectáculo.

En un segundo grupo, por el contrario, las canciones, pese a estar compuestas para el espectáculo, tienen asignada la función de complementar su contenido, desarrollándolo o ampliándolo, como es el caso de las composiciones de Giovanna Marini para *I-TIGI. Canto per Ustica*<sup>188</sup>. En efecto, las canciones en esta obra suponen una escisión de la narración misma, imponiendo una pausa en la narración para dar cabida a esa otra narración que es la letra de la música propuesta por Giovanna Marini. Integradas en una oración civil en la que prima la información detallada y la crítica política y social, texto y música acababa configurando casi una especie de ceremonia colectiva que tiene mucho de litúrgico a partir de dos narraciones que se alternan proponiendo dos planos de lectura distintos en torno a una misma tragedia.

Paolini no ha hecho nunca uso de la música en el caso de los espectáculos de carácter civil, a excepción de esta primera versión (retransmitida por la Rai en 2000) de *I-TIGI. Canto per Ustica*. Pese a que la música era en este espectáculo verdaderamente evocativa, Paolini decidió en una sucesiva revisión del espectáculo eliminar de nuevo las partes cantadas que remitiera al espectáculo narrativo simple, dado que la incorporación de la música escrita por Giovanna Marini se constituía, de hecho, en todo un segundo hilo narrativo que multiplicaba y convertía la narración primaria en algo extremadamente denso.

Se pretendía deshacer la multiplicidad de lecturas que, de hecho, estaban en el origen de las composiciones de Giovanna Marini, quien afirmaba cómo “anche per la linea dello

<sup>188</sup> La extensa y variada obra de la cantautora, compositora e investigadora Giovanna Marini (Roma, 1937) es difícilmente resumible en unas pocas líneas, ya que abarca desde estudios de etnomusicología de campo en los que recoge ejemplos de historia oral cantada, pasando por su activa inclusión en el grupo del “Nuovo Canzoniere Italiano” o la musicalización de textos como el celebrado espectáculo en torno al poemario de Pasolini *Le ceneri di Gramsci*, por citar unos pocos ejemplos.

spettacolo immagino una doppia narrazione: se non c'è una doppia narrazione in ogni cosa che faccio mi sento mancare il terreno sotto i piedi. Una è musicale, l'altra è la tua. Ma ce ne sono altre due: una è il fatto e il commento del fatto, l'altra parte dal canto *Il tempo era lo stesso* e racconta cosa ha combinato dentro di noi il fatto” (Marini, 2001: 58).

Efectivamente, la densidad de los hechos narrados, la acumulación de datos y fechas necesarios para la comprensión de los hechos, y la también necesaria concentración de todo este material en un único hilo argumental que no se viera interrumpido por otros códigos o planos de expresión, lo que inevitablemente haría perder intensidad al relato y podría desorientar al espectador, hizo que en ninguna de las oraciones civiles siguientes Paolini incluyera ningún tipo de música complementaria. Ya ha habido ocasión de mencionar cómo, de hecho, la historia del TIGI volvió a ser grabada, esta vez eliminando toda la parte musical, con el título algo distinto de *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica*, en esta ocasión bajo la dirección de Davide Ferrario y en el marco totalmente diferente del Cretto de Burri<sup>189</sup>.

Finalmente, cabría hablar del empleo de canciones de otros autores, muchas veces pertenecientes al ámbito del rock de los años '70 y '80, que se incluyen como telón de fondo para acompañar la historia o como ambientación sonora del argumento propuesto en la narración, como sería el caso de los temas de The Clash, Bob Dylan o Tom Waits en *Album d'aprile*.<sup>190</sup>

<sup>189</sup> No es, como se ha visto a lo largo de los diferentes capítulos, la única obra que ha sido objeto de una relectura posterior en la que se ha optado por eliminar totalmente la parte musical. Ya había pasado, de hecho, con la versión televisada por Rai2 de *Il Milione. Quaderno veneziano* en 1998 con dirección de Duccio Forzano (una cuestión sobre la que se volverá en el apartado III.4.5, *La música del dialecto en el ciclo del Bestiario*).

<sup>190</sup> Esta influencia de la música popular angloamericana (especialmente en su vertiente rock) puede encontrarse también, de forma destacada, en la nueva narrativa italiana nacida a mediados de los años '90, cuyo máximo desarrollo coincide con la eclosión del movimiento de los narradores conocidos como los “giovanni cannibali” en torno a 1996. Este año se publican novelas como *Occhi sulla graticola* de Tiziano Scarpa, *Fango* de Niccolò Ammaniti o *Woobinda* de Aldo Nove. En todas ellas son frecuentes las referencias a ciertos modelos de la cultura de masas, tanto musical como literaria y cinematográfica, aunque destaca sobre todo la presencia de rasgos propios de la narrativa criminal americana (sobre todo en sus versiones *hardboiled* y *splatter*, ambas puestas de moda en Europa por la película *Pulp fiction* de Quentin Tarantino, 1994), cfr. Valentina Aversano y Mario Izzi (2009).

#### **III.4.4. Efectos sonoros y voz en off**

Este variado uso de la música contrasta con el escaso uso que hace Paolini de sonidos o efectos sonoros dentro de las obras, algo que no sucede en otros narradores del movimiento<sup>191</sup>. De entre las infrecuentes ocasiones en que lo hace, unos pocos casos nos remiten a una obra como *Il sergente*, en la que Paolini cuenta con la ayuda de un asistente dentro del escenario que produce diferentes ruidos según avanza la obra: el sonido de pasos sobre la nieve en los momentos en que huyen a través de la estepa doblando un plástico, o la recreación del sonido de las metralletas en los momentos de encuentros armados con los rusos, efecto que consigue tecleando una máquina de escribir (Calvi & Paolini, 2007, min. 00:41:33) y que tienen, evidentemente, una naturaleza mimético-realista a la vez que elemento de “extrañamiento”<sup>192</sup>.

No es frecuente, por lo general, el recurso a elementos sonoros extradiegéticos. Cuando lo hace, efectivamente, genera en el espectador conocedor de la obra de Paolini un efecto ciertamente inquietante. Un ejemplo más reciente, dotado de una inmensa carga simbólica, es la constante caída de una gota que se escuchaba al inicio de *Le avventure di Numero Primo* antes incluso de que Paolini salga al escenario. ¿Símbolo del derretimiento del hielo en los casquetes polares luego traídos a colación al final de la obra? ¿Forma de llamar la atención del público antes de que arrancara la obra? ¿Forma de dotar al espectáculo, ya en sus primeros momentos, de un ritmo concreto?

También excepcional, aunque no infrecuente, es en Paolini la inserción de una voz en off en mitad de una narración. Tal vez la ocasión de mayor impacto sea cuando en *Album d'aprile*, justo cuando Nicola está contando que al tener dieciocho años podrá votar, un sonido de truenos, acompañado de una bajada brusca de la intensidad de la luz, precede a una

<sup>191</sup> Es el caso de Marco Baliani y su último espectáculo *Trincea* (2017), donde hace un uso casi constante de música extradiegética, voz en off y proyecciones, o el caso ya mencionado de los espectáculos densamente audiovisuales de Lucia Giagnoni, como en, por ejemplo, la llamada *Trilogia della spiritualità*, conformada por *Apocalisse* (2003), *Vergine Madre* (2009) y *Big Bang* (2011), o la más reciente *Furiosa mente* (2016).

<sup>192</sup> De esta cuestión ya ha habido ocasión de hablar en el apartado dedicado a este espectáculo (vid. III.1.7), por lo que nos remitimos a él.

voz en *off*, extraída de algún noticiario de la época, que anuncia la explosión de la bomba en Piazza della Loggia en Brescia, el 28 de mayo de 1974 (Calvi & Paolini, 2008, min. 01:03:05). El recurso al sonido pregrabado es inusual –o cuanto menos, poco frecuente– en la dramaturgia de Paolini, quien solo lo emplea en situaciones puntuales y siempre con una finalidad muy concreta de acuerdo a cada espectáculo. En el caso de su último espectáculo hasta la fecha, *Le avventure di Numero Primo*, por ejemplo, se hace uso de la voz en *off* para traer al espectador el diálogo entre Echné, la inteligencia artificial que ha creado a Numero Primo, y uno de los miembros de la compañía tecnológica. En este caso la elección de la voz en *off* se debe al hecho de no querer sobrecargar la narración con la incorporación de dos nuevos personajes que, aunque de gran relevancia en el desarrollo de la trama, quedan perfectamente dibujados sin la necesidad de que el narrador los introduzca en su representación directa.

Un último ejemplo, a todas luces ilustrativo, es la introducción de un discurso de Margaret Thatcher, a mitad del espectáculo *Miserabili*, subtulado justamente *Io e Margaret Thatcher*, con el que la ex primera ministra británica justifica el retroceso del estado del bienestar que supuso su legislatura durante todos los años ochenta (Calvi & Paolini, 2009b, min. 01:14:14).

En estos casos la incorporación de una voz en *off* es una forma, fácilmente entendible por el público, de incorporar información necesaria que, de otra manera, requeriría de la introducción de una secuencia completa por parte del narrador. Si en el caso de *Io e Margaret Thatcher*, la alocución de la Primera Ministra sirve para presentar directamente a un personaje real cuyas concisas palabras llegan directamente al público sin la necesidad de que el narrador deba rehacerlas en estilo directo, lo mismo sucede en el caso de *Le avventure di Numero Primo*. En esta última obra, Paolini hace uso de las voces pregrabadas para traer al público el diálogo entre Arca y uno de los responsables de la empresa que está buscando al joven.

Reproducir este brevísimo diálogo (aunque importante en el desarrollo de la trama) en medio de la narración hubiera requerido que el narrador introdujera otros dos personajes y complicara una trama que, justo en ese momento, podría parecer confusa. Para resaltar justamente que se trata de dos elementos distintos dentro de la narración, la conversación entre Arca y el responsable de la empresa se hace, además, en inglés.

En general, como señala Letizia Bernazza, muchos de los recursos analizados en este punto, al igual que los que se tratarán durante el análisis de los montajes audiovisuales (como la ubicación de la obra fuera de los espacios convencionales o la incorporación en los montajes de imágenes extradiegéticas), cumplen además la función de crear efectos de extrañamiento en el sentido más brechtiano del término, en el momento en que se intenta evitar que el espectador asista hipnotizado al espectáculo y asuma empáticamente la narración, sino que adopte una postura crítica ante lo narrado que le permita deslindar entre el sujeto que narra y el objeto representado. El resultado es que:

lo spettatore non è escluso dalla vicenda, ma neppure viene trascinato in essa per suggestione ('illusione') fino al punto di cessare di essere spettatore; ma viene posto di fronte alla vicenda in qualità di spettatore, ed essa gli viene presentata come materia di riflessione. Poiché l'azione non costituisce più di per sé tutta l'opera (...) All'orientamento drammatico verso il fine si sostituisce qui la libertà epica di indugiare e di riflettere (Bernazza, 2010: 63).

#### ***III.4.5. La música del dialecto en el ciclo del Bestiario***

Ya hemos visto que la presencia de piezas musicales en los espectáculos de Marco Paolini puede remontarse hasta las primeras obras de narración de finales de los años ochenta pensadas ya para su representación a cargo de un único actor solista. De hecho, ya en la primera versión de *Adriatico*, de 1987 –esto es, el año siguiente a su ingreso en la compañía Teatro Settimo–, Paolini empleó una selección musical elaborada por Roberto Tarasco. La continuidad temática y formal de lo que acabaría siendo los *Album* supuso que para su segunda obra como actor solista, *Tiri in porta* (1990), producida ya dentro de Moby Dick-Teatri della Riviera, contara también con la incorporación de música extradiegética que servía

de marco a la narración de la siguiente etapa de la historia de Nicola. Para ello, Paolini, paulatinamente distanciado del grupo turinés, contó con Paolo Troncon, aunque para el tercer espectáculo, *Liberi tutti*, de 1992, volviera a llamar de nuevo a Roberto Tarasco.

Sin embargo, no fue hasta después del éxito del *Vajont* en 1996 cuando Paolini empezó a plantearse su uso de forma mucho más imbricada en el seno de la narración y a probar caminos que le permitieran “un modo diverso di stare sul palcoscenico, diverso da quello degli *Album* e diverso anche dal *Vajont* o dal *Milione*; un modo meno diretto del racconto e forse più difficile da seguire e da capire” sobre todo a partir de la inclusión de la música y “la possibilità di cantare le parole, di costruire andamento, ritmo, lontananza” (Paolini, 2000: 15-16).

Se orientaba así a un tipo de teatro nuevo en el que se evidenciaba la necesidad, constante en estos años, de superar formal y temáticamente esta primera oración civil hasta configurar el ciclo del *Bestiario*, ese “paesaggio di parole per cantare, raccontare il paese dove vivo, usando lingue, poesie, voci di vari autori, appunti di viaggio mescolati insieme” (Paolini, 2002: 2).

En este grupo de obras la música venía además a prolongar la musicalidad de la lengua oral y dialectal en el momento en que “la musicalità di ogni lingua, di ogni dialetto, diventa essenziale per capire le sfumature e nello spettacolo diventa partitura musicale per le parole dei poeti nel tentativo di cantare la loro poesia”, según afirmaba en la presentación del espectáculo en la página de la productora Jolefilm<sup>193</sup>.

Estos espectáculos suponían también una forma de estar en el escenario distinta al resto de su producción como narrador solista, ya que aquí Paolini incorpora un grupo musical que, lejos de ser una mera comparsa, participa interactuando con él, dando la entrada a diferentes bloques narrativos o replicando a sus parlamento, en definitiva, un grupo que “non si limita a

<sup>193</sup> <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/il-bestiario/parole-mate/>



offrire un semplice accompagnamento o sfondo, ma costituisce quasi un deuteragonista” (Ponte di Pino, 2015).

Para ello Paolini contó con la banda I Maistral, una agrupación formada ese mismo año en torno a Paolini por Fabio Furlan, Stefano Olivan y Lorenzo Pignattari, quienes serían los encargados de componer, con la ayuda del grupo véneto Pitura Freska, las partes musicales de los tres espectáculos siguientes en los que Paolini trabajó durante los últimos años del milenio, *Bestiario veneto. Parole mate* (1998), *Bestiario veneto. L’orto* (1998) y *Bestiario italiano. I cani del gas* (1999), así como en *Il Milione. Quaderno veneziano* (1998), siempre con algunas modificaciones en su formación<sup>194</sup>.

Partiendo de textos fundamentalmente en dialecto de algunos de los autores recurrentes en la dramaturgia de Paolini como Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello o Biagio Marin, los espectáculos pretendían servir tanto una forma de prolongar la musicalidad de la palabra oral, como, desde el punto de vista temático, estableciéndose en cuanto vehículo idóneo para la mostración de una cultura popular y de las raíces de un grupo humano concreto que, empezando con la región véneta en *Bestiario veneto*, acabara ampliándose para abarcar en *Bestiario italiano. I cani del gas* a la península a través de la declamación y musicalización de textos procedentes de prácticamente toda la geografía italiana.

Con esta ampliación, ciertamente, no se trataba solo de hacer un trabajo centrado en un dialecto concreto contrapuesto al italiano estándar, sino “un lavoro sulle voci, le *eus*, le voci della mia terra” que potenciara las posibilidades expresivas del dialecto a través de la música y la capacidad de evocación, “un effetto-affetto insomma, che è tanto più vivo quanto più

<sup>194</sup> El grupo inicial de *Bestiario veneto. Parole mate* (en el que también figuraba Leonardo Di Angilla) cambiará paulatinamente para dar entrada a nuevos músicos durante los años siguientes: en *Bestiario veneto. L’orto* se incorporan Saverio Tasca y Gigi Sella (no estará, por el contrario, Di Angilla), mientras que en *Bestiario italiano. I cani del gas* participan también Daniela Basso, Silvia Busato, Francesco Sansalone y Cristina Vetrone (en este caso saldrá Furlan). En *Il Milione*, por el contrario, a Furlan, Olivan y Pignattari (el núcleo más estable de la formación y responsable, sobre todo Furlan, de las tareas de composición) se incorporarán otros dos músicos diferentes, Francesco Corona y Lorenzo Sabadini. Se trata de un grupo formado *ad hoc* para cada uno de los espectáculos a partir de un núcleo central común.

crebbe lo smarrimento e l'incomprensione per il mondo di fuori” y que se encuentra en las antípodas del uso consolatorio y efectista del dialecto de ciertos músicos actuales, totalmente alejados de los grandes músicos populares que han cantado en dialecto y por los que Paolini siente notable admiración (Paolini, 2000: 26)<sup>195</sup>.

Para ello, a diferencia del resto de espectáculos con elementos musicales, el grupo en el ciclo del *Bestiario* se constituía como una especie de coro griego con el que el narrador entraba en diálogo, asumiendo una puntual función vicaria de narrador, co-participando en algunos momentos en el desarrollo de la narración y asumiendo una postura cercana a la del deuteragonista; en definitiva, estableciéndose entre la banda y el narrador una comunicación real y efectiva.

Esto se observa perfectamente en la grabación de *Bestiario italiano. I cani del gas* (Baresi & Paolini, 2000), en el que el grupo, en esta ocasión con seis músicos, forma un semicírculo en mitad del escenario en el centro del cual el actor se mueve dirigiéndose al público pero permitiendo que se gire hacia ellos para establecer pequeños diálogos o breves intercambios a partir de un amplio abanico de posibilidades que va desde la interacción narrador-grupo sobre un fondo musical tenue a cargo del violinista y el guitarrista – prácticamente durante todo el espectáculo–, pasando por el intercambio de puntuales preguntas-respuestas con algunos de ellos, como el breve diálogo inicial sobre el Touring Club con el que propone el recorrido por Italia (min. 00:02:07), o, finalmente, cantando incluso a dos voces determinados poemas con algunos de los músicos, como sucede con Francesco Sansalone en *Li vuci di l'omini* de Ignazio Buttitta (min. 00:21:20). En otras ocasiones, algo ciertamente inusual en su producción, en la que nunca interactúa con los cantantes, se llega a establecer un diálogo en el que se alternan recitación de poesías y

<sup>195</sup> “Quando ascolto De André cantare in genovese o quando sento la voce di Ignazio Buttitta declamare in siciliano o quando leggo Viviani in napoletano, io sento molto più feeling, anche se non capisco le parole, di quanto ne senta per certa poesia o per certo teatro della mia terra, noiosi e retorici, che usano il dialetto come un facile effetto, come un modo per essere sicuri di colpire nel cuore gli adolescenti” (ibidem).

comentarios del narrador, como sucede con los poemas *Hohò Trieste* de Carolus Luigi Cergoly y *Caffè Tergeste* de Umberto Saba, interpretados por dos cantantes mientras Paolini intercambia comentarios<sup>196</sup>.

Con estas obras, de sentida inclinación poética, Paolini parece hacerse eco de la célebre definición de Paul Valéry, quien consideraba el poema como “cette hésitation prolongée entre le son et le sens” (1960: 636). Se trata de un uso de la música como elemento de caracterización localista, como prolongación de la sonoridad del dialecto o como vehículo de expresión de una comunidad que ha sido puesto en práctica en múltiples ocasiones por otros en obras de notable carácter musical. Un caso es el *Oylem Goylem* (1990) de Moni Ovadia, en el que el actor-narrador italiano de raíces búlgaras acompaña la narración con piezas musicales de la tradición askenazí centroeuropea a manos de la banda Stage Orchestra<sup>197</sup>; o la más reciente *Seppellitemi in Piedi* (2002), en la que Beppe Rosso se hace acompañar en el escenario por dos músicos rom que ambientan la epopeya burocrática de un grupo de gitanos que intentan regularizar su situación.

Muy distinta es la función del grupo, por el contrario, en la versión ya mencionada de *Il Milione*. En ella subyace una narración mucho más densa en la que el narrador no llega a interactuar con el grupo, una vez asumida por este su función de acompañamiento de la recitación como una especie de fondo sonoro. Esto es algo que se evidencia en la disposición misma que adopta el grupo en el escenario, dispuesto como están en un semicírculo detrás del actor dentro del cual el narrador evoluciona en este espacio cerrado sin dirigir apenas la mirada a los miembros de la orquesta.

<sup>196</sup> Vídeo 11 del Anexo VII.2, extraído de Giuseppe Baresi, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD]. Turín, Einaudi, 2000, min. 01:19:05 - 01:25:29.

<sup>197</sup> De hecho, Moni Ovadia proviene inicialmente del mundo de la música: fundador a inicios de los setenta de la banda Gruppo Folk Internazionale y luego de la Ensemble Havadià, donde tocaba el violín, la guitarra y la trompa, podría decirse que su conocido *Oylem Goylem* es más bien un concierto que dialoga con la narración utilizando el formato del espectáculo *klezmer*.





*Quaderno veneziano*, tal y como fue emitido en diferido por la cadena La7 el 7 de septiembre de 2009 con dirección de Giuseppe Baresi.

### ***III.4.6. Nicola y la música de la juventud***

Frente a estos casos en los que la música cumple primordialmente una función localista, como prolongación de la sonoridad del dialecto o como fondo musical a la narración, en otras ocasiones, por el contrario, se constituye dentro del espectáculo como un complemento más de la narración, reforzando con la letra el contenido del texto y sirviendo en muchos casos de ampliación al tema expuesto, como sucede en el grupo de espectáculos reunidos en los *Album*<sup>200</sup>.

Muy diferente son, por el contrario, el cuarto y quinto espectáculo que conformaran definitivamente los *Album*. Nos referimos a *Aprile '74 e 5*, del que, hasta la fecha, Paolini ha ofrecido tres versiones muy diferentes, todas con música: una primera, de 1995, para la que contó con música original de Gualtiero Bertelli; una segunda, siete años más tarde, en 2002, con música totalmente distinta y también original a cargo de Francesco Sansalone (quien participó ese mismo año en la revisión de *Stazioni di transito*, el último título del ciclo) y, finalmente, ya con el título de *Album d'aprile*, en 2008, en una la versión hasta el momento definitiva con música también original compuesta e interpretada por Lorenzo Monguzzi, el guitarrista del grupo Mercanti di liquore.

De estos dos últimos espectáculos del ciclo sí se dispone de fragmentos concretos, ya que gran parte de las representaciones a lo largo de 2002 de *Aprile '74 e 5* como de *Stazioni di transito*, sirvieron de las bases más consistentes sobre las que se montó *Gli Album di*

<sup>200</sup> Lamentablemente, de los tres primeros (*Adriatico*, *Tiri in porta* y *Liberti tutti*) no ha trascendido ninguna grabación más allá de los escasos minutos recuperados en el collage que finalmente se editó y publicó con el título de *Gli Album de Marco Paolini*, de los que se puede colegir que básicamente se trataba de la inclusión de piezas musicales pregrabadas que no cumplían ninguna función más allá de la de ambientar la historia del joven Nicola en estos tres momentos de su vida.

Marco Paolini. Además, la versión final de *Album d'aprile* con Lorenzo Monguzzi pudo verse por televisión con dirección de Fabio Calvi el 1 de enero de 2008.

Aquí, a diferencia de los casos anteriores, las partes cantadas se compenetran con el ritmo de la historia señalando precisos momentos dramáticos y haciendo avanzar la acción.

Es, por tanto, en los primeros años del nuevo milenio cuando, tras lanzar I Mercanti di liquore su primer disco con canciones propias, *La musica dei poveri* (2002), el trabajo con Paolini empieza a tomar forma en lo que acabará siendo *Song n. 32. Concerto variabile* (2004), un espectáculo de carácter básicamente musical en el que apenas existe un débil hilo narrativo conductor: el tema del agua y la explotación de los recursos hídricos. Para este montaje, Paolini partió de nuevo de la musicalización de una antología heterogénea de textos poéticos, desde *filastrocche*<sup>201</sup>, basadas en textos de Gianni Rodari (prácticamente la mitad del espectáculo como *Re Federico, La tradotta, Sul duomo di Como, Il mare Adriatico, I mari della luna, I sette fratelli Cervi* o *Stelle senza nome*), en poemas de los *Cantos Órficos* de Dino Campana (*La notte mi par bella* y *Vele*) o adaptaciones de Biagio Marin, Giacomo Noventa (*Sottovento*), Ernesto Calzavara (*Parole Mate*) y Erri De Luca (*Il Prigioniero Ante* y *Sputi*). Ciertamente, el tema inicial del concierto, el agua, solo se mantuvo en unas pocas piezas (como *Mar Adriatico, 2 Parti di Idrogeno* o *Regola Acquea*), ya que el espectáculo se fue gestando sobre la marcha en los distintos ensayos a partir de la recitación en voz alta de algunos textos antes mencionados. *Song n. 32* no puede considerarse propiamente un espectáculo teatral, sino musical, pues se trata, como señalábamos, de un conjunto de canciones hilvanadas por Paolini, que, como ha quedado ya señalado, acabaría tras la gira en forma de disco con el título de *Sputi* (Mercanti di liquore & Paolini, 2004)<sup>202</sup>.

<sup>201</sup> Canciones infantiles (a veces en forma dialogada) generalmente formadas por versos breves y con rima y basadas en la unión y repetición casi sin fin de sencillas frases entrelazadas.

<sup>202</sup> En muchos sentidos, este disco es el antecedente de la tournée de *Song n. 14. Concerto teatrale* (2013), de nuevo, una especie de espectáculo a lo Giorgio Gaber en el que se intercalan breves fragmentos narrativos con algunas canciones sacadas del primer disco en solitario de Monguzzi, en la que Paolini ejerce un papel casi *partenaire*, como comentaba Livia Grossi en el diario *Corriere della sera* (Grossi, 2013).

Por lo general, en el ciclo de los *Album* también está presente lo que se podría denominar un uso ambiental de la música, en el momento en que colabora a contextualizar el espectáculo en unas coordenadas histórico-sociales concretas, como sucede, por ejemplo, en la versión de *Album d'aprile*. En este espectáculo Lorenzo Monguzzi, además de aportar tres canciones propias inspiradas en el propio texto (*Go lassà cascar*, *Aprile* y *Circolo culturale*), interpretaba canciones clásicas de mediados y finales de los años 70, justo cuando transcurren los hechos narrados por Paolini, como *Guns of Brixton* de The Clash, *Innocent when you dream* de Tom Waits o *Love will tear us apart* de Joy Division. Se trata, ante todo, de un empleo de la música que sirve, al igual que los espectáculos con Francesco Sansalone, como fondo a una narración basada en la recreación de la metamorfosis de la sociedad italiana de los años 80.

Mucha más importancia desde el punto de vista temático tuvo la música, por el contrario, en los dos siguientes espectáculos con los que Paolini alargó la historia de Nicola, *La macchina del capo. Racconto di Capodanno* (de 2008, emitido por la 7 el 1 de enero de 2008) y *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (de 2007, emitido por La7 el 9 de noviembre de 2009).

Mientras que en el primero, en el que retomaba al primer Nicola dando lugar a un “racconto di un’infanzia non protetta da cordoni sanitari di adulti, di campetti di periferia, di viaggi in treno e di vacanze avventurose” (Paolini, 2010), contó únicamente con el acompañamiento a la guitarra de Lorenzo Monguzzi, autor e intérprete único, para el segundo, subtulado justamente “racconto in forma di ballata” en torno a “l’intuizione sulla centralità esagerata dell’economia rispetto alle nostre esigenze” (Paolini, n.d.-f), el narrador véneto volvió a colaborar con el grupo Mercanti di liquore al completo.



La diferencia, tanto por lo que respecta a la temática como a la función otorgada a la música y a los músicos, es notable: mientras que en el primero, centrado en la primera infancia de un Nicola de diez años, las canciones compuestas son por lo general *filastrocche* infantiles inspiradas de nuevo en textos de Gianni Rodari y en las melodías compuestas por Fiorenzo Carpi para el *Pinocchio* de Luigi Comencini; en el segundo, en torno al diálogo imaginario de Nicola ya casi adulto con Margaret Thatcher, símbolo de la destrucción del estado de bienestar y adalid del empobrecimiento de los asalariados, contó no solo con toda la formación lombarda sino también con la colaboración en las letras del escritor Andrea Bajani, autor de uno de los textos más interesantes sobre el endurecimiento de las condiciones de los trabajadores en Italia, *Mi spezso ma non m'impiego* (Einaudi, 2006).

Se encuentran aquí, probablemente, algunas de las muestras más señeras de la combinación de partes narradas y partes musicales, así como algunas de las más acertadas colaboraciones de Paolini con los Mercanti di liquore, con títulos tan significativos como *O la borsa o la vita*, *Il Capitale*, *Mrs. Thatcher* o *Miserabile amica*, todas ellas emocionantes cantos al empobrecimiento del mercado laboral de las últimas décadas en las que las partes musicales no solo cumplen con una clara finalidad poético-expresiva, sino que, además, participan con su notable carga crítica e irónica a desarrollar un papel fundamental en el desarrollo de la narración, desarrollando, a grandes rasgos, tres funciones.

Por un lado, sirven de telón de fondo sobre el que Paolini recita el texto, aportando una efectiva ambientación sonora simultánea a la palabra, como ya hemos visto en otras ocasiones. Un ejemplo de ellos es la suave melodía de guitarra que acompaña la escena en que Paolini comenta críticamente el parlamento de Margaret Thatcher escuchado momentos antes en forma de voz en *off* (y que hemos traído a colación previamente).

Por otro, aportan nuevos contenidos que amplían la narración, dado que, en muchas ocasiones, se trata de canciones compuestas expresamente para el espectáculo y trabajadas e

incorporadas durante la génesis del mismo. En algunas de ellas el mismo Paolini canta junto a Lorenzo Monguzzi, como es el caso de la canción *Angelino Sempreiniedi* (Calvi & Paolini, 2009b, min. 00:45:04), *Il rischio* (min. 00:59:10) o *Miserabili* (min. 01:52:50), la canción que da título al espectáculo y al disco homónimo<sup>203</sup>. En estos casos, Paolini se sitúa en un ángulo del escenario, interrumpe la narración y deja que los músicos desarrollen el tema que, por lo demás, amplía el contenido propuesto minutos antes por el narrador.

La música sirve también, desde el punto de vista del montaje audiovisual, para enlazar y dar paso a los sucesivos cuadros en que se compone la narración, constituyéndose en una herramienta utilísima a la hora de componer y montar las determinadas secuencias, como se observa en la emisión en directo desde la terminal de contenedores del puerto de Taranto.

Desde ese escenario improvisado formado por tres filas de contenedores a los que se sube puntualmente simulando ser el muro de Berlín, Paolini, en un ángulo del escenario y vestido con ropa de calle, va exponiendo algunos detalles de la gestación del espectáculo, porque “non trovo un altro modo di parlare di queste cose e di miseria, che non quello di approfittar delle orecchie disponibili qui raccolte stasera e di quelle oltre la telecamera per provare a mettere in fila tutte queste cose che andranno sotto il titolo di *Miserabili*” hasta que, en un momento determinado, se encienden las luces y se nos muestra a los miembros del grupo dispuestos en distintos contenedores abiertos detrás del narrador. Un “lo spettacolo incomincia in questo momento... loro sono I Mercanti di liquore...”, casi al estilo de presentación de un grupo de rock, da paso a la música mientras Paolini se pone un sombrero y

<sup>203</sup> Al igual que había sucedido con *Song n. 32*, también a partir de este espectáculo se editó en 2008 el exitoso disco *Miserabili* (Mercanti di liquore & Paolini, 2008) en el que se recogían, además de las canciones antes mencionadas, otras piezas tan interesantes como *Il vangelo secondo Margaret Thatcher*, *Belle époque*, *Bancomat* (en realidad, más que una canción, un simpático fragmento del espectáculo que gira en torno a los problemas que supone el pago a plazos) o *Karma kola* (el título que tuvo en un principio el proyecto en sus primeras fases).

una capa, simbolizando, al ritmo de la música, que ha dado paso del “autor” que presenta el espectáculo al del “actor narrador” que va a desarrollar la narración<sup>204</sup>.

De nuevo aquí los músicos están en un plano físico distinto del del narrador, en este caso, por encima de él. En ningún momento contestan a ninguna de sus preguntas retóricas ni interrumpen la narración.

Por último, si bien desde el punto de vista musical *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* supone una de las mayores cotas de este tipo de espectáculos y uno de los grandes éxitos audiovisuales de Paolini, la crítica no valoró tan positivamente la parte específicamente narrativa. Y no tanto por la oportuna combinación de narración y música, sino porque, como señalaba el crítico Aldo Grasso, Paolini acabó por ceder ante la necesidad de impartir ciertas nociones farragosas de economía, por incluir extensas citas de Margaret Thatcher que acabaron por lastrar parte del espectáculo y por tratarse, quizás, de un espectáculo excesivamente ideológico pensado para un público de determinada tendencia política<sup>205</sup>.

#### ***III.4.7. Otros espectáculos musicales***

No se puede cerrar este apartado sin hacer de nuevo mención, aunque sea de forma breve, a otros espectáculos musicales no específicamente narrativos en los que Paolini ha participado desde mediados de los años noventa, en muchas ocasiones de forma simultánea a los procesos de creación y montaje de obras de narración y, también en muchas ocasiones, evidenciando una notable ósmosis de temas y referencias entre espectáculos narrativos y espectáculos primordialmente musicales.

<sup>204</sup> Vídeo 13 del Anexo VII.2, extraído de la retransmisión dirigida por Fabio Calvi de *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* por la cadena La7 el 9 de noviembre de 2009, min. 00:24:20 - 00:26:10.

<sup>205</sup> A los pocos días Aldo Grasso señaló en el *Corriere della Sera* (11/11/2009) que “Paolini cede alla predica: fra le righe (ma anche fuori), vuole impartire lezioni di economia [...] intimorisce gli spettatori con citazioni di Margaret Thatcher, fa sentire il peso della nostra ignoranza citando il principio di indeterminazione di Heisenberg e chiedendo agli spettatori cosa sia l’entropia”.

Es el caso de, por ejemplo, de *Par vardar* (2009), un espectáculo que, como ya ha quedado indicado, se debe considerar más bien una lectura dramatizada acompañada de piezas musicales, un “recital fatto di pezzi poetici che raccontano un mondo di cose e di uomini in gran parte appartenenti al passato” configurado a partir de textos de algunos de los poetas más queridos por Paolini y mencionados en repetidas ocasiones, musicados de nuevo por Lorenzo Monguzzi, y a partir de la combinación de poemas recitados y poemas cantados. De forma complementaria a algunos de los espectáculos del ciclo del *Bestiario*, del que hasta cierto punto puede considerarse una continuación temática y formal, *Par vardar* es, una vez más, una forma de continuar investigando en las distintas formas de inmersión en el dialecto y en su capacidad de mostrar un paisaje humano y social prácticamente ya desaparecido en la primera década del siglo XXI. No hay ciertamente en él un hilo temático que unifique las diferentes y alternas intervenciones del músico y de Paolini más allá del deseo de transmitir ese paisaje véneto y de recrearse en la sonoridad del dialecto.

*Par vardar* no es, sin embargo, una excepción. Como ha habido ocasión de comentar, la costumbre de realizar recitales en los que se combina la lectura dramatizada de textos con la musicalización de poemas arranca ya a principios del nuevo milenio, en concreto, en 2004 con la gira del recital-musical *Song n. 32. Concierto variabile*. Si bien es probable que este espectáculo hubiera podido acabar finalmente engrosando la lista de los espectáculos de narración (puesto que, de hecho, hubo desde un primer momento un nexo común entre todas las canciones propuestas, el tema del agua y la explotación de los recursos hídricos), lo cierto es que se tiene la sensación –recalcada por el mismo Paolini en diferentes entrevistas– de que tal objetivo acabó por desvanecerse ante la posibilidad que experimentó nuestro autor de probar y ensayar nuevas formas más lúdicas de estar en el escenario partiendo de las posibilidades expresivas de la música y el dialecto y sin la necesidad de presentarse ante el auditorio en cuanto narrador con la obligación de desarrollar una compleja trama narrativa.

Estos modos de estar en el escenario, menos costosos desde el punto de vista actoral, se observan claramente en el más reciente *Song n. 14. Concerto teatrale* (2013), como el título indica, una prolongación de *Song n. 32*, o en *Portaverda* (2013), la gira del primer disco en solitario de Lorenzo Monguzzi. En ambos, la presencia de Paolini en el escenario varía desde una suerte de actualización del estilo de Giorgio Gaber, en el que se van intercalando fragmentos narrativos con canciones, especialmente en el primero, hasta su mera comparecencia como *partenaire* y apoyo del cantante, en el segundo.

2013 fue, además, un año en el que Paolini se volcó especialmente en la participación en espectáculos musicales. Justamente este es el año del estreno de otra obra, *Verdi, narrar cantando*, a la que difícilmente se le puede aplicar la etiqueta de espectáculo narrativo. Escrita con la colaboración del profesor Gerardo Guccini y con música de Mario Brunello al violonchelo, Stefano Nanni al piano y el armonio, y Francesca Breschi como directora del improvisado coro formado por los espectadores, *Verdi, narrar cantando* se gestó como parte de la celebración del segundo centenario del nacimiento del músico Giuseppe Verdi (Busseto, 1813 - Milán, 1901). En él se proponía una suerte de espectáculo-homenaje orientado a descubrir la compleja personalidad del compositor a partir de un recorrido no solo biográfico que llevaba desde sus primeros pasos en el mundo de la música hasta su intensa labor como libretista, director orquestal, empresario y político.

De forma paralela a la concisa narración, las partes musicales no solo iban acompañando el texto con algunos de los pasajes más reconocidos de Verdi, sino que servían también para dar pie a que los espectadores participaran cantando, dando palmas y coreando algunos de ellos.

Tal y como Paolini señalaba en la nota de prensa con la que se anunciaba el espectáculo:

Verdi non è solo un musicista, è un uomo di teatro che pensa a un disegno generale e poi ne cura ogni dettaglio per arrivare a un effetto mirato. La storia viene narrata dalle parole e dalla musica,

ma niente di superfluo deve essere lasciato, per il solo gusto del bello o per l'esibizione della tecnica. Verdi dunque pensa a uno spettacolo globale ed essenziale; il risultato è straordinario perché egli inventa qualcosa che sembra molto più antico di lui. Le sue opere diventano tradizione da subito (non tutte ovviamente...), la gente le canta anche se non è andata a teatro, la sua popolarità è pari a quella di Garibaldi.

### **III.5. Sobre la adaptación audiovisual de las obras de Paolini**

#### ***III.5.1. La versión audiovisual o cómo poner fin a un espectáculo***

Ha habido ya ocasión de mencionar que un rasgo asociado a la producción teatral de Paolini es el haber sido capaz de acercar a los teatros a un numeroso público diferente del que habitualmente suele llenar las plateas. Ello se justifica, en parte, por el interés suscitado por su constante presencia mediática y los altos niveles de audiencia que ha tenido desde el arrollador éxito de la retransmisión en directo de *Vajont. 9 ottobre '63*, un éxito respaldado, además, por un importante despliegue editorial.

Se trata, si se tiene en consideración todo lo dicho hasta ahora, de una fortuna mediática que no tiene nada de casual y que se explica al observar los montajes audiovisuales de sus espectáculos como el resultado de una doble y meditada pretensión: por un lado, como el producto de un largo proceso que le ha llevado finalmente a definir un estilo a partir de una continua secuencia de ensayos y errores; por otro, como reflejo del constante deseo de Paolini de abarcar progresivamente un mayor número de lenguajes expresivos sin renunciar nunca a hacerlo con una voz propia.

Al centrar la atención en las adaptaciones audiovisuales de Paolini se observa el mismo interés por ensanchar el campo de acción que se ha constatado en la progresiva ampliación de su dramaturgia a partir de un núcleo central de temas, lenguajes, localizaciones y estilos performativos<sup>206</sup>. La adaptación audiovisual implicaba, como ya anunciábamos, un problema añadido: la dificultad de trasladar a un lenguaje totalmente distinto al lenguaje escénico toda la amplia gama de recursos lingüísticos, gestuales, kinésicos, musicales, etc. puestos al servicio de la narración, sin renunciar en ningún momento a ser espectáculos pensados y ejecutados por un solo *performer* que se sitúa en todo momento como eje central de la narración y frente a un auditorio concreto.

<sup>206</sup> Nos remitimos al apartado III.1 (*La consecución y desarrollo de una voz propia*), donde se ha fijado particularmente la atención de forma secuencial en este aspecto.

Aun siendo tal vez superfluo recalcarlo, consideramos necesario volver a recordar que en el teatro de narración el narrador es el punto nuclear a partir del cual se desarrolla la narración y que, de una forma u otra, se deben subordinar a él todos los recursos y lenguajes adicionales que no dependan de su propio estar en el escenario, se trate del atrezzo, del juego de luces, de la incorporación de música o voz en *off*, etc. Ello explica, entre otras cosas, que gran parte de los narradores no hagan uso prácticamente nunca de proyecciones, de efectos de sonido o de complejos juegos de luces que podrían desviar la atención del espectador respecto al narrador y a lo narrado, y que, cuando los espectáculos son objeto de montajes audiovisuales, estos elementos deban tratarse con mucha cautela<sup>207</sup>.

El medio audiovisual ofrece, indudablemente, la ventaja de poder llevar los espectáculos más allá de los teatros valiéndose de la potencialidad de un lenguaje con el que su teatro guarda bastantes relaciones y que le permite, como ningún otro, enriquecer la narración mediante la adición de un atractivo código audiovisual superpuesto al lenguaje oral, primario, de la narración.

El hecho positivo de poder abarcar con las emisiones televisadas una audiencia que de otro modo difícilmente sería alcanzable, se ve contrarrestado, sin embargo, por dos grandes contraprestaciones: la primera, la posibilidad de que el montaje audiovisual pueda privilegiar otros elementos de la puesta en escena en detrimento de la voz y el gesto del propio actor; la segunda, la constatación de que emitir una obra determinada (especialmente en el caso de Paolini, casi siempre emisiones en directo sin posibilidad de operar en el montaje *a posteriori*) significa también ofrecer al público un producto que pone fin de forma irreversible al proceso de gestión y mejora del espectáculo, fijándolo en una versión final y definitiva con la que concluye la larguísima secuencia de pruebas y modificaciones.

<sup>207</sup> Ya ha habido ocasión de mencionar, sin embargo, a principio del presente trabajo (II.1.2, *Diferencias y similitudes entre las dos generaciones de narradores*) que la gran multiplicidad de realizaciones permite encontrar también espectáculos de narración en los que se presta especial atención a los planos audiovisuales, como es el caso ejemplar del mencionado Giacomo Verde o, sin ir más lejos, obras como la también mencionada *Vergine madre*, de Lucilla Giagnoni, por poner solo dos ejemplos.



Lo comentaba certeramente Michela Signore, productora de Jolefilm:

Alla vigilia della diretta televisiva che lo ha reso celebre al grande pubblico, quella sul *Racconto del Vajont*, Marco disse che ‘la televisione è un buon modo di far morire gli spettacoli’, spiegando come, dopo aver fissato quella storia nelle memorie di un pubblico così vasto come quello televisivo, la funzione del narratore si fosse esaurita. Per quante repliche avesse potuto ancora fare, non avrebbe più raggiunto una simile platea, e, se anche nella storia ci fossero stati sviluppi importanti (il processo era ancora aperto) non sarebbe più riuscito a inserirli, a farli arrivare se non a una piccolissima fetta di pubblico (Signore, 2005: VII).

En caso de insatisfacción ante un montaje determinado, como habrá ocasión de volver a mencionar, no quedará más remedio que volver a plantear un nuevo montaje y reeditar un determinado espectáculo audiovisual, si lo que se quiere es ofrecer una versión más acorde con unos determinados presupuestos estéticos.

### ***III.5.2. Lenguaje audiovisual, demagogia y “cinema mentale”***

Es cierto, al hilo de lo mencionado más arriba, que el medio audiovisual pone ante el narrador y el director del montaje toda una serie de recursos que, empleados según principios estéticos acordes con el particular tipo de teatro que se plantea, pueden servir no solo para ampliar y enriquecer notablemente la narración misma, sino también para potenciar, hasta un grado difícilmente alcanzable en un teatro ordinario, los propios medios orales y gestuales con los que cuenta el narrador mediante el uso particular de la cámara y los efectos de sonido.

Si esta operación es posible, es decir, si un teatro como el de narración permite esta superposición y adición de un plano audiovisual a través de un montaje determinado es, gracias a las características propias del género, basado en la capacidad evocadora (cinematográfica en muchos casos) que el narrador es capaz de generar en el espectador mediante únicamente el uso de la palabra.

En un teatro como el de narración, además, es el público quien “fabrica” en última instancia el espectáculo, estando como está “obligado no solo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante una figura total de los signos que

concurrer en la representación” (Ubersfeld, 1998: 32), esto es, estando como está forzado a apropiarse del espectáculo en un proceso de identificación. Efectivamente, al asistir a un espectáculo de narración el espectador “senza peripezie epiche, senza colpi di scena, deve passare dal voyeurismo esterno alla collaborazione per mettere a fuoco in fretta i pochi segni offerti alla sua assimilazione” (Puppa, 2010a: 20).

Recientemente, en conversación con Marina Sanfilippo, Marco Baliani apuntaba a cómo en el teatro de narración, efectivamente:

hay un cuerpo que cuenta, mi cuerpo narra, se mueve, realiza cosas, reacciona, pero nosotros sugerimos, evocamos personajes y paisajes, no los enseñamos, no existe una identificación con lo que decimos, no ilustramos con imágenes. Por tanto el espectador, escuchando, recrea en su interior, emotiva e imaginariamente, todo lo que nosotros sugerimos. Puede ser que no escuche nunca exactamente lo que sentimos nosotros, ni que vea o sienta las mismas cosas que le proponemos nosotros, pero esa es la fuerza de la narración. Cada uno crea una imagen suya del espectáculo; es decir, el espectador en el *teatro di narrazione* trabaja, trabaja creativamente para concluir, para llevar a cumplimiento, lo que el narrador solo sugiere (Baliani & Sanfilippo, 2018: 88).

De ahí que Paolini –como el resto de narradores– ponga el acento en la necesaria participación del auditorio al situar en la evocación que este es capaz de generar los pilares fundamentales sobre los que se asienta su dramaturgia, considerado en su esencia como un teatro basado en una especie de “cine mental”. En efecto, “nel racconto mentale si costruiscono scivolamenti e contropiani esclusi dalla sintassi del cinema e della televisione; nella velocità della creazione del racconto faccio dialogare i personaggi senza neppure cambiare la direzione del volto”, lo que nos lleva a la “demagogia” que subyace en el teatro de narración, en el momento en el que es capaz de “creare sogni ben strutturati, un vero e proprio film nella testa della gente” (Guccini, 2006: 14).

De ahí la acertada metáfora del teatro narrativo entendido como un “cine mental” que requiere una traslación del contenido de una fábula en imágenes por parte del público (esto es, la reconstrucción de una narración desarrollada con una total parquedad de medios escénicos en una secuencia fílmica imaginaria) y que ha sido apuntada en diversas ocasiones por otros

autores-narradores, entre ellos Dario Fo, para quien “también en el teatro es como si el público tuviese en los ojos una máquina de filmación: sois vosotros quienes, con vuestra recitación, podéis alargar o restringir el campo, hacéis un travelling o una panorámica” (Fo, 1987: 146).

En el caso de Paolini, esta relación entre las técnicas actorales del actor-narrador y procedimientos de corte cinematográfico puede remontarse como poco a las reflexiones suscitadas durante la preparación de *Il Vajont*:

Vajont mi è servito a sviluppare una tecnica per raccontare i paesaggi, e non soltanto le storie. Quindi non solo la concatenazione temporale, ma anche la concatenazione laterale, la concatenazione degli orizzonti. Ho imparato a usare l’obiettivo come un fotografo, come al cinema, a mettere in movimento la camera, ad assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne ed ossa, ma anche della materia, non necessariamente in modo animico, ma semplicemente spostando il punto di osservazione: per esempio seguire un’onda che si sposta (Paolini & Ponte di Pino, 1999: 45-46).

Nos encontramos, pues, ante la siempre compleja operación que supone trasvasar un espectáculo pensado y desarrollado para ser representado en directo frente a un auditorio, para dar lugar a un espectáculo televisado en el que deben conjugarse dos tipos de comunicación y lenguajes diferentes, esto es, la dificultad de “traducir para la pantalla la capacidad de transmisión de emociones y el poder evocativo del acto teatral en vivo, sin olvidar además la adaptación del ritmo y el tempo del teatro al de la grabación” (Sanfilippo, 2008: 96).

### ***III.5.3. Teatro (no solo de narración) en televisión: el caso de Mistero buffo***

A pesar de la dificultad que entraña este trasvase, el teatro de narración ha dado muestras, desde fecha muy temprana, de un vivo interés por el medio audiovisual y por las posibilidades que este ofrecía tanto desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista comercial.

Sin ir más lejos, ya a finales de 1997 y principios de 1998 (un momento en el que el género estaba todavía en proceso de configuración y no había alcanzado aún el

reconocimiento del que gozaría un par de años después) la cadena pública Rai2 emitió un significativo número de obras que ayudaron a la amplia difusión y reconocimiento del movimiento. Nos referimos a las ya clásicas emisiones de, además del *Vajont* de Paolini del 9 de octubre de 1997 (que alcanzó una inesperada audiencia de 3.515.000 espectadores, el 15,78% del share), la obra *Oylem Goylem* de Moni Ovadia el 28 de enero de 1998 (con 1.039.000 espectadores y en torno a un 4%), *Marino libero! Marino è innocente* de Dario Fo el 18 de marzo de 1998 (con 1.800.000, un 16%) y dos obras de Marco Baliani, su *Michele Kohlhaas* el 14 de marzo de 1998 (con 300.000, un 3,47%) y *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* el 9 de mayo de 1998 (con 1.100.000 y un 10%) además de la mencionada *Il Milione. Quaderno veneziano* de Paolini el 1 de septiembre de 1998 (con 2.100.000, un 10%).

La excelencia de los seis títulos (entre los que se encuentran algunos de los espectáculos más señeros del teatro de narración, algunos de los cuales son todavía hoy en día llevados a las tablas en puntuales réplicas<sup>208</sup>) no justificaba por sí misma el inmenso riesgo que suponía programar en un medio como el televisivo obras tan particulares como las de narración –a cargo de un único actor-narrador y, en muchos casos, de más de dos horas de duración–, si no fuera porque, tal y como consideramos necesario apuntar, la televisión italiana se ha mostrado desde sus inicios especialmente atenta al panorama teatral.

Desde luego, la presencia en la parrilla televisiva italiana de unos espectáculos tan particulares como los mencionados no es tan anómala si se piensa que desde los inicios de la televisión italiana el 3 de enero de 1954 con la retransmisión de la comedia de C. Goldoni *L'osteria della posta* hasta principios del nuevo milenio, por la televisión pública pasaron cerca de 400 directores y más de 1600 títulos de en torno a 700 autores diferentes, tanto

<sup>208</sup> Un ejemplo es la réplica de *Il Milione. Quaderno veneziano* en el marco del Veneto Jazz Festival el 20 de abril de 2017, veinte años después de su emisión televisada. Marco Baliani, por su parte, recupera con cierta frecuencia su *Kohlhaas*, como hizo en el teatro Lelio de Palermo en marzo de 2016.

extranjeros como italianos, tal y como muestran los datos ofrecidos por Giorgio Tabanelli (2003).

Si bien el estudio detallado de todo este material nos alejaría un tanto de nuestro objetivo<sup>209</sup>, sí que es necesario al menos destacar, de entre todas estas obras, la decisiva influencia que supuso la retransmisión el 22 de abril de 1977 de *Mistero buffo* de Dario Fo (Fo, 1977), un modelo que gran parte de los actores-narradores del movimiento tendrán como referente a la hora de volcar sus espectáculos en televisión. Sobre todo porque, con una espectacular audiencia de cerca de veinte millones de telespectadores, esta retransmisión supuso la presentación, por primera vez en televisión, de un espectáculo totalmente diferente al que estaba acostumbrado el espectador televisivo, al presentar una obra totalmente carente de escenografía y limitada a un espacio único indefinido en torno al cual se sentaban los espectadores y por el que deambulaba un Dario Fo sin maquillaje y vestido con ropa de calle.

Las certeras palabras con que se definió el innovador espectáculo no solo son un resumen de las características del teatro de Fo de esta etapa, sino de gran parte de las obras posteriores de narración, tal y como señalaba T. Megale en el texto publicado el 19 de octubre de 2016 en *Drammaturgia.it*:

Da attore monologante, sapeva tenere in pugno i suoi spettatori tramite un flusso sonoro e un'incontenibile capacità espressiva. Quello che Fo esercitava sugli spettatori era, dunque, uno speciale sortilegio gestuale e orale: su una scena povera, si trasformava sotto gli occhi incantati del pubblico in un'inarrestabile macchina narrativa, fatta di assolute e sublimi invenzioni, passate come oro colato agli spettatori ingenui, come sanno fare soltanto i grandi attori. L'invenzione del grammelot è il punto più alto dell'attore Fo, la cifra artistica preminente e irriproducibile della sua arte comica, lo strumento per avvicinare in scena tempi e storie, per attraversarli, per entrare e uscire di parte, per moltiplicare i personaggi, per giocare, insomma, all'infinito con il teatro (Megale, 2016).

Para gran parte de los actores-narradores de la primera generación, la mayoría de los cuales estaba empezando por estos años a dar sus primeros pasos en el mundo del teatro – recordemos que en 1977 Laura Curino, Gabriele Vacis, etc. habían ya habían iniciado su

<sup>209</sup> Nos remitimos, por ello, a Franco Prono (2011).

recorrido con el grupo Laboratorio Teatro Settimo, mientras que Baliani participaba en Ruotalibera y Paolini en grupos como Teatro degli Stracci—, el modelo de Dario Fo debió dejar una honda huella.

Así lo fue para Paolini, quien, durante la emisión en directo de *Vajont. 9 ottobre '63*, no dudó en felicitar a Fo por la concesión del premio Nobel que se le había otorgado esa misma mañana, reconociendo cómo era a partir de él de donde había nacido la aventura teatral de muchos miembros de la generación y no dudando en declararse como hijos legítimos suyos. Aunque Dario Fo fue siempre para Paolini un modelo del que necesariamente debían alejarse (Ponte di Pino, 2005a), el breve elogio sirvió a nuestro autor para dar un punto de actualidad al espectáculo: “dopo, qualcuno mi ha detto che ero stato abile a farlo perché così era stato chiaro che si trattava di una diretta, senza quell’accenno non si sarebbe creduto...” (Paolini & Ponte di Pino, 1999: 94-95).

Por su parte, Fo reconoció un cierto desdén hacia gran parte de los autores del movimiento, dirigiendo, por el contrario, un profundo elogio a la obra de Paolini. Tal y como declaraba:

non mi interessano gli epigoni e non ho mai cercato di fare scuola. Piuttosto credo di aver aperto una strada, dove altri hanno potuto incamminarsi. In Italia mi sembra che sia su questa lunghezza d’onda Paolo Rossi, ma mi ha colpito anche un giovane che ho visto in tv in un pezzo straordinario sulla frana del Vajont, Marco Paolini (Valentini, 1997: 190).

Desafortunadamente, por lo que respecta a la presencia de teatro en televisión, tras la novedad que supuso la inclusión en la programación de *Mistero buffo* en 1977, se produjo un vacío que se prolongó justamente hasta la eclosión del teatro de narración con las seis obras antes mencionadas a finales de 1997 y principio de 1998. Este hiato de dos décadas se debió, como es de sobra conocido, al relativo empobrecimiento que experimentó la oferta teatral televisada en los años ochenta y que marcó una tendencia que solo se revirtió con la aparición

a principios de los años noventa de programas como *Palcoscenico* en Rai2 y gracias a la intensa actividad de promotores como Felice Cappa y Carlo Freccero<sup>210</sup>.

#### ***III.5.4. La relativa fortuna mediática del teatro de narración***

Pese a ser objeto en general una buena acogida, los seis espectáculos de narración emitidos por la televisión pública no alcanzaron todos por igual las mismas cuotas de audiencia, oscilando en un amplio abanico que va entre el 16% de *share* conseguido por *Marino libero! Marino è innocente* de Dario Fo y el 15'78% de *Vajont. 9 ottobre '63* de Paolini y el poco más del 3% que alcanzó el *Michele Kohlhaas* de Baliani. Si bien el desigual éxito –aceptando que el *share* de audiencia es índice suficiente para hablar de éxito– no se puede relacionar directamente con un motivo en concreto, sí que es cierto que hubo toda una serie de circunstancias que influyeron poderosamente en la desigual recepción.

En unos casos porque las obras fueron emitidas a altas horas de la noche y fuera de los horarios de mayor audiencia, como sucedió con el *Kohlhaas* de Baliani, una obra densa en torno al abuso de poder de un noble en la todavía feudal Sajonia del siglo XVI, cuyo complejo montaje, tal vez el más depurado e interesante de todos, dejaba al margen a un público más generalista. En otros, porque las obras emitidas fueron grabadas en diferido, sin público o con un público *ad hoc*, y a partir de un montaje excesivamente frío que impidió que los espectadores televisivos se sintieran identificados. Es el caso de la obra *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, grabada en un teatro con un público llevado a la sala *ex profeso*, y cuya temática hebraica era, indudablemente, una apuesta arriesgada desde el punto de vista de su recepción generalista en un medio televisivo.

<sup>210</sup> Felice Cappa, a quien se debe justamente la idea de retransmitir las obras de narración antes mencionadas, se inició como asistente de Carlo Freccero y fue también asesor del programa *Palcoscenico*. Además de destacado periodista, es un conocido difusor del teatro italiano con obras como *L'Enciclopedia dello spettacolo del Novecento* (Baldini & Castoldi). Ha colaborado, entre otros, con instituciones como el Piccolo Teatro, Triennale, Ice, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi o la Scuola Holden.

En otros, como es la otra obra de Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano*, pese a conseguir una relativa buena audiencia de algo más de un millón de espectadores (un 10% del *share*), porque el montaje, con un ritmo y estética más cercanos al vídeo musical comercial que a una obra de narración, acababa por priorizar las partes musicales antes que la gestualidad del actor o el ritmo propio de la narración, desvirtuando en cierto sentido las características del espectáculo.

El mayor o menor éxito de audiencia de estas retransmisiones no ha de hacernos obviar algo que se apuntaba más arriba: lo arriesgado de la apuesta que implicaba programar en televisión espectáculos teatrales de dos horas de duración en los que la narración se desarrolla a partir de un único actor-narrador en un escenario sin decorado, algo que a mitad de los años noventa (y también, por qué no, hoy en día) podía parecer cuanto menos una opción televisiva lo más alejada posible de cualquier tipo de tendencia y corriente audiovisual.

¿Cómo fue posible entonces que algunas de estas obras, especialmente el *Vajont. 9 ottobre '63* de Paolini, alcanzaran tal repercusión y fueran objeto de encendidos elogios en la prensa especializada los días siguientes?

Tal vez, como señala certeramente O. Ponte di Pino, porque:

l'attore-monologante guadagna ben presto una diversa autorevolezza, forse perché mette in atto una strategia comunicativa come quella della narrazione, profondamente radicata in tutti gli esseri umani. E poi a differenza del "normale" teatro ripreso per la televisione – che tende a mantenere i propri ritmi e tempi rallentati, e una recitazione convenzionale – il solista riesce più facilmente a modulare la propria presenza rispetto al mezzo. È in grado di adattare il testo con facilità, tagliandolo o divagando. Soprattutto, parla direttamente allo spettatore, senza la quarta parete e senza alcun illusionismo posticcio, imponendo fin dall'inizio la verità della propria comunicazione (anche se ovviamente infarcita di sofisticate tecniche retoriche) (Ponte di Pino, 1998).

Sin lugar a dudas, fue esa "imposición desde el principio de la verdad de la propia comunicación" la responsable de captar de inmediato la atención y atraer hacia esta nueva propuesta escénica a un tipo de espectador que de otro modo, posiblemente, no se hubiera acercado nunca a una sala teatral a ver este tipo de espectáculo. De ahí al aprovechamiento comercial a manos de algunas de las grandes casas editoriales y a la publicación de algunos



textos señeros (acompañados en muchos casos del DVD de los montajes) había solo un paso, tal y como hicieron editoriales de prestigio como Garzanti, Rizzoli, Mondadori o la misma Einaudi con su colección *Stile Libero*, las cuales empezaron desde entonces a acoger en sus catálogos a los más destacados autores y obras del movimiento<sup>211</sup>.

La iniciativa la aprovecharon también periódicos de tirada nacional pertenecientes a grandes grupos editoriales, los cuales acabaron editando versiones económicas de estos mismos espectáculos con frecuencia a partir de sus respectivas versiones televisadas. Así hicieron, por limitarnos al caso de Paolini, el diario *Corriere della sera*, que en 2005 puso a la venta *Vajont. 9 ottobre '63* y *I-TIGI a Gibellina*, además de todos los *Album* de Marco Paolini en cuatro DVD más libro o *La Repubblica* y *L'Espresso*, que entre 2009 y 2010 llevaron a los quioscos en siete DVD gran parte de la producción de nuestro autor hasta la fecha<sup>212</sup>.

Y ello por no mencionar la nada desdeñable presencia de numerosos autores-*performers* de narración en programas televisivos, como la participación de Davide Enia, Giuliana Musso o Laura Curino en el programa de información y denuncia *Report* de Rai3 (en el que, recordemos, Paolini había participado con las seis obras de *Teatro civico*) o la intervención de Ascanio Celestini en el programa *La storia siamo noi* con la emisión de *Diari. Aprile 1945. Viaggio nella memoria della Resistenza*, por citar unos ejemplos.

<sup>211</sup> En Einaudi, tal vez la editorial que mayor interés ha mostrado por el movimiento, se encuentran sin ir más lejos las obras de Ascanio Celestini *Scemo di guerra* (2006) y *La pecora nera* (2010), pero también espectáculos de Dario Fo como *Lu santo jullàre Francesco* (1999) o su *Mistero buffo* (2002), además de prácticamente toda la producción de Paolini. También en Einaudi se pueden encontrar numerosos textos humorísticos de Moni Ovadia como *Contro l'idolatria* (2005), *L'ebreo che ride* (2008), *Il conto dell'ultima cena* (2010) o la más reciente *Madre dignità* (2012). En algunos de los casos, como *Oylem Goylem* (2005), acompañado también de la grabación del espectáculo en DVD en su colección *Stile Libero*. Por su parte, Rizzoli ha publicado media docena de textos teatrales de Marco Baliani, entre ellos *Corpo di Stato* (2003) o *Pinocchio nero* (2005); en Donzelli han visto la luz la mayor parte de los textos de Ascanio Celestini, como *Cecafumo* (2002), *Fabbrica* (2003) o *Radio clandestina* (2005), mientras Garzanti ha publicado, también en versión acompañada de DVD a Marco Baliani y su *Francesco a testa in giù* (2000).

<sup>212</sup> Una experiencia un tanto diferente es la que llevó a cabo en 2006 el periódico *L'Unità* cuando, bajo el título de *Teatro Incivile* y dirección de Marco Rossitti, se difundieron seis obras filmadas en teatros de Udine y Pordenone: Mario Perrotta (*Italiani cincali! parte prima: minatori in Belgio*), Ascanio Celestini (*Fabbrica*), Davide Enia (*Maggio '43*), Emma Dante (*mPalermu*), Giuliana Musso (*Nati a casa*), más, finalmente, un espectáculo de Armando Punzo (*I Pescecani, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*).

También la participación de narradores en programas de radio merece una especial atención, en este caso no solo por ser una muestra más de su presencia mediática, sino porque podría plantear un curioso y diferente objeto de estudio: el centrado en la curiosa operación que supone trasladar una obra de narración a un medio como es el radiofónico y que implica la reducción de una obra escenificada a partir de la oralidad y gestualidad para volverla a volcar a través solamente de la mera palabra. Sería el caso de obras y autores como Ascanio Celestini y la transmisión en Rai Radio3 de *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 esprèss* (2006).

Nos topamos, en resumidas cuentas, ante una presencia mediática que, más allá de cuestiones comerciales o económicas evidentes, entronca directamente con la esencia misma de una modalidad teatral, el teatro de narración, que no renuncia a su función dialéctica y que en su búsqueda de contacto con el público es capaz de usufructuar cualquier medio de comunicación de masas que pueda tener a su alcance, de modo que “allorché rafforzano gli intrecci relazionali fra relatori, destinatari e realtà esperita, i rapporti fra radio, televisione, performance dal vivo, editoria e rete, contribuiscono, di fatto, a rilanciare fra le pratiche collettive del mondo sociale il senso d’una identità antropologica saldamente agganciata all’esercizio delle funzioni verbali” (Guccini, 2011: 69).

### ***III.5.5. Las adaptaciones televisadas de Paolini***

Dado que desde la emisión de *Vajont. 9 ottobre '63* en 1997 prácticamente toda la obra de Marco Paolini ha sido emitida por televisión o ha sido objeto de una posterior edición en vídeo o DVD, una primera división preliminar de sus adaptaciones audiovisuales puede partir, justamente, por su clasificación en grupos:

El primero estaría formado por los tres espectáculos emitidos en directo por la cadena pública Rai2: *Vajont. 9 ottobre '63*, con dirección de Antonio Moretti (9/10/1997), *Il Milione. Quaderno veneziano* con dirección de Duccio Forzano (10/09/1998) y *I-TIGI. Canto per Ustica* con dirección de Giovanni Ribet (06/07/2000).

Un segundo grupo lo conformarían seis obras emitidas en directo por la cadena privada La7, todas ellas bajo la dirección de Fabio Calvi: *Il sergente* (30/10/2007), *Album d'aprile* (01/02/2008), *La macchina del capo* (01/01/2009), *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (9/11/2009), *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (26/01/2011) e *ITIS Galileo* (25/04/2012).

Un tercer grupo nos remitiría a espectáculos emitidos en diferido por televisión a partir del montaje de diferentes representaciones y, en ocasiones, con la adición de material grabado fuera de un teatro. Es el caso de la versión sin música de *Il Milione* emitido por La7 con dirección de Giuseppe Baresi (09/09/2009); los cinco monólogos de *Teatro civico* que, con dirección de Davide Ferrario, se emitieron entre septiembre y octubre de 2003 por la Rai3; los doce capítulos en que se dividieron los cinco espectáculos bajo el título de *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani* que, con dirección de Giuseppe Baresi, se emitieron en Rai3 entre febrero y abril de 2005; o la más reciente *Ballata di uomini e cani*, emitida por Rai5 el 23 de diciembre de 2017.

También se podría incluir en este último grupo los dos últimos documentales emitidos por televisión (*Diario di Amleto a Gerusalemme*, en antena en la Rai5 el 23 de abril de 2016 y *Jack London and me*, en Rai3 el 1 de enero de 2017), así como dos de los espectáculos que conforman el ciclo del *Bestiario*, en concreto, *Bestiario italiano. I cani del gas* y *Bestiario veneto. Parole mate*, ambos comercializados en 2000 con dirección de Giuseppe Baresi. Finalmente, cabe mencionar la comercialización de versiones distintas a algunos espectáculos, como es el caso de la reelaboración de *Il sergente*, con dirección de Marco Segato (Segato &

Paolini, 2008), la versión de *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica*, con dirección de Davide Ferrario (Ferrario & Paolini, 2009)<sup>213</sup>.

Más allá de las diferencias que se puedan establecer en el seno de cada grupo, esta breve clasificación resulta de gran interés en el momento en que evidencia, por un lado, la insatisfacción que supusieron los montajes de los cuatro primeros espectáculos televisados, tres de los cuales serían posteriormente objeto de un nuevo montaje, mientras que, por otro, permite centrar la atención, aunque sea solo de forma preliminar, en cómo los objetivos perseguidos en cada uno de los montajes varían notablemente dependiendo del tipo de grabación y del momento en la evolución de Paolini.

Una primera diferencia es, evidentemente, la que se da en las adaptaciones audiovisuales dependiendo de si se trata de la grabación y edición en directo de una única representación (como en los dos primeros grupos) de, por el contrario, si se trata de la grabación y montaje de fragmentos de diferentes representaciones espaciadas a lo largo del tiempo. En este segundo caso, además, se puede establecer una diferencia básica entre obras representadas sin público que han sido pensadas para ser emitidas en tanto documental monologado (como es el caso de las piezas de *Teatro civico*) o que han sido montadas a partir de una o varias representaciones (como las segundas versiones de *Il sergente*) de las que, por el contrario, suponen el montaje y ensamblaje de una misma obra a partir de varias grabaciones a las que, además, se incorpora un material mucho más heterogéneo que supera el exclusivamente rodado con el actor en el escenario (como sucede con las grabaciones de Paolini en el Cretto de Burri en la segunda versión de *I-TIGI* o los fragmentos de presentación de *Gli Album di Marco Paolini*)<sup>214</sup>.

<sup>213</sup> Una mayor información sobre el impacto televisivo de estas retransmisiones puede verse en Oliviero Ponte di Pino (2015) y Massimo Puliani (2016). Recordamos que una información detallada de estas retransmisiones se encuentra en el Anexo VII.3.

<sup>214</sup> No consideramos, en ningún momento, títulos como *Questo radicchio non si tocca* (Baresi & Paolini, 2003) o *Jack London and me* que, efectivamente, están pensados desde un primer momento como documentales antes que como espectáculos teatrales, aunque ofrezcan numerosos fragmentos de ellos, sobre todo el segundo.

En este último caso, la edición a partir de diferentes representaciones de un mismo espectáculo permite no solo una mayor selección del material disponible a la hora de hacer el montaje, sino también una mayor reflexión en torno a las posibilidades que este ofrece a la hora de acentuar o recalcar fragmentos de la misma obra. En este caso, además, se suele favorecer la inclusión de material ajeno a la representación (a partir de filmaciones hechas en lugares y momentos distintos al espectáculo) y una mayor flexibilidad que permite el montaje a la hora de seleccionar o potenciar ángulos de cámara o efectos visuales.

La labor realizada por el director de la grabación como por el montador, tareas para las que Paolini ha contado con diferentes equipos y directores en función del tipo de espectáculo y de las características de la grabación, permite también diferenciar entre quienes han trabajado exclusivamente en la grabación de espectáculos en directo (como es el caso de Fabio Calvi) frente a los que han participado dirigiendo espectáculos más heterogéneos (como Davide Ferrario o Giuseppe Baresi).

### ***III.5.6. El paso semiótico y la necesaria implicación del director y montador***

El paso de un sistema semiótico a otro conlleva, naturalmente, la traslación de un universo semántico a otro y el consecuente cambio de sus referencias pragmáticas, por lo que debe considerarse no solo la construcción de enunciados, sino los complejos procesos de enunciación y la coparticipación receptora por parte de los espectadores. En este giro pragmático que deja a un lado el enfoque comparativo tradicional, parecen coincidir la mayoría de los estudios más recientes encaminados a abordar esta compleja relación, un giro que evidencia, en palabras de José Antonio Pérez Bowie, el modo en cómo “se desplaza el interés hacia el acto de producción, enfocando la adaptación como un proceso dialógico que afecta también al contexto operacional”, lo que implica, en primer lugar, “tener en cuenta los

modelos culturales vigentes en este” para determinar “la aceptabilidad de la obra y considerar sus diferencias con los vigentes en el contexto de partida” (Pérez Bowie, 2010: 38).

Es por ello por lo que, en los espectáculos grabados o emitidos en directo, Paolini ha seguido un largo proceso de prueba y error hasta encontrar a directores que supieran, en primer lugar, respetar las características innatas de su propuesta dramática.

De hecho, para los espectáculos del primer grupo, los emitidos en directo por Rai2 (esto es, *Vajont. 9 ottobre '63, Il Milione. Quaderno veneziano e I-TIGI. Canto per Ustica*), contó con la dirección de Antonio Moretti, Duccio Forzano y Giovanni Ribet, quienes, pese al éxito alcanzado, no volvieron a participar en ningún proyecto posterior debido a diferentes motivos.

En el primer caso, *Il racconto del Vajont*, la insatisfacción con el resultado no vino determinada por la persona impuesta por la Rai, Antonio Moretti, un director que venía realizando labores en la televisión pública italiana desde hacía varias décadas y que, ya jubilado, fue reclamado por la cadena para la retransmisión de espectáculos complejos como el mismo *Vajont*. Por el contrario se debió más bien a la insistencia de los directivos de la Rai en enriquecer la retransmisión añadiendo imágenes, lo que, considerando lo arriesgado de emitir una obra tan sumamente particular en el panorama televisivo del momento y de manos de un actor-autor prácticamente desconocido para el gran público, llevó a la introducción de una larguísima serie de materiales ajenos a la narración que no solamente lastraban el espectáculo, sino que restaban eficacia a la narración misma. Pese a todo, Paolini consideró que la emisión televisada había quedado lo suficientemente fijada en la retina de los espectadores como para no ser oportuno plantear un nuevo montaje del espectáculo distinto al que se pudo ver por televisión.

Un año más tarde, la siguiente incursión en el medio audiovisual de Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano*, supuso una decepción aún mayor, llevando incluso a Paolini a plantearse la posibilidad de no volver a grabar espectáculos en vivo. En este caso, como da

puntual cuenta Ponte di Pino, por el hecho de que el montaje privilegió una lectura eminentemente musical del espectáculo que acabó por transformar una obra de narración en un especie de vídeo-clip de más de dos horas y media de duración, estando como estuvo el montaje:

più attento all'aspetto musicale che a quello teatrale, spezzato da frequentissimi stacchi sul pubblico e sull'ambiente. Purtroppo il tempo del monologo e quello della regia televisiva hanno faticato più del dovuto a trovare un accordo; ci sono stati diversi momenti imbarazzanti, spesso quando al testo che descriveva un preciso gesto (la voga, o il santo che schiaccia il serpente) non corrispondeva l'immagine dell'attore che lo stava eseguendo, ma divaganti inquadrature di bandiere svolazzanti o corde di chitarra. Un racconto già di per sé complesso finiva così per diventare ancora più criptico (Ponte di Pino, 1998).

Parte de la escasa fortuna del montaje (escasa fortuna desde el punto de vista estético, que no desde el punto de vista de la audiencia, ya que, como se ha visto, llegó a gozar de un 10% de *share*), la tuvo también la pretensión de que una obra de este tipo, cimentada en el uso de un acusado dialecto véneto, podía funcionar en un medio generalista como es la televisión.

Tal y como recalca Gerardo Guccini:

Portare in televisione *Il Milione*, invece, sarebbe stata una presunzione assoluta, perché l'uso del dialetto veneziano avrebbe tagliato fuori una parte di italiani non disposti ad ascoltare un idioma dialettale diverso dal proprio. Il mezzo televisivo, infatti, non consente ai diversi alfabeti di mescolarsi e tollerarsi tra di loro. Chiunque a teatro accetta di ascoltare un idioma o una lingua straniera anche se non la capisce, ma l'utente televisivo no: ha il potere assoluto di distrarsi rapidamente con un dito, cambiando canale (2006: 14).

Fuera por un motivo o por otro, lo cierto es que tras estos dos primeros espectáculos retransmitidos en directo, parecía evidente que el paso de un lenguaje teatral a un lenguaje audiovisual requería una especial sensibilidad por parte del director que, lejos de buscar la espectacularidad forzando los ángulos de la cámara, sobreiluminando el escenario o realizando movimientos de cámara disonantes con el tema tratado, basara más bien su labor en el ritmo interno que impone una dramaturgia que, como la de Paolini, depende casi exclusivamente del tempo que marcan la voz, la gesticulación y los movimientos del actor en el escenario.

Esto es, un director que supiera leer la partitura oral y gestual propuesta por el actor-narrador y que no se perdiera privilegiando otros aspectos de la puesta en escena en detrimento del que es el motor de la narración.

Esto fue, en menor grado, lo que sucedió también con la retransmisión en directo de *I-TIGI. Canto per Ustica* desde la Piazza di Santo Stefano de Bolonia dirigida por Giovanni Ribet, un autor con una sólida carrera desde finales de los noventa y con el que han trabajado numerosos autores afines al teatro de narración<sup>215</sup>.

En este caso, sin embargo, que Paolini volviera a plantear una relectura del montaje nueve años más tarde con el título algo distinto de *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica*, contando en esta ocasión con el director Davide Ferrario y situando el rodaje en un marco totalmente diferente, el Cretto de Burri en Gibellina, obedeció a la necesidad de eliminar totalmente la parte musical compuesta *ex profeso* para la primera versión la cantante y folclorista Giovanna Marini.

Si bien se trataba de una música ciertamente emotiva que llegaba a funcionar de forma notable en el montaje en directo de Giovanni Ribet, lo cierto es que, en algunos momentos, se tenía la impresión de que los incisos musicales no solo provocaban un parón demasiado brusco y prolongado de la narración (en una obra, además, en la que ya de por sí la abundancia de datos podía hacer perder el hilo a los espectadores), sino que, en definitiva, acababa por configurarse, tal y como quedaba dicho más arriba, como un segundo hilo narrativo más que discurría de forma paralela en detrimento de la historia narrada.

<sup>215</sup> A él se deben, de hecho, las retransmisiones de *Oylem Goylem* de Moni Ovadia en 1997 o las más recientes grabaciones de *Il giullare e Federico* de Dario Fo, en 2005, y *Kohlhaas* de Marco Baliani en 2010, muchas de ellas a propuesta también de Felice Cappa, quien en algunas se encarga también de la adaptación de los textos.



### ***III.5.7. Hacia un mayor control de los espectáculos audiovisuales***

En cualquier caso, hubiera o no otros motivos de carácter comercial tras la decisión de no volver a trabajar para la Rai, desde 2000 Paolini decidió emitir sus espectáculos televisados exclusivamente en la cadena La7, contando en todos los casos con la dirección de Fabio Calvi, un director con una amplia experiencia en la dirección televisiva, especialmente en programas de debates y *talk-shows*<sup>216</sup>.

El inicio de la experiencia con La7 coincidió, además, con la concreción de su propia productora, Jolefilm, lo que permitió a Paolini tener un completo dominio y una gran libertad a la hora de preparar los montajes televisados, algo totalmente opuesto a lo que le había sucedido en los espectáculos retransmitidos anteriormente con la Rai, donde la monumental burocracia lastraba las ideas y hacía inoperante cualquier modificación del proyecto original. Si para las emisiones en directo contó a partir de ese momento con Fabio Calvi, para los espectáculos editados a partir del ensamblaje de varias representaciones diferentes y con la puntual adición durante el montaje de otros materiales audiovisuales, Paolini, por el contrario, ha recurrido exclusivamente a Davide Ferrario (Casalmaggiore, 1956)<sup>217</sup> y a Giuseppe Baresi (Milán, 1960)<sup>218</sup>.

Ambos respondían a la necesidad de contar con directores que fueran capaces de tomar nota del evento escénico real y que supieran trasladar al montaje final el ritmo y tempo interno del espectáculo teatral, respetando en todo momento que se trata de un encuentro concreto entre el actor y el público, esto es, “tenere insieme il testo scritto a tavolino e

<sup>216</sup> Fabio Calvi (Milán, 1962) se ha dedicado principalmente a la dirección de programas y series de televisión, como *Le invasioni barbariche* (2004), *La fattoria III* (2006), *L'era glaciale* (2009) o la más reciente *Stasera Casa Mika* (2016).

<sup>217</sup> La carrera como guionista y director de cine de Davide Ferrario se ha caracterizado por un cuidadoso trabajo con el guion, muchas veces basado en adaptaciones de textos literarios, como en los casos de *Tutti giù per terra* (1997, basada en la obra homónima de Giuseppe Culicchia), *La rabbia* (2000, montaje a partir de textos de Pasolini) o *La strada di Levi* (2006, basada en *La tregua* de Primo Levi), a las que se podrían añadir su labor como documentalista con títulos como *Lontano da Roma* (1991, sobre la Lega Nord) o *Materiale resistente* (1995, junto a Guido Chiesa).

<sup>218</sup> Por su parte, Giuseppe Baresi se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de expresión a través de diferentes formatos de vídeo y soportes digitales, como tendrá ocasión de demostrar en el complejo puzzle de *Gli Album di Marco Paolini*.

l'imprevedibilità della recita, lasciando che tra questi due elementi si scatenasse una battaglia", de forma que el trabajo del director fuera "quello di documentare questo scontro reale, concreto, autentico, non 'finto' e recitato, ma degno della migliore attualità televisiva", tal y como Davide Ferrario comentaba sobre la segunda versión de *I-TIGI. Racconto per Ustica* (Ferrario, 2011: 141).

En este punto, la imprescindible la experiencia y la sensibilidad del director son dos valores a los que no se puede renunciar, ya que "ritengo [declaraba nuestro autor a Gerardo Guccini] che soltanto una persona in grado di condividere fino in fondo l'esperienza del 'dietro le quinte' garantisca la fedeltà nei confronti dello spettacolo dal vivo" (Guccini, 2006).

De ahí que Paolini viera la necesidad de rehacer parte de los primeros espectáculos audiovisuales y que llevara también a este ámbito el mencionado proceso de reflexión y ampliación de los lenguajes expresivos a partir de la noción del espectáculo como una suerte de *work in progress* susceptible de parciales modificaciones. Desde esta óptica, sus adaptaciones audiovisuales pueden considerarse una especie de foto fija de un momento determinado y concreto de la vida de un espectáculo en continuo desarrollo.

Una muestra de este continuo proceso de reflexión y evolución basado en un constante juego de ajustes orientados a configurar un tipo de espectáculo audiovisual que responda a sus concretas expectativas, se observa al comparar las diferencias entre las versiones audiovisuales de su primera retransmisión, *Il racconto del Vajont*, con dirección de A. Moretti, y uno de sus últimos trabajos, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, dirigido por Fabio Calvi.

Evidentemente las circunstancias en que cada uno de ellos se produjo son totalmente distintas: en la emisión de Vajont de 1997, Paolini era un autor prácticamente desconocido para el gran público, carecía de experiencia en un medio audiovisual de las dimensiones de la Rai y tuvo que plegarse necesariamente a un montaje que, en parte, se escapaba a su control;

por el contrario, catorce años después, en 2011, tras casi una decena de retransmisiones en directo y de otras tantas producciones comercializadas, *Ausmerzen* puede considerarse en muchos aspectos epítome del tipo de espectáculo audiovisual, en el momento en el que Paolini parece en él sintetizar su concepción del teatro televisado buscado por el autor (o cuanto menos, una forma concreta de dar a conocer ciertos montajes en un momento determinado de su evolución).

Una primera diferencia, tal vez banal pero significativa, tiene que ver con las ubicaciones elegidas para realizar las retransmisiones televisadas, cada vez más lejanas del espacio real de la narración para situarse en espacios cada vez más simbólicos, menos atados a la veracidad o autenticidad del espacio, y configuradores de escenarios más fácilmente replicables en otros escenarios.

Así, mientras *Vajont* se emitió desde el lugar real de la catástrofe, lo que supone una coincidencia entre el “aquí” de la representación y el “aquí” de lo narrado (una coincidencia que otorga un mayor peso a la narración y cancela cualquier otro espacio para futuras representaciones), el resto de los espacios en los que ha fijado la retransmisión carecen de esa aura de autenticidad, de cercanía, de verdad.

Esto sucedió ya en *Il Milione* (retransmitida desde el Arsenal de Venecia, patria de Marco Polo y centro de algunas historias, pero básicamente configurada en tanto metáfora de todo el norte de Italia), en *I-TIGI Canto per Ustica* y *Canto per Gibellina* (en la plaza de Santo Stefano de Bolonia y en el Cretto de Burri, lugares cercanos al suceso y relacionados con él metonímicamente, al ser inicio y fin del viaje del avión) o en *Il Sergente* (grabado en una cueva fría y húmeda, símil del espacio real a orillas del Don, donde transcurre la historia). Ninguna de estas representaciones, pese a relacionarse de un modo indirecto con la narración, tuvo lugar ya en el espacio exacto de los hechos o en sus inmediaciones.

Es más, las siguientes dos producciones (*Ausmerzen* e *ITIS Galileo*) se optó por privilegiar espacios simbólicos en lugar de espacios presentes en el propio discurso; mientras que el primero, *Ausmerzen*, se emitió desde el psiquiátrico Paolo Pini en Milán, espacio subrogado, inauténtico y no ligado a los hechos narrados sino por una simple similitud con el hospital psiquiátrico real en el que acontecieron los sucesos; *ITIS Galileo*, fue grabado en el laboratorio de física de Gran Sasso, espacio totalmente ajeno a la vida de Galileo y considerado en tanto metáfora del avance de la ciencia, tema sobre el que gira en última instancia la obra.

La primera repercusión que implica este progresivo alejamiento del lugar de los hechos en las emisiones en directo en favor de espacios cada vez más alejados es la pérdida de la autenticidad que connotaba su representación *ad hoc* en el lugar mismo de lo narrado y la consecuente reducción del evento teatral, reduciendo el espectáculo a un espectáculo más dentro de una larga gira de representaciones, esto es, convirtiéndolo en una *performance* reproducible hasta el infinito incluso distinta del espacio del estreno (Bianchi, 2011: 183) aunque, eso sí, de mayor fuerza simbólica. Sería ingenuo no mencionar que en esta cuestión laten también otras razones bastante menos prosaicas: la primera y más evidentes es que la ubicación elegida para las primeras retransmisiones (el dique mismo del Vajont y la laguna de Venecia) supusieron en primer lugar una notable dificultad técnica que aparejaba numerosísimos inconvenientes a los cámaras, montadores, escenógrafos, etc.; la segunda, consecuencia de la primera, es que el gasto que en los dos casos primeros fue asumido por la Rai, difícilmente podría serlo por la productora de Paolini, Jolefilm.

### ***III.5.8. Hacia el montaje de corte documental***

Perdida (o superada, según la perspectiva) la coincidencia entre el espacio físico de la narración y el espacio físico de la representación, en líneas generales la tendencia que ha seguido Paolini a la hora de concretar sus espectáculos audiovisuales ha sido la de orientarlos

progresivamente hacia un formato de vídeo-documento: por un lado, con la ampliación de la emisión mediante la aportación de material ajeno al espectáculo en sí mismo aunque relevante respecto a la temática tratada (como la entrevista inicial que abría la emisión y el debate posterior moderado por el periodista Gad Lerner en *Ausmerzen*); por otro, con la consideración de la grabación no solo como un teatro retransmitido a través de la televisión, sino como testimonio de un evento teatral. Es quizás sintomático de esta dirección que ha ido tomando el teatro televisado de Paolini que sus dos últimos espectáculos hayan sido volcados en televisión en forma de documental, como es el caso de los mencionados *Diario di Amleto a Gerusalemme*, dirigido en 2016 por Giulietta Vacis, y *Jack London and me*, con la dirección de Pier Paolo Giarolo en 2017.

Esta segunda cuestión se observa, antes que nada, en la visibilidad que progresivamente van adquiriendo las cámaras en sus últimos espectáculos. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Ausmerzen*, donde los *cameramen* que siguen a Paolini moviéndose en un espacio escénico abierto en torno a los espectadores acaban por ser insertos y captados por el público televisivo como un elemento más del espectáculo. Ello hace que este tipo de propuesta se diferencie notablemente del tradicional “teatro grabado”, en el que las cámaras no deben evidenciarse para no romper el carácter ficcional del espectáculo. La inclusión de planos en los que se observan a los cámaras remiten en estos casos, una vez más, al deseo de evitar el ensimismamiento del espectador (en este caso televisivo) en un ejemplo más del extrañamiento brechtiano.

Al igual que sucede con los numerosos planos en los que se incluyen planos generales o primeros planos del público asistente, en las emisiones en directo se debe tener presente que se dirigen tanto a un espectador presente en la sala en la que se desarrolla el espectáculo como a un espectador televisivo que sigue la obra desde sus casas. Y es justamente en las posibilidades que ofrece esta doble relación establecida con estos públicos diversos (el

presencial y el virtual), en el entrecruzarse de estas dos percepciones distintas del espectáculo, donde el teatro en televisión puede encontrar una identidad propia (Bianchi, 2011: 183), lo que implica, antes que nada, conquistar una posición privilegiada a través de la superación de los dos polos en los que tradicionalmente se vuelca el teatro en televisión, por un lado el teatro filmado (neutro y despersonalizado) y, por otro, el cine teatralizado.

En el teatro televisado de Paolini viene a explorar precisamente este terreno intermedio, evidenciando un montaje en el que se ponen en juego una amplia gama de recursos audiovisuales sin renunciar al carácter eminentemente teatral, *in praesentia* y en directo, del espectáculo. De este modo, los espectáculos audiovisuales se configuran en cuanto retransmisiones que ponen de relieve “come la scrittura teatrale può interagire con quella audiovisiva suggerendo inedite prospettive” (Scattina, 2011: 105-106).

En efecto, una característica del teatro televisado de Paolini es, justamente, la de tratar de salvar la falta de inmediatez que implica su transposición al medio televisivo en detrimento del carácter simultáneo y presencial del teatro. De ahí la persistencia de recursos como la mostración del público, que constantemente ocupa la atención de la cámara con primeros planos de rostros individuales o con planos generales del auditorio con la finalidad de “mostrarnos” el efecto que produce en él lo narrado.

El hecho de poner en escena de forma simultánea al narrador y al narratario (esto es, al enunciador de la narración y a la instancia a la que dirige su discurso) le permite a Paolini jugar en un interesante campo intermedio entre la *mise en abyme* del hecho mismo de narrar, las posibilidades que ofrece la autorreferencia (en el momento en que se produce una reflexividad mediante la cual una obra de un medio específico hace referencia y reflexiona al mismo tiempo sobre el propio medio) y evidenciar un alto grado de autoconciencia (ya que esta reflexividad se evidencia de forma patente declarando sin tapujos el carácter artificial del espectáculo). Se puede decir, siguiendo en parte a Pedro Javier Pardo (2011; 2015; 2017), que

los espectáculos retransmitidos de Paolini no solo se configuran como obras de carácter autorreferencial, sino que insisten en ofrecer una dosis de autoconsciencia; es decir, los montajes no solo se ocupan y privilegian el hecho teatral en sí mismo, sino que, además, lo hacen generando la sensación de artificio y provocando un meditado efecto anti-ilusionista capaz de suscitar el distanciamiento del espectador.

En efecto, si, por un lado, la noción de autorreferencialidad permite referirse a fenómenos como la intertextualidad, la intermedialidad, la antrirrepresentación o la parodia (Gil González, 2005), la de autoconsciencia, por su parte, permitiría que el espectador deambulara sin solución de continuidad entre el ensimismamiento ante los hechos narrador y un cierto alejamiento crítico derivado de la ruptura de la ilusión mimética y generador de una suerte de “paradoja metaficcional”<sup>219</sup>.

No es descabellado afirmar que una parte del teatro de narración (en concreto las piezas representadas mediante un narrador-*performer* “no ensimismado) puede considerarse como una modalidad particular de metateatro, en el momento en que nos encontramos ante “theatre pieces about life seen as already theatricalized” en las que personaje-narrador es consciente de su propia teatralidad (Abel, 2003: 135) y en el que se han borrado de forma clara las líneas divisorias entre lo representado y la vida real, centrándose la problemática sobre la que gira la obra en el teatro mismo mediante un proceso de “autorepresentación” (Pavis: 288)<sup>220</sup>.

En este marco, el montaje audiovisual se orienta justamente a mantener este doble juego: por un lado, en poner en evidencia el carácter ficcional y metaficcional, del espectáculo.

<sup>219</sup> Esta “paradoja metaficcional” la ejemplifica Pedro Javier Pardo García (2015) observando las diferencias entre la autorreferencial *mise en abyme* del *Hamlet* shakespeariano y la autoconsciencia presente en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1966) de Tom Stoppard.

<sup>220</sup> Se opta aquí por una visión amplia del concepto de “metateatro” sin excluir la necesidad teórica de un acercamiento que dé cuenta de la variada tipología que encierran las distintas modalidades (Hermenegildo, Rubiera & Serrano, 2011: 13), así como la constatación que, si bien rasgos del metateatro se pueden encontrar en el teatro clásico, “la réflexion théorique qu’elle a suscitée est relativement récente” (Vuillemin, 2009: 119).

Para ello se requiere un espectador atento que se involucre en lo narrado. De ahí la necesidad de no romper la atención del espectador, algo que Paolini intentó evitar, ya desde el primer Vajont, insistiendo en que las retransmisiones no fueran interrumpidas por bloques publicitarios. El mismo objetivo (el de cancelar la cesura que supone la no presencialidad de una parte del público, el televisivo) lo cumple también el uso constante de vocativos en boca del autor captados en primeros planos con los que se dirige no solo al auditorio presente durante la grabación, sino también a los telespectadores que están viendo la retransmisión desde sus casas.

También participan de esta finalidad la costumbre de arrancar los montajes audiovisuales con reflexiones sobre el momento del proceso en que él, como narrador, se encuentra, o el hecho de que no haya nunca telón ni al principio ni al final de las retransmisiones, con el objetivo de dar la sensación de que la obra ni empieza cuando se sube el telón ni tampoco finaliza cuando se acaba la función propiamente dicha.

Se logra así, al menos en parte, recuperar la inmediatez que se pierde al plantear un espectáculo en un medio audiovisual (basado en la producción de enunciados) que fija de un modo unilateral una obra de teatro (basada en la construcción de situaciones). Todo ello, en definitiva, no hace más que revelar la relativa imposibilidad de llevar adelante la “*sorta di contraddizione in termini*” que supone que la conversión de un espectáculo teatral en directo, vivido “*qui e ora, ma anche perché viene visto e percepito emotivamente attraverso una visione bioculare e un audio stereofonico*”, a través de una emisión televisada en la que, por el contrario, “*abbiamo un punto di vista sempre soggettivo e parziale*” (Sabatini, 2010: 7-8).

Late también la idea, en definitiva, de que las retransmisiones televisadas de los espectáculos de Paolini no son más que una de las muchas y posibles variantes de algunos de sus espectáculos que el espectador puede encontrar, siempre iguales pero en cierto grado siempre diferentes unos de otros. Tal y como Paolini señalaba en la “*nota all’edizione*” de la



segunda versión de *Il Sergente*, “io credo che affezionarsi troppo al proprio lavoro, a quello che si crea, sia almeno nel mio campo un errore”, sobre todo porque “fatalmente la registrazione non assomiglia a una sola di queste versioni. Io stesso guardandola mi scopro attratto da alcune parti e respinto da altre. La registrazione non riproduce quella varietà di parole, di gesti, di giorni, di chilometri, di luoghi, di facce che guardano, che per me è *Il Sergente*” (Paolini, 2008: VI-VII).

### ***III.5.9. Los Album: entre teatro filmado y recreación de una representación***

Un ejemplo paradigmático de todo lo dicho hasta ahora lo encontramos en la adaptación de los cinco espectáculos que, con el título de *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*, fue televisada entre los meses de semanalmente entre febrero y abril de 2005 por la cadena Rai3 bajo dirección de Giuseppe Baresi.

La idea inicial de adaptar el ciclo completo de la infancia y adolescencia de Nicola en dieciséis programas de cuarenta minutos de duración tuvo, desafortunadamente, un primer imprevisto antes incluso de ponerse en marcha que implicó abandonar parte del material del primer espectáculo *Adriatico*: la negativa de los herederos de Gosciny de ceder los derechos de *El pequeño Nicolás*. También quedó fuera parte del segundo, *Tiri in porta*, en este caso porque Paolini no acabó nunca de sentirse satisfecho con un espectáculo, su primera experiencia sin un director de escena (función que había ejercido anteriormente Gabriele Vacis), con el que, dentro de la evolución que le había llevado hasta la experiencia puramente narrativa, consideraba que todavía no había alcanzado el equilibrio entre los fragmentos narrados y los dramatizados.

Con el material descartado de este segundo espectáculo, en parte recuperado en la posterior *La macchina del capo* (2009), se llegó finalmente a las doce piezas en que se dividió finalmente el material de *Gli Album di Marco Paolini*.

Tres episodios para *Liberi tutti* y la historia de Nicola en los seis años que van de 1967 a 1973 sobre la primera infancia del personaje y su naciente afición al teatro: *Don Bernardo e Barbino*, *Capodanno del '69* y *La compagnia*.

Cuatro emisiones para *Aprile '74 e 5*, un espectáculo que había sido ya objeto de una versión anterior en 2002 con el título de *Aprile '74 e 5. Tra un campo de rugby e la Piazza* con la intención de ser retransmitido por la Rai3 en 2005 a partir de diferentes representaciones<sup>221</sup>, cuyas partes, recordemos, básicamente giran en torno al gusto de Nicola y sus amigos por el rugby y al primer compromiso político surgido en el seno del Circolo Primo Maggio con el trasfondo de los trágicos sucesos de los *anni di piombo* de aquellos dos años, 1974 y 1975: *Un filo di pensieri*, *Un mondo perfetto*, *I 400 folpi* y *Odor di botte e limone*.

Y, finalmente, las cinco emisiones dedicadas a *Stazioni di transito*, un espectáculo de 1999 que había sido también objeto de revisión en 2002 y que incorporaba distintas historias situadas en lugares diferentes con el fin de completar la historia de Nicola en un amplio arco temporal que va de 1974 a 1984: *Noite d'agosto del '74* (ambientada en el Véneto), *La comuna di Gemona* (ambientada en el Friuli en 1976), *La cortina di ferro* (sobre el viaje de la compañía teatral de Nicola en 1980 por Austria y Checoslovaquia), *Teatro Tenda del Popolo* (situada en Treviso en 1983) y *Americhe 1984* (sobre el viaje de Nicola a América en 1984, trasunto de la gira que llevó a cabo Paolini con Thomas Simpson durante el montaje de *Two Little Orphans*).

Frente al problema que podía suponer el reunir bajo un mismo título un conjunto tan heterogéneo tanto por lo que se refiere a la historia misma de Nicola (en la que se recoge el recorrido vital del personaje a lo largo de casi dos décadas) por lo que tiene que ver con el material filmado (ya que no se optó por la inclusión de la grabación de una única

<sup>221</sup> El espectáculo, como ya se ha indicado, volvería a ser adaptado con el título final de *Album d'Aprile* con acompañamiento musical de Lorenzo Monguzzi. Esta versión es la que se emitió desde Cortemaggiore el 1 de febrero de 2008 por la cadena La7 con dirección de Fabio Calvi dentro la celebración del campeonato de rugby de las Seis Naciones, deporte sobre el que gira gran parte del espectáculo.

representación de cada uno de los espectáculos, sino de la recolección de material ciertamente variado), la opción fue plantear, tal y como atestigua el título mismo, un verdadero álbum personal construido a modo de puzle visual que permitiera seguir las aventuras del personaje al tiempo que se recorre la historia misma de los espectáculos y del propio Paolini como actor, casi como si se tratara de la unión de un extenso grupo de postales visuales de diferentes lugares enviadas en diferentes momentos de su carrera<sup>222</sup>.

Se pretendía ir más allá del teatro filmado y de la grabación de una representación para ofrecer una verdadera reescritura del espectáculo en la que, a través del particular montaje, el teatro dejara de ser un mero evento escénico filmado para erigirse como verdadero eje temático. Se generaba así, de forma paralela a la narración de la historia de Nicola, una nueva trama recompuesta y reescrita *ad hoc* para la pantalla centrada en la historia misma del desarrollo de los *Album* a partir de la recuperación de grabaciones totalmente variadas en un arco temporal que va de 1987 hasta 2003 y de la inclusión de numerosas imágenes filmadas de carácter extradiegético que amplían o acompañan la narración<sup>223</sup>.

Estamos, en definitiva, ante lo que Paolo Puppa consideró “forse l’operazione più ambiziosa perché più personalizzata entro l’intera sua drammaturgia, il cui titolo, appunto *Album-Libretto*, assomma le due aspirazioni di Paolini, ovvero farsi scrittore di storie e cantante, con un sovraccarico di integrazioni realmente autobiografiche su vita e carriera” (2010: 76).

Las doce partes de *Gli Album di Marco Paolini* (aunque en menor medida esto es aplicable al resto de obras emitidas en diferido a partir del montaje de diferentes tipos de material) se acabaron constituyendo no solo como fragmentos secuenciales de una serie de

<sup>222</sup> Esta fue la idea, justamente, que se recoge en la cabecera de presentación, conformada por un grupo de variadísimas imágenes de época, muchas de ellas, objetos personales del propio Paolini.

<sup>223</sup> En los créditos del DVD editado por Einaudi se puede rastrear la procedencia de todo este material heterogéneo que une grabaciones realizadas en Mira en 1998, pasando por las realizadas ese mismo año en la estación de trenes de Pistoia (sobre todo para *Stazioni di transito*), las primeras pruebas con Mercanti di liquore hechas en Monza antes de Pascua, partes del fragmento con el grupo del 25 de abril en el Paolo Pini, las pruebas con Uri Caine y Giorgio Gaslini en Milán o el concierto con Giammaria Testa y Mario Brunello en Pistoia.

obras de teatro que han sido adaptadas para la televisión, sino también como testimonio directo del proceso mismo de adaptación y las sucesivas fases de concreción del espectáculo.

No interesaba aquí, como se ha mencionado en puntos precedentes, que el espectador (en este caso, el telespectador) cayera en una especie de ensimismamiento y que contemplara la obra dejándose arrastrar simplemente por lo narrado. Para ello, se optó por una serie de fórmulas que favorecieran el extrañamiento brechtiano y permitieran, también en la filmación, la ruptura de la ilusión teatral, alternando en el montaje de fragmentos grabados en diferentes momentos, incluyendo material extradiegético que rompe la continuidad visual de la narración, colocando las cámaras entre el público o incorporando forzados saltos de *raccord* entre dos escenas, algo sobre lo que volveremos más adelante.

Radica aquí la diferencia esencial entre el teatro televisado y un teatro filmado, esto es, entre un teatro emitido en televisión en el que se pretende generar la ilusión de veracidad de lo narrado y un teatro que evidencia su carácter de grabación de un hecho teatral y que, en consecuencia, desvela sus artificios resaltando la ficción inherente y colocando el proceso antes que el producto.

También cumplía este propósito las momentáneas rupturas de la narración mediante el recurso al montaje paralelo y la concatenación de grabaciones de diferentes espectáculos en diferentes momentos, lo que permite una curiosa superposición entre los tiempos de la enunciación, los tiempos de la composición de los textos y, por último, los tiempos del enunciado.

Así, al propio tiempo de la narración, que abarcaría el arco temporal de la vida de Nicola que va desde 1964 (años narrados en el primer *Album, Adriatico*) hasta 1984 (años en que transcurre el último, *Stazioni di transito*), hay que añadir el tiempo de la realización del espectáculo, desde el primer *Album, Adriatico*, en 1987, hasta los retoques de los espectáculos en 2003. A estos dos tiempos (el diegético de la narración y el de la creación y primera puesta

en escena de los espectáculos) habría que sumar, por último, el tiempo mismo de la grabación, que va desde las primeras grabaciones de 1998 utilizadas en el montaje, hasta las últimas en 2004<sup>224</sup>.

En algunas ocasiones, estos tres ejes coexisten en el mismo espectáculo, ofreciendo un pequeño caleidoscopio temporal que permite seguir las aventuras de Nicola relacionándolas con eventos ocurridos en el aquí y ahora de la grabación. Un ejemplo, luctuoso en este caso, podría ser el espectáculo *Nocte d'agosto del '74*, en el que Paolini establece una relación entre el estallido de la bomba en el tren Italicus el 4 de agosto de 1974 y la explosión de las bombas en el tren de cercanías de Madrid en marzo de 2004, acaecida pocos días antes de la grabación en el Teatro Duse de Bolonia (Baresi & Paolini, 2005a, min. 00:30:48).

### ***III.5.10. Los Album como “découpage” de material heterogéneo y montaje***

Esta superposición del tiempo diegético de la narración y del momento en que se grabaron los espectáculos se refuerza además, como se indicaba más arriba, con el uso de materiales recogidos que ofrecen la posibilidad de una lectura, aunque fragmentaria, del trabajo de Paolini a lo largo del tiempo, conjugando imágenes propias de los años en que transcurre la narración (objetos de la época como cromos, futbolines, mapas escolares..., fragmentos de audio y vídeo sacados de las hemerotecas, como la retransmisión de la manifestación en Milán de 1974) con material que remite al trabajo de Paolini como actor a lo largo de los años (desde las primeras grabaciones de *Adriatico* a principios de los noventa, hasta la preparación de sus espectáculos en 2004; pero también desde imágenes reales de Paolini haciendo de Arlequín durante su estancia en América a finales de los ochenta, hasta fragmentos de conciertos con I Mercanti di liquore de finales de 2002).

<sup>224</sup> Un ejemplo significativo del uso del montaje paralelo puede verse en el vídeo 14 del Anexo VII.2, en concreto, un fragmento de Giuseppe Baresi, *Gli Album di Marco Paolini. I 400 folpi* [DVD]. Turín, Einaudi, 2005, min. 00:11:34 - 00:12:39.

Nos encontramos ante lo que Desirée Sabatini (2010: 30) denomina un “*découpage di materiale eterogeneo*”, cuyo objetivo es confrontar, presentar y, finalmente, comparar documentos heterogéneos caracterizadores del discurso con la finalidad de ofrecer un análisis crítico y didáctico de una específica expresión teatral<sup>225</sup>.

Ver *Gli Album di Marco Paolini* (como también, en cierta medida, comparar las diferentes versiones que hay disponibles de algunos de sus espectáculos) es también adentrarse en el desarrollo de la técnica y el recorrido actoral de Paolini, como demuestran las pocas grabaciones de los primeras representaciones de *Adriatico* y *Tiri in porta*, justamente las que, debido a la negativa de los herederos de René Goscinny, no pudieron incluirse de forma completa<sup>226</sup>.

En gran medida, que *Gli Album* supongan un cambio en el modo de concebir el espectáculo respecto a las habituales retransmisiones de Paolini se debe al tipo de montaje propuesto; en primer lugar porque, si en los espectáculos televisados en directo todo estaba subordinado al ritmo, tiempo y espacio de la representación en concreto que se estaba emitiendo (debiéndose realizar el montaje mediante el *raccord* directo en un gran plano secuencia fragmentado en diferentes encuadres), en este caso se podía operar con un margen mucho mayor y un material mucho más amplio a la hora de realizar el montaje.

Sin embargo, frente a la dificultad y complejidad técnica derivada del directo, no es menor tampoco la complicación que supone el montaje en diferido, en este caso derivada de la necesidad de mantener la frescura e inmediatez de los espectáculos en directo y “*rispettare un racconto diretto, essenzialmente nella ‘scena’, e trovarne una lettura adeguata*” (Baresi,

<sup>225</sup> Este “*découpage di materiale eterogeneo*” sería una de las cuatro posibilidades que la autora identifica dentro de una tipología general de espectáculos teatrales televisados, frente a la “*videoregistrazione teatrale*”, esto es, la reconstrucción audiovisual de un evento teatral de carácter histórico o divulgativo; la “*videobiografia artistica*”, reconstrucción de documentos provenientes de diferentes contextos (entrevistas, vida privada...) con intención científica; y, por último, la “*ricerca etnografica e antropologica sul teatro*”, que vendría a ser una reconstrucción histórica, social y teatral dentro de un contexto cultural determinado, pueblo, etnia, etc.

<sup>226</sup> Se trata, en concreto, de dos breves fragmentos, de 15:45 minutos el primero (con escenas de *Adriatico*) y 15:04 el segundo (con escenas de *Tiri in porta*), con un montaje muy simple que remite a grabaciones de principios de los noventa.

2005b: XVII), esto es, que cada fragmento responda a su significado original, que encaje de forma correcta dentro de una macroestructura superior y que, a la vez, evidencie su distinto origen y su relativa autonomía significativa con respecto a los fragmentos que le anteceden y suceden.

Cobra importancia, en este momento, el uso de extensa variedad de formatos, desde el vídeo doméstico a grabaciones en 16, S16mm o S/8, ya que son justamente estos diferentes formatos los que permiten, en muchas ocasiones, identificar la procedencia de las distintas escenas a partir de sus variaciones de textura, color o matices cromáticos<sup>227</sup>.

El material de carácter privado, en muchas ocasiones verdaderas muestras de *home movies* “sul confine di un linguaggio incerto, situato in una linea d’ombra tra il finito e il non finito [...] mai prodotto o circolato nella sfera pubblica, sostanzialmente inedito se posto al di fuori del suo ambito di provenienza” (Simoni, 2015: 23), es especialmente útil aquí tanto para dar una idea sucinta de los distintos procesos de gestación del espectáculo teatral y la evolución de Paolini actor, como de aportar una dosis de “sinceridad” extra mediante la inclusión de material de corte personal<sup>228</sup>.

El uso de este material diferenciado posibilita también que en la mayoría de las piezas (incluso en las más antiguas grabaciones) se pueda jugar con un recurso muy querido por Paolini, el del mencionado montaje en paralelo, es decir, la alternancia en contrapunto de un mismo fragmento de narración en el que se combinan trozos de diferentes grabaciones en diferentes lugares, fácilmente identificables ya sea por usar distintos tonos de sepia o en blanco y negro, ya sea gracias a los cambios súbitos de localización (la pantalla tan pronto

<sup>227</sup> En “Appunti di lavoro”, varias veces mencionado, Baresi habla del complejo sistema de etiquetado que utilizaba para cada uno de los espectáculos grabados y para cada uno de los formatos utilizados, empleando para ello una amplia gama cromática de pegatinas que, cada vez que Paolini revisaba su trabajo, se veía forzado a cambiar y volver a cambiar en un proceso de producción que se alargó en el tiempo más de un año (Baresi, 2005: XIII-XXX).

<sup>228</sup> Sobre el diferente modo de incorporación de filmaciones caseras en el cine actual, cfr. Luigi Avantaggiato (2010) y Marco Bertozzi (2012).

muestra Paolini subido a una locomotora, como sentado en la estación de un tren leyendo o subido encima de una noria).

El resultado es un montaje en el que a las partes grabadas en directo, por lo general a partir de cinco cámaras (una para un primer plano máster general, otra para un plano máster más cercano, más otras tres de apoyo para los detalles), se le añaden toda una serie de detalles que complementan la narración, en muchos casos configurando una lectura doble de un mismo espectáculo a partir de dos representaciones distintas de la obra.

En este sentido, frente al uso habitual de tres cámaras (una frontal y dos laterales, respetando siempre el eje de acción), la multiplicación de los puntos de vista permite al espectador captar detalles no solo del espectáculo sino también de su grabación, siendo frecuentes las tomas en las que desde la parte trasera del escenario se observa a Paolini de espaldas frente al auditorio durante la realización de las representaciones, ya que interesa no solo la grabación del espectáculo, sino las condiciones en las que este se realiza y el contagio de la percepción del público en la sala.

Este recurso, muy común en Paolini y totalmente contrario al uso cinematográfico (donde se pretende que la enunciación quede oculta, que el montaje sea fluido y se evite la mostración de las cámaras), permite potenciar la dimensión teatral al romper la ilusión y poner en evidencia que se trata de un espectáculo en vivo que está siendo grabado, esto es, un espectáculo que no es televisión pero que tampoco acaba de ser mero teatro filmado<sup>229</sup>.

Es justamente en este terreno intermedio que supone la ruptura de la ilusión donde radica la diferencia de ambos códigos (el teatral y el televisivo) y donde Paolini parece moverse más a gusto. En este contexto, el montaje, centrado en “rilevare da vicino tutte le azioni dell’attore” (Sabatini, 2010: 58), debe permitir, como sucede aquí, “identificare i

<sup>229</sup> Algunos de los rasgos de esta forma híbrida entre televisión y teatro (dado que reúne características de ambos sin dejarse etiquetar de forma exclusiva por uno de ellos), se podían observar ya en el teatro de Dario Fo y están presentes también en, por ejemplo, Ascanio Celestini.



modelli estetici che sono alla base di ogni differente studio video-teatrale sulla rappresentazione di un processo organico, perché questi modelli si costituiscono secondo una forma definita da regole e principi” (ibidem: 20).

También responde a este objetivo los frecuentes saltos entre las tomas, la aparición de fotogramas sueltos de unos segundos de duración o la repetición de partes finales de una escena que se repiten en la escena siguiente, fallos de *raccord* voluntariamente introducidos que remiten de forma simultánea a un montaje más propio del vídeo doméstico y a una forma de montaje pretendidamente artesanal cuyo objetivo es mostrar las suturas sobre las que se asienta el tejido narrativo<sup>230</sup>.

Por eso, a la hora de unir diferentes secuencias se opta por lo general por la yuxtaposición alterna y aparentemente aleatoria de fragmentos del mismo espectáculo grabados en diferentes teatros y en diferentes momentos sin usar para ello transiciones ópticas; no hay ni sobreimpresiones, ni fundidos en blanco o negro, ni fundidos de apertura y cierre, como tampoco fundidos encadenados o cortinillas. La continuidad de las diferentes escenas nace, en este punto, directamente de la continuidad misma de los hechos narrados y se asegura mediante el uso continuo de la música (generalmente diegética, es decir, interpretada en directo)<sup>231</sup>.

La música es, en este contexto, un elemento cohesionador de primer orden, ya que su presencia diegética (la mayoría de las veces está interpretada en directo bien por Francesco Sansalone, bien por el grupo Mercanti di liquore, quienes ocupan un lugar en el escenario

<sup>230</sup> Ejemplos de estos fallos de *raccord* introducidos voluntariamente en *Gli Album*, pueden encontrarse en, por ejemplo, “Un filo di pensieri” (0:32:15), momento en el que Paolini cuenta el partido de rugby y en el que se alternan diferentes grabaciones del mismo fragmento.

<sup>231</sup> Una secuencia en la que puede observarse podría ser, por ejemplo, el final de “la comune di Gemona” (0:37:08) en la que se van alternando de forma rítmica imágenes de unos operadores girando la plataforma central sobre la que se ha instalado el escenario en el Depósito de Trenes de Pistoia, a la que se unen imágenes de Paolini jugando con unos trenes en miniatura y teniendo como fondo sonoro los aplausos del público, la voz en *off* de Paolini que cierra el espectáculo con algunas reflexiones y el sonido de la guitarra de Francesco Sansalone.

junto a Paolini), asegura la cohesión entre los fragmentos representados y los insertos extradiegéticos introducidos.

El desarrollo de la narración en los espectáculos audiovisuales, resultado del atento estudio de su musicalidad interna centrada en la evolución sobre el escenario de un solo actor-narrador (con una meticulosa percepción de los ritmos, el tono, la velocidad, el movimiento y el gesto) se sitúa entonces en las antípodas de la televisión ordinaria, en las que prevalece el ritmo veloz, sincopado y fragmentado en base a un montaje de encuadres breves tendentes a acumular elementos espectaculares que estimulen los efectos puramente emotivos, eje sobre el que predominantemente giran los espectáculos de Paolini.

La labor del director es en este punto fundamental a la hora de guiar la atención del espectador hacia el centro de interés, presentando planos cercanos para particularizar detalles del actor, insertando planos generales que permiten una visión completa de los gestos y conjugando todos los recursos disponibles para conformar un caleidoscopio de imágenes en el que se juega con diferentes ángulos, posiciones y movimientos presentadas a partir del eje longitudinal del escenario que determina la dirección de las miradas y el movimiento del actor.

Los planos largos (que ayudan a situar el contexto de la representación, al presentar el escenario, la posición de los músicos y de los espectadores entre los que con frecuencia deambula Paolini), conjugados con planos medios (en muchos casos también planos americanos que permiten seguir los movimientos de las manos de Paolini) así como de primeros y primerísimos planos (en los momentos en que interesa recalcar la cuidada y particular mímica del actor) se suceden y combinan con las imágenes extradiegéticas que complementan la información dando lugar a un cuadro más general en el que se muestra no solo el espectáculo narrado y el trabajo de Paolini, sino también de una parte de la historia de Italia y del contexto social y político del momento.

Se consigue así unir todo el material heterogéneo disponible para crear, con una innegable coherencia interna, un formato a medio camino entre el teatro filmado, el documental y, en ocasiones, el videoclip musical, que garantiza la fidelidad al espectáculo narrado y asegura la atención del espectador potenciando la agilidad misma presente en el texto dramático desde sus primeros espectáculos<sup>232</sup>.

Este mismo camino lo recorrerán cuatro años más tarde Paolini y Giuseppe Baresi en la nueva adaptación que hicieron de *Il Milione* (Baresi & Paolini, 2009), después de pasados diez años de la hasta cierto punto no conseguida emisión en directo de Duccio Forzano en 1998. Las similitudes con lo dicho respecto a *Gli Album di Marco Paolini* son aquí numerosas por lo que respecta al montaje. También aquí se privilegia el montaje paralelo y la superposición de grabaciones realizadas en distintos momentos y lugares hasta conformar la sensación de que nos encontramos frente a un puzle en el que nos orientamos gracias a la coherencia de la narración. Se combinan aquí desde tomas de la Laguna de Venecia, en la que se improvisa un pequeño escenario frente a un reducidísimo público (no llega a verse en ningún momento, pero se oyen sus risas), a las que se añaden tomas en Chioggia y en Mestre, entrelazando fragmentos de recitación, con la imagen de Paolini vestido con gorra y chaleco en medio de un pequeño escenario vacío delante de un mapa inmenso sobre el que escribe, pasando por, finalmente, tomas en las dunas de Túnez en las que Mario Brunello, sentado en una silla, toca el violonchelo. También aquí se combinan, de forma premeditada, diferentes

<sup>232</sup> En conversación con Oliviero Ponte di Pino, Paolini señalaba cómo “quando ho cominciato con *Adriatico*, la rievocazione attraverso il personaggio di Nicola mi era utile per trovare la chiave giusta, cioè la leggerezza [...] In letteratura la leggerezza segna probabilmente la specificità del racconto, in cui i personaggi sono soltanto accennati, rispetto al grande romanzo. In teatro questo può significare velocità, perché si può raccontare cambiando rapidamente scenario, moltiplicando i piani della narrazione” (Ponte di Pino, 2005a). En sentido inverso, esto es, en la influencia que ejerce la televisión en la concepción teatral, apuntan las palabras de Baliani: “È successo che noi, oggi, guardiamo lo spettacolo teatrale attraverso gli occhi con i quali ci siamo visti trecento film e tutta la televisione che, pur demonizzandola, continuiamo a vedere; è con questi occhi che andiamo a teatro [...] devi tenere conto, nel lavoro che fai di messinscena, che i tuoi linguaggi devono mediare il piano, il contro piano, il piano lungo, il piano sequenza, il dettaglio, la musica, questo è il nostro mondo” (Baliani, 1999).

formatos de grabación fácilmente identificables, destacando las imágenes en Súper 8 de tonos sepia con los que se favorece el montaje paralelo.

En este sentido, el resultado final de este tipo de espectáculos audiovisuales no deja de ser una muestra más de la manera habitual de trabajar de Paolini, acostumbrado a ir apuntando en diferentes cuadernos ideas, apuntes y diálogos a partir de los cuales va cobrando forma el texto de partida y que acaba encajando a partir de sucesivas réplicas ante distintos auditorios.

#### IV. CONCLUSIONES

Si se puede extraer una primera conclusión general del presente trabajo, esta es sin duda la constatación de que el teatro de narración italiano, lejos de tratarse de un fenómeno efímero o una moda pasajera favorecida por la repercusión alcanzada por un grupo de autores y espectáculos, es un movimiento que previsiblemente tiene todavía un largo recorrido por delante. Así lo demuestran la presencia de obras de narración a manos de actores-narradores solistas programadas constantemente en teatros de toda Italia, su continua difusión a través de talleres, laboratorios y festivales de narración de diferente categoría y proyección o la imparable incorporación de nuevas voces jóvenes que vienen a sumarse a los nombres ya consolidados –tantos que es posible que en breve se pueda hablar de una tercera generación de narradores–.

De hecho, pese a que desde hace unos años se han alzado voces que auspician la paulatina decadencia del movimiento debido, fundamentalmente, a su previsible homologación dentro de unos cauces y temáticas ya fijados de forma casi inamovible, el teatro de narración italiano da la sensación de tener todavía mucho que ofrecer a un público que sigue abarrotando las salas en las que se programan este tipo de obras, tanto por lo que respecta a algunos de los primeros narradores como por lo que se refiere a las últimas voces que se le han incorporado los últimos años.

La explicación, tanto de la eclosión del género como del interés despertado, no puede, obviamente, venir de la mano de una única variable, según hemos podido testimoniar. Tal vez la primera, aunque susceptible de matices, sea el hecho de que, desde el punto de vista económico, en comparación con los ingentes gastos que genera el montaje y representación de obras de teatro tradicionales a manos de una compañía al completo, el teatro de narración no requiere prácticamente ninguna inversión (o cuanto menos, una inversión muy reducida),

dado que las obras se desarrollan casi siempre a partir de un único actor-autor en el escenario y, por lo general, con una notable parquedad de atrezzo y decorado.

No cabe duda de que, para pequeñas compañías y actores que quieran adentrarse en esta modalidad teatral, el mínimo coste que genera un espectáculo de estas características es un elemento a tener en consideración tanto a la hora de montar la obra como si posteriormente se quiere llevar la función de gira sin asumir grandes riesgos.

A la hora de considerar la aceptación del movimiento por parte de la crítica y del público, ha habido también ocasión de remarcar en repetidas ocasiones la destreza con la que los autores-*performers* de narración supieron desde los primeros espectáculos plantear una eficaz relectura de un tipo de teatro de hondas raíces en la cultura popular. Esto es, el hecho de proponer obras capaces de situarse en el centro de un tipo particular de comunicación con el público a partir de la cercanía temática y formal, “costituendo un sistema trasversale che, [...] ricercando il contatto con un pubblico non specialistico, ha aggregato intorno a sé comunità di ascolto a loro volta composite” (Guccini & Marelli, 2004: 14).

En este sentido, tuvo mucho que ver también con la eclosión del movimiento, la conexión que este fue capaz de establecer con un tipo de teatro que, desde finales de la década de los setenta, tendía a una progresiva recuperación de un teatro más cercano al auditorio a partir de la actualización de modos tradicionales de estar en el escenario y de relacionarse de forma más estrecha con el público. A ello habría que sumar otros dos factores de gran relevancia desarrollados también en la década precedente y que acabaron por tomar cuerpo a finales de los años ochenta: por un lado, la consideración antropológica del teatro entendido como instrumento de intercambio social, lo que suponía ante todo el rechazo a manifestaciones teatrales vanguardistas descontextualizadas de la realidad social; por otro, la revitalización de la palabra como vehículo imprescindible de comunicación a partir del estudio de todas sus capacidades expresivas.

De este modo, se ha puesto en evidencia a lo largo del trabajo cómo el teatro de Marco Paolini, así como en general el teatro de narración, se configuraba de este modo, ya desde sus primeros pasos, como heredero de una amplia gama de tendencias teatrales basadas en la recuperación de tradiciones orales (como la operada por Mimmo Cuticchio, continuador de tradición de los *cuntisti* sicilianos, o en la línea de la actualización juglaresca llevada a cabo por Dario Fo, el “juglar del pueblo”), al tiempo que se incardinaba, de forma simultánea, con una nueva concepción del teatro nacida a finales de la década como reacción al teatro vanguardista anterior.

En efecto, los intensos encuentros que tuvieron lugar en Italia en estos años (algunos tan célebres como los de Pontedera en el seno del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Gruppo o los talleres del ISTA, el International School of Theatre Anthropology, en Volterra) supusieron la privilegiada toma de contacto de muchos de los actores-narradores de la primera generación con las propuestas de algunos de los mayores renovadores del teatro del momento, como Tadeusz Kantor, Jerzi Grotowski o Eugenio Barba y su Odin Teatret.

Al gusto por un teatro de orientación popular se unía de este modo el conocimiento de los más modernos cauces de expresión teatral, en estos años orientados a un tipo de propuestas basadas en la consideración del espectáculo como un *work in progress* susceptible de modificaciones en función de la respuesta del público y partiendo siempre de la gestación de las obras en el seno de la actividad teatral considerada como laboratorio.

De ahí tomarán gran parte de los autores de la primera generación (como es el caso del mismo Paolini) tanto el hábito de operar a partir de un texto de partida sobre el que progresivamente ir ampliando y modificando la narración, como la costumbre de reflejar lo acontecido en las pruebas en diferentes cuadernos de campo, como, finalmente, la necesidad de contar, en esta configuración progresiva del espectáculo, con la presencia activa de un público receptor presente en las diferentes “pruebas” a las que se somete el material de

partida, esto es, del público entendido no solo como destinatario final de una obra más o menos terminada, sino como una suerte de co-partícipe de un espectáculo constantemente sujeto a modificaciones.

La obra de Paolini es, tal y como se constata en repetidas ocasiones a lo largo del presente trabajo, un valioso ejemplo de cómo los espectáculos son objeto de una constante revisión mediante la introducción de pequeños cambios que la práctica diaria del actor-narrador le dicta en su contacto directo con el público a partir de una lista de prioridades que, habitualmente, suelen pasar por aligerar las partes confusas para un mayor entendimiento por parte del público, acentuar la comicidad de una escena particularmente relevante, exagerar la caracterización de un personaje para que pueda ser identificado más fácilmente, compensar el ritmo de la narración alargando o acortando determinadas escenas o profundizar en algún episodio en favor del desarrollo de la trama<sup>233</sup>.

Es ahí, en primera instancia, donde cobra sentido la mencionada interacción entre el actor-narrador y el público, en la práctica del dramaturgo y su capacidad de saber escuchar la reacción del auditorio con el objeto de ir dando paulatinamente forma al espectáculo en un proceso de constante *feed-back*.

Por otro lado, aun siendo arriesgado aventurar una hipótesis en este sentido, no parece descabellado suponer que tal vez el éxito del teatro de narración hubiera sido menor o, cuanto menos, no tan generalizado en toda la península, sin un público acostumbrado a escuchar manifestaciones orales que, con muchísima frecuencia, hacen uso de diferentes registros coloquiales y variedades dialectales.

Si parte de la buena acogida del teatro de narración se puede explicar en parte gracias al dominio de los narradores de recursos orales y gestuales capaces de mantener activada la

<sup>233</sup> No nos referimos aquí a cambios que suponen una reelaboración completa del espectáculo tal y como ejemplifican las dos versiones de *I Tigi. Racconto per Ustica o Il Milione*, en ambos casos con la eliminación de las partes musicales.



atención del espectador, también es cierto que partían con la ventaja de contar con unos espectadores potenciales que estaba ya más o menos habituados a cierto tipo de programas.

Conviene recordar que las dos primeras grandes peculiaridades de la lengua del teatro de narración italiano (esto es, que acentúe su carácter de comunicación oral directa y que lo haga a partir del uso frecuente de elementos dialectales y coloquiales), eran moneda corriente en los medios de comunicación a finales de los años ochenta gracias al progresivo predominio y extensión de géneros televisivos como los *talk show* y los *reality shows*. En la década anterior, como es fácilmente constatable, habían ido cobrando cada vez más peso en las parrillas televisivas y radiofónicas distintos formatos en directo que dieron espacio a toda una serie amplísima de registros diatópicos y diastráticos en acusado contraste con la estandarización y uniformización de los medios de comunicación social en los años cincuenta y sesenta (Rossi, 2011: 1451). Se puede hablar, sin duda, de un cierto grado de predisposición general del público, acostumbrado ya a este tipo de manifestaciones.

Consideramos, a modo de resumen, que el teatro de narración no podría explicarse sin recurrir a la confluencia y sincronía de estos tres elementos clave: en primer lugar, la aparición de una generación de nuevos actores-narradores que supo conjugar la recuperación de formas tradicionales de comunicación teatral con nuevos cauces de experimentación basados en la preeminencia de la palabra y desde una concepción eminentemente antropológica del hecho escénico; en segundo lugar, la existencia de un público ávido de manifestaciones artísticas que, lejos de la abstracción de la vanguardia anterior, fueran capaces de transmitir valores propios y comunitarios en un momento de descrédito e impersonalidad de los medios de comunicación de masas; por último, la predisposición de unos medios de comunicación, radio, prensa y televisión, volcados ya en los ochenta en ofrecer formatos orales en directo capaces de normalizar la realidad plurilingüe italiana y dar cabida a este tipo de manifestaciones.

Gran parte del presente trabajo se ha centrado en mostrar la importancia de estos tres factores en cuanto elementos fundamentales en la configuración y consolidación del teatro de narración, partiendo para ello, como ejemplo, de la obra dramaturgica de Marco Paolini.

Ello es así porque, como queda demostrado, la dramaturgia de Marco Paolini es un laboratorio de pruebas imprescindible si se quiere profundizar en el estudio del teatro de narración italiano, tanto por el hecho de ser uno de los autores clave en lo que se refiere al nacimiento y consolidación del género, como si se considera el carácter representativo que ofrece su copiosa producción, la cual, conformada ya por casi dos docenas de espectáculos, abarca un número realmente significativo de temas y propuestas performativas que incluyen desde espectáculos puramente narrativos hasta diferentes obras híbridas de narración y espectáculo musical.

Además, la disponibilidad de prácticamente toda su producción en distintos formatos audiovisuales (bien sea en emisiones televisadas, bien en ediciones comercializadas) permite, como en ningún otro autor, dar cuenta detallada de cuestiones tan interesantes como son su evolución como actor-narrador, el progresivo desarrollo temático y performativo de su dramaturgia, y, en última instancia, la evolución misma que ha experimentado su vasta producción audiovisual en función de las modalidades de montaje propuesto, cuestiones todas ellas sobre las que han girado algunos de los apartados del trabajo.

Respecto a su evolución como narrador, ha quedado en evidencia a lo largo del presente trabajo cómo Paolini, desde su primera obra solista a finales de los ochenta (es decir, desde la elaboración de *Adriatico* en 1987), se ha volcado hacia la configuración de espectáculos de corte narrativo sin dejar nunca de experimentar con las diversas posibilidades que le ofrecía el género, al tiempo que orientaba su hacia la concreción de un estilo personal.

En el recorrido propuesto, el apartado III.1. (*La consecución y desarrollo de una voz propia*) ha permitido constatar el modo en que, partiendo de obras de corte individual y claras

notas autobiográficas tomando prestadas escenas y situaciones de clásicos de la literatura infantil como Ferenc Molnár o René Goscinny, Paolini inició un laborioso trabajo encaminado a dotarse de una lengua propia. De esta manera, según se fueron ampliando las historias de Nicola, el *alter ego* de Paolini en los *Album*, no solo se ampliaron las historias en función de la progresiva evolución del personaje hasta dar paulatinamente cabida a preocupaciones de corte social y político según se hacía mayor, sino que también supuso, a su vez, la gradual toma de conciencia de los límites y posibilidades de que ofrecía el rol de actor-narrador solista. Desde esta perspectiva, no es difícil constatar cómo el desarrollo de Nicola a lo largo de los cinco espectáculos de los *Album* discurre en paralelo al crecimiento mismo de Paolini como narrador.

De hecho, el tercer episodio de los *Album*, *Aprile '74 e 5* (1995), en el que un Nicola adolescente empieza ya a experimentar inquietudes políticas al verse inserto en un contexto social determinado, coincide justamente con la última fase de concreción del que fue su primer espectáculo de corte civil, *Il racconto del Vajont*.

Con este incremento paulatino de las cuestiones sociales en los dos últimos *Album* del ciclo, Paolini lograba completar un ciclo no solo temático, sino también vital, como persona y como actor-narrador, que le llevó del inicial componente nostálgico-autoficcional de las primeras obras hasta avanzar paulatinamente hacia un mayor compromiso frente a ciertos acontecimientos históricos y políticos, verificando así el paso de un nivel individual a un nivel colectivo.

La evolución temática y formal de ese particular *Bildungsroman* que conforma el ciclo de Nicola es en sí misma ejemplo de este desarrollo y de cómo, de situaciones personales más o menos generacionales y tal vez compartidas con el público (la estancia en un campamento de verano en *Adriatico*, las partidas de fútbol con los compañeros de infancia en *Liberi tutti*), se acaba desembocando en sucesos históricos reales de fuerte impacto civil,

político y social. Esta evolución de una narración de corte psicológico a una narración de orientación eminentemente épica no solo tiene importancia desde el punto de vista temático, sino que conlleva importantísimas repercusiones desde el punto de vista performativo y actoral.

De nuevo aquí el celebrado *Il racconto del Vajont* (1996), la primera “oración civil”, viene a simbolizar tanto la apertura temática de la producción de Paolini, como la aparición de un tipo nuevo de espectáculo orientado a convertirse en vehículo de recuperación de la memoria colectiva que requería la presencia de un “yo escénico” muy distinto al de los espectáculos anteriores, como ha habido ocasión de comprobar.

Con él, Paolini empieza a incorporar y desarrollar en sus narraciones de modo más consciente la faceta de “autor épico” (la del autor que puntualmente usa su propia voz y se muestra al espectador) frente a la del mero “autor dramático” (que hace hablar al personaje y es responsable de la génesis del espectáculo), profundizando en la alternancia que le ofrece el juego establecido entre el “actor extrañado” (esto es, el actor que opina desde su propia conciencia sobre lo narrado) y el “actor ensimismado” (que da voz a un personaje concreto). La alternancia y cruce de estas cuatro instancias discursivas en el seno de la narración serán una constante a partir del planteamiento de diferentes ejes temáticos y los diferentes modelos actorales empleados en cada historia.

Si bien una parte de la dramaturgia de Paolini, en la línea trazada por *Il racconto del Vajont*, se orientó desde finales de los noventa en esa veta de teatro civil que conjuga principalmente las figuras del “autor épico” y el “actor extrañado”, como en *I-TIGI. Canto per Ustica* (2000), *Parlamento Chimico* (2002), los monólogos para el programa televisivo *Report* (2003) o *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (2011), también es cierto que riesgo de ser etiquetado simplemente como “narrador civil” tras el abrumador éxito de la retransmisión televisiva de *Vajont. 9 ottobre '63* en octubre de 1997, le empujó a seguir

trabajando de forma simultánea en otras dos líneas temáticas: la ampliación pseudoficcional y generacional del mundo del Nicola de los *Album* en *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (2006) y *La macchina del capo* (2009), por un lado; y, por otro, la búsqueda de nuevas formas de estar en el escenario conjugando música y recitación poética de textos dialectales en las obras del ciclo del *Bestiario*.

Se fijaban así las tres grandes líneas temáticas sobre las que discurriría su producción desde los últimos años noventa hasta la primera década del milenio, así como el modo en que estas se desarrollaban en diferentes ciclos operando siempre a partir de un mismo principio: la de partir de tres núcleos de interés centrales (la recreación nostálgica de la propia infancia y adolescencia, el amor por el dialecto y la denuncia social) para ir paulatinamente ampliándolos de forma concéntrica, tanto geográfica como temporalmente, hasta abarcar temas, espacios y tiempos cada vez más extensos.

Así sucede, como queda dicho, en el ciclo de los *Album*, en el que las primeras aventuras de Nicola situadas en su pueblo natal en *Adriatico* (1987) y *Tiri in porta* (1990), dan paso a un campo de acción cada vez más ancho hasta llegar al momento de las primeras salidas fuera de casa, el abandono del hogar paterno y los primeros viajes al extranjero en los últimos dos espectáculos *Aprile '74 e 5* (1995) y *Stazioni di transito* (1999).

También hemos tenido ocasión de ver cómo el ciclo del *Bestiario* evoluciona cíclica y progresivamente desde unos primeros espectáculos (*Bestiario veneto. In Riviere* y *Bestiario veneto. Parole mate*, ambos de 1998) basados en la recreación de paisajes e historias exclusivamente vénetas y volcadas fundamentalmente a partir del dialecto local, hasta cubrir un año más tarde, en *Bestiario italiano. I cani del gas*, la completa geografía italiana y dar cabida a una muestra mucho mayor de los principales dialectos de la península.

El mismo procedimiento de progresiva ampliación geográfica y temporal se observa en las obras de carácter civil, centradas en un primer momento en sucesos ocurridos en las

cercanías de su Belluno natal, como *Il racconto del Vajont* (1993), para luego pasar a narrar un acontecimiento acaecido dentro de Italia, como en *I-TIGI. Canto per Ustica* (2000) para finalmente, como sucede en *Ausmerzen* (2011), *ITIS Galileo* (2012), *Le avventure di Numero Primo* (2017) y *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse* (2018), alejarse definitivamente, temporal o geográficamente, de los límites italianos, de forma que también aquí se acaba rebasando lo propiamente local para, cada vez en un mayor grado, ofrecer una temática de mayor resonancia y repercusiones más universales.

Verificamos del mismo modo el común procedimiento que se observaba ya en los *Album*, esto es, la evolución, a base de círculos concéntricos cada vez más amplios, que, partiendo del yo testigo experiencial de sucesos acaecidos en su propio entorno, acaba desembocando en un yo más reflexivo que centra su atención en cuestiones atemporales que atañen a la naturaleza humana.

Se trata, como ha habido ya ocasión de mencionar, de una ampliación que no es solo geográfica y biográfica, sino también temporal, si nos fijamos en el hecho de que Paolini pasa de la recreación de tragedias lejanas en el tiempo pero todavía dentro del marco temporal en que ha vivido Paolini (la tragedia de Vajont, acaecida en 1963 o la de Ustica, en 1980), para retrotraerse más tarde a sucesos cada vez más lejanos en el tiempo (*Ausmerzen*, situado en los años de la II Guerra Mundial; o *ITIS Galileo*, que tiene como punto de partida el proceso al astrónomo italiano en la segunda década del siglo XVII) hasta culminar, en sus dos últimas obras, con el mayor grado de descontextualización posible, situando una obra en el futuro (*Le avventure di Numero Primo*) y otra en la atemporalidad propia de los mitos grecolatinos (*Nel tempo degli dèi*).

Es, además, un alejamiento reflejado por los espacios mismos desde los que se han emitido las diferentes versiones televisadas en virtud de la progresiva carga simbólica y abstracta de los lugares elegidos para la retransmisión. De hecho, mientras que la grabación

en directo de *Vajont* (1997) se situó certeramente en las faldas mismas del dique que causó la catástrofe, la emisión del siguiente espectáculo, *Il Milione* (1998) se realizó, por el contrario, desde el Arsenal de Venecia, elegido en tanto sinécdoque de una narración que solo parcialmente transcurría allí, estableciendo en ambos una coincidencia, total en el primero y parcial en el segundo, entre el lugar de historia y lugar de la representación. En el caso de los dos espectáculos basados en la tragedia de Ustica, la relación fue, por el contrario, metonímica, ya que siendo imposible rodar en la fosa marina en que yace el avión siniestrado, se optó por rodar uno de los espectáculos en el lugar cercano al inicio del viaje (Bologna, en el caso de *I-TIGI. Canto per Ustica*) y el otro en el lugar cercano al destino (el Cretto de Burri, en el caso de *I-TIGI a Gibellina*). Por el contrario, la relación entre el espacio de la emisión y el espectáculo de *Il Sergente* era más bien mediante símil: la grabación del espectáculo en una cueva fría y húmeda venía a representar las duras condiciones en que transcurrió la experiencia de Rigoni Stern a orillas del Don. Finalmente, último paso de este recorrido, los dos últimos espectáculos emitidos por televisión acaban por potenciar aún más el carácter simbólico del espacio de la grabación en detrimento del espacio real: en *Ausmerzen* ubicándolo en un espacio subrogado, el mencionado psiquiátrico Paolo Pini de Milán, inauténtico y relacionado con el espacio real de la narración en tanto sucedáneo del hospital psiquiátrico real en que se desarrolla esta; mientras que *ITIS Galileo*, fue grabado en el laboratorio de física de Gran Sasso, uno de los laboratorios más modernos del mundo, elegido como símbolo absoluto del avance de la ciencia en torno a la cual gira el espectáculo.

El trabajo ha pretendido enfocar, por tanto, la evolución de la dramaturgia de Paolini en virtud de una triple evolución que pasaría por un progresivo distanciamiento de la propia biografía (según las referencias personales van quedando paulatinamente relegadas a un segundo plano en favor de un enfoque más universal y reflexivo), acompañado de un progresivo alejamiento temporal (que le lleva a distanciarse de sus propias coordenadas

vitales) y todo ello reflejado también, al menos en los espectáculos televisados y comercializados, por el abandono de espacios reales a cambio de espacios de mayor carácter simbólico.

De forma paralela a esta evolución temática, también se ha querido mostrar en el presente trabajo la ampliación no menor que ha operado en el campo performativo. Y es que si por algo se caracteriza la dramaturgia de Paolini es, ya desde sus primeras obras, por su notable capacidad de moverse simultáneamente en diferentes modalidades actorales y probar distintas formas de superar tanto el aislamiento del narrador en la escena como el encasillamiento de sus espectáculos en unas pocas categorías.

De ahí la amplia gama de posibilidades que abarca su producción, desde espectáculos de narración pura, pasando por obras en las que se ensayan distintos modos de incorporar pasajes musicales en el seno de la narración, hasta llegar a las diferentes formas de adaptar textos literarios clásicos, o, finalmente, la configuración de espectáculos mixtos de recitación, narración y música.

A ello se le debería añadir también el ciertamente extenso abanico de montajes audiovisuales que han tenido gran parte de sus obras, donde, en no menor medida, se hace también patente el deseo de avanzar en la consecución de un estilo personal a partir de un progresivo proceso de pruebas y ensayos.

Porque también en este aspecto, el de las grabaciones de sus espectáculos, se observa una evolución particular; basta echar un vistazo a las obras que han sido televisadas o comercializadas para ver, tal y como se ha pretendido a lo largo del presente trabajo, cómo se han ido progresivamente variando los presupuestos sobre los que descansaba el montaje audiovisual a lo largo de las dos últimas décadas, yendo, en un primer momento, desde los espectáculos transmitidos por televisión según el modelo más o menos extendido del “teatro televisado” (como es el caso de *Vajont. 9 ottobre '63, Il Milione. Quaderno veneziano* o



*Album d'aprile*) para pasar luego a montajes elaborados como una especie de *work in progress*, de collage de corte testimonial en *Gli Album di Marco Paolini*, para dar lugar, más tarde, a emisiones más completas en las que el espectáculo se complementa con introducciones informativas y posteriores coloquios con los asistentes (como en *Ausmerzen* e *ITIS Galileo*), hasta, finalmente, ofrecer en los últimos años una suerte de documentales del proceso de creación de los espectáculos, como en *Jack London and me* o *Diario di Amleto a Gerusalemme*.

Todo ello se justifica, al menos así lo consideramos, por el deseo de profundizar en un tipo de montaje que intenta superar el formato de teatro televisado entendido como “recreación de una representación” para orientarse, cada vez en mayor grado, hacia un producto más testimonial que dé fe de los diferentes momentos y procesos de gestación de la obra hasta desembocar en una mezcla final de teatro y documental.

Y ello no solo por el claro carácter documental de las últimas dos retransmisiones mencionadas (*Jack London and me* y *Diario di Amleto a Gerusalemme*), sino porque gran parte de los recursos que caracterizan sus montajes audiovisuales van, justamente, dirigidos a romper el carácter ilusorio del hecho teatral y a ahondar en su carácter testimonial, como hacen, sin ir más lejos, la habitual inclusión de planos con los que se encuadra desde distintos ángulos a los espectadores, el hecho de dirigirse directamente a la cámara en cuanto “actos extrañado”, la incorporación de material extradiegético en mitad de la narración (postales, fotos, grabaciones fuera del escenario...) o, por ejemplo, el uso constante del montaje paralelo.

Ello podría explicar también la participación cada vez mayor de presentadores que inician o concluyen la retransmisión (como en las emisiones de *Ausmerzen* o *ITIS Galileo*), la progresiva adición de elementos ajenos a la narración (como los debates emitidos a continuación de la emisión de ambos espectáculos, como sucede en ambas obras) o la cada

vez más visible presencia de las cámaras que rompen el carácter ficcional del espectáculo. Consideramos que, coincidiendo con el progresivo alejamiento de la retransmisión del lugar concreto en que se desarrolla la narración y la pérdida del “aquí” y el “ahora” de las primeras representaciones (esa “*diretta sulla memoria*” con que se definía *Vajont*, representado en directo en el dique mismo en el que ocurrió la tragedia), la incorporación de todo este material debe entenderse como el deseo de tender hacia formas de vídeo-documento con las que explorar un terreno intermedio entre el teatro grabado convencional y lo que ha venido a denominarse “recreación de una representación”.

De lo que se trata es, en definitiva, de dejar constancia en forma de imágenes de todo el proceso que conlleva la creación y montaje de un espectáculo, esto es, todo ese conjunto de datos que habitualmente Paolini suele recoger en los cuadernos escritos que le acompañan durante la larga fase de pruebas y giras y que, con frecuencia, han sido publicados junto a los textos de los espectáculos en forma de cuaderno (como es el caso del *Quaderno del Vajont. Dagli album al Teatro della Diga, Quaderno dei Tigi, Quaderno del Milione, Il Quaderno del Sergente...*) o “taccuini di lavoro” (como los de *Gli Album di Marco Paolini* o en *Ausmerzen*).

Es habitual, como ha habido ocasión de mencionar, que Paolini acompañe y complete las ediciones en papel de los textos de sus obras con toda una serie de documentos escritos y visuales (como el vídeo documental *Questo radichio non si toca! Diario di un'estate*, grabado durante la gira estival del *Bestiario* en 1998; el diario *L'anno passato*, escrito durante la gira 1998-1999; o el vídeo documental *Verso il Don*, filmado durante el viaje preparatorio del *Il Sergente* en 2004) que no solo permiten disfrutar del guion de los espectáculos, sino también dar cuenta de los procesos de gestación de los mismos gracias a la incorporación de escritos de algunos de sus numerosos colaboradores de Paolini como, por ejemplo, el director

Giuseppe Baresi, la productora Michela Signori, los guionistas Francesco Niccolini y Daniele Del Giudice o el estudioso Fernando Marchiori, entre otros<sup>234</sup>.

En cierta medida, la emisión de los documentales antes mencionados no es más que la traslación en vídeo de todo este material que, habitualmente, ha acompañado las ediciones en papel de sus obras.

Se llega, de este modo, al carácter triplemente documental de los espectáculos audiovisuales si se considera la conjugación que se dan en ellos de diversos planos: por una parte, el carácter documental propio de la trama tal cual se desarrolla en la narración, esto es, de la historia en sí misma (se trate de la información sobre el programa nazi Aktion 4 o sobre el derrumbe del dique del Vajont); por otro, el material documental adicional a partir de las reflexiones de los mismos creadores; por último, la información aportada por un particular tipo de montaje que privilegia la mostración de las distintas puestas en escenas que ha tenido un mismo espectáculo a lo largo del tiempo.

Respecto a esta última cuestión, ha habido ocasión de comentar a lo largo del trabajo cómo el montaje juega constantemente con la superposición de tres planos temporales distintos perfectamente identificables y remarcados en la narración: el tiempo de la narración (el de los hechos narrados), el tiempo de la puesta en escena (que permite, mediante el interesante recurso del montaje paralelo, ver diferentes actuaciones de Paolini realizadas en distintos lugares y momentos) y, en último lugar, la puntual incursión del tiempo histórico en la que se desarrolla la grabación (mediante referencias al “aquí” y “ahora” en que esta se está llevando a cabo).

Consideramos que tanto en la progresiva orientación documental de sus propuestas audiovisuales como la incorporación de material extra en los textos escritos y publicados obedecen a un mismo objetivo común: ofrecer al lector-espectador un conjunto de materiales

<sup>234</sup> En el Anexo VII.3 se da cuenta de todo este material adicional que, en forma de “quaderno”, “taccuino” o directamente vídeos, acompaña los espectáculos propiamente dichos.

sobre el proceso de gestación y desarrollo del espectáculo, esto es, una suerte de información de lo que ocurre “detrás de escena” con la que Paolini pone encima de la mesa de forma ostensiblemente visible los entresijos de sus propios espectáculos.

¿Y esto con qué fin?

Como un mago interesado en enseñar sus trucos (o al menos, dejando ver una parte de ellos), al mostrar las diferentes fases de composición y gestación de las obras –sea de forma escrita en los cuadernos, sea mediante vídeos documentales o, en última instancia, con el uso de un tipo particular de montaje que incorpora premeditados saltos entre tomas, fotogramas sueltos o regulares fallos de *raccord*–, Paolini no pretende otra cosa sino abolir la sensación de ilusión teatral del espectáculo, evitando que el espectador caiga en el ensimismamiento (esto es, el basilar *Verfremdung* brechtiano).

El espectáculo audiovisual, convertido tras la incorporación de todo este material extra narrativo en lo que Desirée Sabatini denomina un “*découpage* de material heterogéneo”, se sitúa entonces en un lugar más allá de la mera “recreación de una representación” para aportar al público todo un conjunto de herramientas propicias para un análisis crítico y didáctico de la obra.

Se trata de una operación que, además, cumple una misión en la que también progresivamente se ha hecho hincapié, y es la de desligar lo máximo posible los montajes audiovisuales de los espectáculos tal y como los espectadores pueden verlos asistiendo a una sala teatral. Esto es, la idea de no mostrar a través de la televisión, de forma gratuita, lo mismo que los espectadores podrían ver viendo la obra en directo en un teatro.

Es esta, no obstante, una decisión que no está exenta de riesgos. El montaje audiovisual “debe” distanciarse lo más posible del espectáculo teatral mediante la traslación del espectáculo teatral a un medio como es el televisivo sin que, en ese paso, se pierda ni se añada nada que no le corresponda en esencia. En otras palabras, el montaje audiovisual debe

respetar la integridad del espectáculo original sin incorporar material ajeno (como sucedió con el exceso de imágenes extradiegéticas de *Vajont. 9 ottobre '63*), sin que se pervierta su carácter esencial de espectáculo de narración a cargo de un único actor-solista (como en la primera versión eminentemente musical de *Il Milione*), sin que se altere el contenido al plantear caminos narrativos paralelos (como sucedió con la música compuesta por Giovanna Marini en *I-TIGI. Racconto per Ustica*), pero permitiendo, a la vez, que se pueda añadir material relacionado de algún modo con el contenido propuesto (como en *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* o *ITIS Galileo*) o que complemente, no ya la historia en sí, sino las fases de creación del espectáculo teatral en cuanto tal (como los documentales *Jack London and me* o *Diario di Amleto a Gerusalemme*).

Si se entiende el párrafo anterior como una especie de brevísima síntesis secuencial de los espectáculos audiovisuales de Paolini, queda claro que la consecución de un tipo de montaje que responda a estos presupuestos no se ha alcanzado sino a través de un largo proceso de prueba y error que le ha llevado, en al menos dos ocasiones notables (*Il Milione. Quaderno veneziano* e *I-TIGI. Canto per Ustica*), a la revisión de algunos montajes y a volver a plantear versiones totalmente diferentes.

Sobre todo porque, en primer lugar, para concretar de forma precisa estas propuestas estéticas en un tipo de obras tan particulares como son los espectáculos de teatro narrado, era necesario poder participar en todos y cada uno de los procesos de creación y tener un mayor control de cada una de las fases. Un momento de inflexión supuso, en este sentido, tanto la creación en 2000 de su propia productora, Jolefilm, como el abandono de la colaboración de Paolini con Rai2 y el inicio de la relación con cadena La7. Ello le permitió a Paolini la toma de decisiones mucho más personales sin verse lastrado por el inmenso organigrama de la cadena pública, además de tener la posibilidad de contratar (después de los no demasiado satisfactorios montajes de *Vajont. 9 ottobre '63*, *Il Milione* e *I-TIGI. Canto per Ustica* a cargo

de Antonio Moretti, Duccio Forzano y Giovanni Ribet, respectivamente) a directores con los que compartía una mayor afinidad estética, como es el caso de Fabio Calvi o de Giuseppe Baresi y Davide Ferrario.

Se trataba, a fin de cuentas, de trabajar en sus espectáculos audiovisuales con directores más acordes con su personal concepción de lo que se pretende conseguir mediante el montaje audiovisual y mucho más sensibles y receptivos frente al tipo de teatro propuesto, obviamente, un teatro donde la oralidad y la gestualidad tienen un papel preponderante.

En este sentido, ha habido ocasión de demostrar cómo Paolini, en función de la diferente temática de cada espectáculo, adopta un perfil distinto de narrador y de actor, y que, del mismo modo, desarrolla una tipología actoral distinta, yendo desde la comicidad directa y física de las obras más personales y pseudobiográficas (como sucede en los *Album*, donde juega con la intensidad de la voz, el tono y la gestualidad para caracterizar a los diferentes personajes, acompañando los distintos juegos de palabras con un amplio abanico de recursos gestuales y mímicos), hasta la comicidad más compleja e incisiva de las oraciones civiles (donde el humor se basa en mayor medida en la ironía y el sarcasmo).

Ha habido también ocasión de analizar en profundidad a lo largo de la exposición, el hecho de que la forma de desarrollar Paolini sus espectáculos teatrales pasa por el uso de una amplia gama de recursos paraverbales y gestuales, así como por un completo dominio del volumen de la voz y de los cambios de tono, intensidad, velocidad y ritmo. El despliegue de todos estos recursos en la narración, durante la cual Paolini alterna gritos, susurros, cantos y frecuentes cambios en la modulación de la voz, hace que se requiera, por razones evidentes, un director conocedor del ritmo interno del espectáculo y que esté en disposición de trasladar todo ello al espectador televisivo sin que nada se pierda por el camino.

Obviamente, el director ha de estar notablemente atento a toda la amplia gama de gestos de diferente tipo (básicamente icónicos y deícticos abstractos, pero también indicio-

expresivos, rítmicos y simbólicos) que Paolini es capaz de poner en marcha en sus espectáculos y cuya tipología, partir de una breve propuesta taxonómica de recursos gestuales, se ha esbozado en el apartado III.3.5 (*La función del gesto en un fragmento concreto*).

En este punto, aunque se ha partido del análisis de un fragmento de apenas cuatro minutos de duración, consideramos esta tipología lo suficientemente significativa como para ejemplificar una característica ciertamente definidora de nuestro autor: el dominio de la técnica gestual y vocal, un dominio al que Paolini ha llegado, tal y como se ha pretendido mostrar, a partir de un continuo proceso de aprendizaje que va desde su inicial trabajo de animación infantil, su formación en laboratorios teatrales internacionales, la incursión en las técnicas de la *Commedia dell'Arte* con la compañía de Carlo Boso y el trabajo grupal con el Laboratorio Teatro Settimo de Gabriele Vacis para, finalmente, desembocar en el largo y siempre innovador recorrido como actor-narrador solista iniciado a finales de los ochenta.

Es cierto que todo lo afirmado hasta ahora (el gusto por la lengua hablada como eje del espectáculo, el uso basilar de recursos orales y gestuales para llevar adelante la trama, la consideración del teatro como herramienta de comunicación social o la necesidad de incorporar elementos de registros orales y dialectales con el fin de acercar la narración a la lengua del pueblo) puede ser aplicado de diferente manera a numerosos dramaturgos narradores, tanto de la primera generación como de la segunda.

¿Qué característica individualiza, por consiguiente, el teatro de Marco Paolini?

El presente trabajo responde a esta pregunta a partir de un acercamiento al particular uso que nuestro autor hace de diferentes lenguajes (lenguaje oral, el dialectal, el gestual, el audiovisual y, finalmente, el musical) y al modo en que estos lenguajes se relacionan entre sí. Sin embargo, nada de todo lo dicho hasta ahora podría pasar de ser un inventario, un listado más o menos completo de rasgos, tipos de obras e instrumentos de expresión. Por sí solos, los datos aportados poco o nada dicen de su autor más allá de justificar las decisiones que le

hayan podido llevar a transitar por determinados caminos a lo largo de su carrera, establecer una secuencia de filiaciones temáticas y performativas o justificar algunas características situando su producción en el contexto más amplio del teatro de narración.

Para responder a esa pregunta, hemos partido necesariamente de una aproximación subjetiva basada en percepciones difícilmente susceptibles de ser medidas, aunque todas ellas se deriven de todo lo desarrollado a lo largo de la exposición. Y es, en concreto, la impresión de que la fuerza que desprenden los espectáculos de Marco Paolini no obedece a una impostura o al meditado desarrollo de un rol concreto que Paolini, en cuanto actor, asume en el escenario para llevar a cabo la narración y desplegar de forma eficaz una trama frente a su auditorio, sino que, por el contrario, se trata de una fuerza que nace directamente del mismo Paolini, del profundo interés que siente por el tema que está desarrollando y que le ha movido a investigar todas las ramificaciones posibles hasta las últimas consecuencias.

Es evidente que existe un inmenso trabajo informativo detrás de algunos de sus títulos (como dan fe de forma clara *Il racconto del Vajont* o *I-TIGI. Canto per Ustica*) y que solo se puede dar forma a toda la masa documental consultada mediante un larguísimo y costosísimo proceso de “pruebas” preparatorias y réplicas sujetas a constantes modificaciones, pero es también cierto que ese mismo proceso está detrás de todos y cada uno de sus espectáculos, incluso en aquellos que, desde una óptica más superficial, pueden considerarse menos trascendentales.

De la última larga entrevista que se mantuvo con el autor (de la que se ha transcrito un fragmento en el apéndice VII.1) se extrajeron dos conclusiones. La primera es que el motor que mueve el incesante y variado trabajo de Paolini no es otro que una inmensa inquietud intelectual y una no menos inmensa curiosidad, lo que le lleva a meterse de lleno los proyectos movido, antes que nada, por el deseo de aprender. Paolini ha dejado claro en numerosas ocasiones que el narrador no es más que un ciudadano corriente que, a diferencia



del resto de sus contemporáneos, ha buceado con profundidad en un determinado tema y expone lo aprendido de una forma determinada y particular ante la comunidad. Su trabajo y el estatus que ha alcanzado le permiten poder dedicar un tiempo considerable a profundizar en los temas elegidos y hacerlo, además, hasta sus últimas consecuencias, leyendo bibliografía específica, contactando con expertos y recurriendo a fuentes primarias de información. El trabajo preparatorio de su último *Le avventure di Numero Primo* dan fe de ello.

La segunda conclusión es que, después de tres décadas actuando básicamente como actor-narrador solista, a Paolini le sigue moviendo la misma necesidad de no sentirse enclaustrado dentro de los límites y los moldes (algunos fijados por él mismo) del teatro de narración. De ahí la constante experimentación de nuevas vías y temáticas, de ahí que, por primera vez en más de dos décadas, se volviera a poner en manos de un director como Gabriele Vacis y participara en una obra grupal (como sucedió en *Amleto a Gerusalemme*), o que planteara, por primera vez en el teatro de narración, una obra ambientada en el futuro (como *Le avventure di Numero Primo*) o que, por primera vez en su producción, dé un salto temporal inmenso y proponga un espectáculo basado en la relectura de un mito grecolatino (en concreto, en la primera obra literaria occidental, la *Odisea*, en *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse*).

Cualquier trabajo que se centre en la obra teatral de Marco Paolini debe tener presente, desde un primer momento, que tendrá que enfrentarse a la necesidad de restringir el objeto de estudio y dejar una puerta abierta a futuras investigaciones que amplíen temas y contenidos apenas esbozados. Y ello no solo porque se trata en su conjunto de un inmenso *work in progress* siempre susceptible de adiciones, modificaciones o variaciones, sino por el simple hecho de que algunos espectáculos tocan cuestiones tan variadas que difícilmente podrán tener cabida en un único estudio monográfico. A lo largo de este trabajo hemos tenido ocasión de mencionar algunos de estos temas como simples puntos de fuga que, sin duda, merecen un

especial y profundo desarrollo en futuras investigaciones: es el caso de la incorporación de elementos dialectales concretos vistos y analizados desde el punto de vista exclusivamente gramatical (lo que permitiría observar con detalle el funcionamiento particular de lo que se ha venido a denominar *code-switching*). También sería interesante retomar la cuestión de la intermedialidad a partir del estudio completo de una obra concreta, lo que permitiría centrar la atención en los mecanismos específicos de adaptación textual que operan cuando se parte de una obra literaria concreta (como es el caso específico de su último *Nel tempo degli dèi*, una operación similar a la que realizó Simona Scattina con *Il sergente*) para luego ver su concreción final en caso de que sufriera una adaptación audiovisual posterior. Si bien algunos esbozos de estos dos puntos se han tratado a lo largo del trabajo, no cabe duda de que cualquiera de los dos podría perfectamente erigirse en núcleo vertebrador de un monográfico completo. Estas son, en todo caso, dos de las muchas cuestiones que sin duda habrá ocasión de plantear en futuros trabajos, aunque no son ni mucho menos las únicas puertas abiertas que se dejan abiertas.

No olvidemos, además, que la dramaturgia de Paolini sigue todavía en curso con una notable vitalidad y que, justamente sus dos últimas obras, han introducido elementos y variables nuevas en la ecuación que venía planteando desde principios de los noventa.

En efecto, vistos como los puntos de salida y llegada de un único y mismo camino, los dos últimos espectáculos de Paolini vienen a servir de marco perfecto a un teatro desarrollado a lo largo de tres décadas como una especie de recorrido vital, personal y colectivo a un mismo tiempo que todavía tiene mucho que decir y que mira con ojos desafiantes el futuro.

De lo que seremos en un futuro próximo (*Le avventure di Numero Primo*) a lo que fuimos una vez y constituye la parte más interna de nuestra esencia (*Il calzolaio di Ulisse*), una visión global de la dramaturgia de Marco Paolini solo se puede explicar, en última

instancia, como la voluntad de observar y filtrar la realidad a través de una voz propia con el objetivo de devolvérsela y ponerla, frente a nosotros mismos, como en un espejo.

## V. BIBLIOGRAFÍA \*

- Abel, Lionel. (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essay on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier Publishers.
- Abuín González, Anxo. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 17, 29-56. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos-0/>
- Abuín González, Anxo. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Albanese, Angela. (2016). Sermo humilis y lirismo en Italianesi de Saverio La Ruina. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 277-288. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1068>
- Alfonzetti, Giovanna. (2005). Intergenerational variation in code switching. Some remarks. *Rivista Di Linguistica*, 17(1), 93-112. Recuperado de [http://linguistica.sns.it/-RdL/17.1/05.Alfonzetti\\_01.De\\_.pdf](http://linguistica.sns.it/-RdL/17.1/05.Alfonzetti_01.De_.pdf)
- Altomonte, Flavia. (2016, enero 26). Verso una metamorfosi amorosa e conflittuale di cane e padrone. *Rumor(s)Cena*. Recuperado de <https://www.rumorscena.com/26/01/2016/verso-una-metamorfose-amorosa-e-conflittuale-di-cane-e-padrone>
- Anónimo. (2000, julio 6). Paolini racconta Ustica. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/07/06/paolini-racconta-ustica.html?ref=search>
- Anónimo. (2005, febrero 10). Paolini porta Treviso in tivù. I luoghi, le storie, le memorie. *La Tribuna Di Treviso*. Recuperado de [http://ricerca.gelocal.it/tribunatreviso/archivio/tribunatreviso/2005/02/10/TCAPO\\_TCA01.html](http://ricerca.gelocal.it/tribunatreviso/archivio/tribunatreviso/2005/02/10/TCAPO_TCA01.html)
- Antonelli, Giuseppe. (2017). *La lingua in cui viviamo. Guida all'italiano scritto, parlato, digitato*. Milano: Rizzoli.
- Antonucci, Giovanni. (2012). *Storia del teatro italiano contemporaneo*. Roma: Edizioni Studium.
- Ariani, Marco & Taffon, Giorgio. (2001). *Scritture per la scena: la lettera drammatica nel Novecento italiano*. Roma: Carocci.
- Arrigoni, Nicola. (2015, enero 15). Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London. Di e con Marco Paolini. *Sipario*. Recuperado de <http://www.sipario.it/recensioniprosab/item/9067-ballata-di-uomini-e-cani-dedicata-a-jack-london-di-e-con-marco-paolini.html>
- Audisio, Emanuela. (1997, noviembre 6). Con Paolini la cronaca si fa poesia. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/11/06/>

\* Todas los enlaces referenciados en la bibliografía se han consultado por última vez el 31 de marzo de 2019.

con-paolini-la-cronaca-si-fa-poesia.html

- Aurora, Federico. (2011). S'at ven in meint? Considerazioni sull'uso e la funzione del dialetto nella canzone popular italiana degli ultimi cinquant'anni. En E. Khachaturyan y M. Hagen (Eds), *Atti del IX Congresso degli Italianisti Scandinavi* (pp. 232–253). Bergen: University of Bergen.
- Avantaggiato, Luigi. (2010). *Home stories: il filmino di famiglia nelle pratiche artistiche contemporanee*. Roma: Bulzoni.
- Aversano, Valentina & Izzi, Mario. (Eds). (2009). *Dai Cannibali ai Cosmetici. Le antologie dopo Under 25 di Pier Vittorio Tondelli*. Roma: Oblique.
- Baliani, Marco. (1996). L'incontro con l'altro. *Etinforma*, 1, 8–9.
- Baliani, Marco. (1999). I punti critici: domande. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, V(2). Recuperado de <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num19992/05.html>
- Baliani, Marco. (2003). *Corpo di stato. Il delitto Moro*. Milano: Rizzoli.
- Baliani, Marco. (2010). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Pisa: Titivillus.
- Baliani, Marco. (2016). El tiempo fragmentado: recorrido entrecruzado entre narración y drama. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 230-237. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7921/pdf>
- Baliani, Marco. (2018). Imaginar otros mundos y otras vidas. Entrevista de Marina Sanfilippo. *Zibaldone. Estudios Italianos*, VI(2), 85-90. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/85-90/pdf>
- Bandettini, Anna. (2016, marzo 14). Shakespeare a Gerusalemme e il teatro diventa ponte tra i popoli. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio-repubblica/2016/03/14/shakespeare-a-gerusalemme-e-il-teatro-diventa-ponte-tra-i-popoli34.html>
- Baresi, Giuseppe. (2005). Appunti di lavoro. En M. Paolini (Ed.), *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani. Album 2* (pp. XIII-XXX). Torino: Einaudi.
- Bazzanella, Carla. (1994). *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Firenze: La Nuova Italia.
- Beccaria, Gian Luigi. (1985). Italiano, lingua selvaggia? *Sigma*, XVIII(1-2), 5-16.
- Beccaria, Gian Luigi. (2002). Italiano, oggi: l'antico, il nuovo. *Cuadernos de Filología Italiana*, 9(7-8), 191-203. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/38830740.pdf>
- Belloni, Silvano. (2009). *Grammatica veneta*. Padova: Esedra.
- Bernazza, Letizia. (2010). *Frontiere di teatro civile: Daniele Biacchessi, Roberta Biagiarelli,*

- Elena Guerrini, Alessandro Langiu, Ulderico Pesce*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Berruto, Gaetano. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia.
- Berruto, Gaetano. (1993). La varietà del repertorio. En A. Sobrero (Ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi* (pp. 3-36). Roma-Bari: Laterza.
- Berruto, Gaetano. (2012). Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano ha un'altra grammatica? In G. Bernini, B. Moretti, S. Schmid y T. Telmon (Eds.), *Saggi di sociolinguistica e linguistica* (pp. 183-212). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bertozi, Marco. (2012). *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia: Marsilio.
- Beszterda, Ingeborga. (2008). Un aspetto particolare del plurilinguismo della società italiana: il rapporto lingua vs. dialetti nell'insegnamento scolastico in Italia. *Studia Romanica Posnaniensia*, 35, 113-126. Recuperado de <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/viewFile/10713/10293>
- Bettetini, Gianfranco. (1975). *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bettetini, Gianfranco. (1986). *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Bettetini, Gianfranco & De Atauri, Juan Díaz. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bettin, Gianfranco & Paolini, Marco. (2017). *Le avventure di Numero Primo*. Torino: Einaudi.
- Biacchessi, Daniele. (2010). *Teatro civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Bianchi, Ruggero. (2011). Il bello della diretta. Note in margine a Marco Paolini. En F. Prono (Ed.), *Il teatro in televisione* (pp. 179-196). Roma: Dino Audino.
- Blanche-Benveniste, Claire. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Bobes Naves, María del Carmen. (2002). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Bologna, Patrizia. (2005). Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, XI(2), 17-21.
- Bonomi, Ilaria. (2010). Tendenze linguistica dell'italiano in rete. *Informatica Umanistica*, (3), 17-29. Recuperado de <https://www.ledonline.it/informatica-umanistica/Allegati/IU-03->

- Booth, Wayne C. (1991). *The rhetoric of fiction*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Booth, Wayne C. (2005). *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bottioli, Silvia. (2004). Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 31-34.
- Bottioli, Silvia. (2005). *Marco Baliani*. Arezzo: Editrice Zona.
- Brandolin, Mario. (2012, abril 1). Paolini supera se stesso: un “Galileo” da vedere. *Messaggero Veneto*. Recuperado de <http://messaggeroveneto.gelocal.it/udine/cronaca/2012/04/01/news/paolini-supera-se-stesso-un-galileo-da-vedere-1.3759044>
- Brook, Peter. (1994). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, Peter. (2001). *Más allá del espacio vacío. Escritor sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987*. Madrid: Alba Editorial.
- Brumme, Jenny (Ed.). (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana.
- Calame Griaule, Geneviève. (1980). Il gesto del narratore e la sua immagine. *Antropologia Visiva. La Fotografia*, 2, 15-25.
- Campbell, Kathryn. (2007). Accent, (ING), and the social logic of listener perceptions. *American Speech*, 82(1), 32-64. Recuperado de <https://web.stanford.edu/~eckert/Institute2011/Readings/CampbellKibler2007.pdf>
- Canónica, Elvezio. (1996). Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco. En I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (Eds.), *Studia Áurea. actas del III Congreso de la AISO, vol. II (Toulouse, 1993)* (pp. 109-117). Pamplona: LEMSO.
- Canziani, Roberto & Betoldi, Massimo. (2016). Triveneto is not Italy. Indipendentismi teatrali a Nord-Est. *Hystrio: Rivista Trimestrale Di Teatro e Spettacolo*, XXIX(4), 34-35.
- Cappa, Felice. (2006). Della narrazione al prologo. En N. Pasqualicchio (Ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 77-85). Roma: Bulzoni.
- Carmelo, Alberti. (1997, noviembre 1). La sciagura del Vajont raccontata da Paolini. *Primafile*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/primafile-la-sciagura-del-vajont-raccontata-da-paolini/>
- Caruso, Fulvia. (2008). *La voce narrante. L'espressività narrativa tradizionale in una comunità aragonesa*. Udine: Valter Colle.
- Casales, Beppe. (2016). Del teatro civil a un teatro del estupor. Entrevista de Juan Pérez

- Andrés. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 160-165. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7908>
- Cassella, Mariastella. (2016). Teatro di narrazione e scrittura scenica. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 205-215. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7225>
- Cattrysse, Patrick. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Berna: Peter Lang.
- Cavanaugh, Jillian R. (2005). Accent matters: material consequences of sounding local in northern Italy. *Language & Communication*, 25, 127-148. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/248456576\\_Accent\\_Matters\\_Material\\_Consequences\\_of\\_Sounding\\_Local\\_in\\_Northern\\_Italy](https://www.researchgate.net/publication/248456576_Accent_Matters_Material_Consequences_of_Sounding_Local_in_Northern_Italy)
- Cei, Alessandro. (2018). *La voce e il corpo del racconto. Ritmo, memoria e spazio nel teatro di narrazione* (tesis doctoral). Università degli Studi, Firenze.
- Celestini, Ascanio. (2003). Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, IX(2), 21-26.
- Celestini, Ascanio. (2010a). Ascanio Celestini a colloquio con... Dario Fo. *Atti & Sipari*, 6, 16-18.
- Celestini, Ascanio. (2010b). Quando il teatro è militante. Recuperado de <http://www.ascanio-celestini.it/2010/06/11/quando-il-teatro-e-militante/>
- Celestini, Ascanio & Soriani, Simone. (2010). Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche. *Atti & Sipari*, 6, 12-15.
- Cerruti, Massimo & Regis, Riccardo. (2005). "Code switching" e teoria linguistica: la situazione italo-romanza. *Rivista Di Linguistica*, 17(1), 179-208.
- Chaume, Frederic. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales en traducción. En R. Agost y F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 77-88). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chiades, Antonio. (1990, marzo 26). La memoria in teatro. E Paolini racconta. *La Tribuna Di Treviso*. Recuperado de <https://www.jolefilm.com/la-tribuna-di-treviso-treviso-spettacoli-la-memoria-in-teatro-e-paolini-racconta/>
- Ciccolone, Simone. (2017). Estensione dello "switch" nella lingua incassata. Alcune osservazioni sul Matrix Language Frame. En C. Consani (Ed.), *Aspetti della viarazione linguistica. Discorso, sistema, repertori* (pp. 33-51). Milano: LED.
- Codonesu, Donatella. (2011, April 25). La narrazione orale da Omero all'ultimo dei cuntisti: intervista a Mimmo Cuticchio. *Teatroteatrolit*. Recuperado de <http://www.teatroteatro.it/?it/La-narrazione-orale-da-Omero-all%27ultimo-dei-cuntisti:-intervista-a->



- Mimmo-Cuticchio-&q=IT4ikY4EwVCtOAiVc9Jbzw%3D%3D
- Comazzi, Alessandra. (2011, julio 14). Marco Paolini, che bella testa. *La Stampa*. Recuperado de <http://www.lastampa.it/2011/07/14/blogs/cose-di-tele/marco-paolini-che-bella-testa-BIWJmbG7pJ1adisIq6riOK/pagina.html>
- Contento, Silvana. (2004). La funzione della gestualità nella narrazione. En R. Lorenzetti y S. Stame (Eds.), *Narrazione e identità. Aspetti cognitivi e interpersonali* (pp. 137-151). Roma-Bari: Laterza.
- Cordelli, Franco. (2004, noviembre 18). Paolini, un “sergente” egocentrico. *Corriere Della Sera*. Recuperado de <https://www.jolefilm.com/corriere-della-sera-paolini-un-sergente-egocentrico/>
- Cordelli, Franco. (2018, enero 11). Paolini e il rap di Frankie verso il futuro disconnesso. *Corriere Della Sera*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/corriere-della-sera-paolini-rap-frankie-verso-futuro-disconnesso/>
- Cornago Bernal, Óscar. (2002). Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad. En J. Romera Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 549-560). Madrid: Visor.
- Cornago Bernal, Óscar. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor*, 177, 595-610. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/597>
- Cornford, Tom. (2013). Beyond Realism: Into the Studio. *Shakespeare Bulletin*, 31(4), 709-718. Recuperado de <http://eprints.whiterose.ac.uk/77480/1/ARCL022.pdf>
- Cortelazzo, Michele A. (1994). Il parlato giovanile. En P. Trifone y L. Seriani (Eds.), *Storia della lingua italiana. II, Scritto e parlato* (pp. 291-317). Torino: Einaudi.
- Cortés Rodríguez, Luis. (1994). *Tendencias actuales en el estudio del español hablado*. Almería: Universidad de Almería.
- Cresti, Emanuela. (2000). *Corpus di italiano parlato*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Croce, Marcella. (1999). *Pupi carretti cantastorie*. Palermo: Dario Flaccovio.
- Cugno, Federica. (2008). Dialetti e lingue minoritarie nell’Italia contemporanea. *RRL*, 1(2), 157-186. Recuperado de [https://www.lingv.ro/RRL\\_1-2\\_2008\\_Cugno.pdf](https://www.lingv.ro/RRL_1-2_2008_Cugno.pdf)
- Curino, Laura. (2016a). Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 111-122. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7907>
- Curino, Laura. (2016b). El teatro de narración de Laura Curino. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 238–248. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7930>

- Curino, Laura & Bologna, Patrizia. (2005). Dedicato alle donne. Intervista a Laura Curino di Patrizia Bologna. En A. Porcheddu (Ed.), *Laura Curino. Una stanza tutta per me, ovvero: se Shakespeare avesse avuto una sorella* (pp. 7–24). Turín: Fondazione del Teatro Stabile di Torino.
- D’Achille, Paolo. (2003). *L’italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- D’Achille, Paolo. (2012). *Parole: al muro e in scena. L’italiano esposto e rappresentato*. Firenze: Franco Cesati.
- D’Achille, Paolo. (2014). Scritto e parlato: due facce di una stessa medaglia? *L’italiano Tra Passato e Presente. L’Accademia Della Crusca in Val Bregaglia (2012-2013)*, *LXXXIII*(1), 31-35.
- D’Achille, Paolo. (2016). I social network e la lingua italiana, tra neologismi e anglicismi. Recuperado de Accademia della Crusca website: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/articolo/social-network-lingua-italiana-neologismi-anglicismi>
- Dalpiatz, Antonia. (2016, febrero 13). Uomini e cani e anche uomini cane. *L’Adige*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/ladige-uomini-cani-anche-uomini-cane/>
- Dalpiatz, Antonia. (2017, diciembre 16). Calorosa accoglienza per Paolini. *L’Adige*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/ladige-calorosa-accoglienza-paolini/>
- Dardano, Maurizio. (1996). *Manualetto di linguistica italiana*. Bologna: Zanichelli.
- De Blasi, Nicola. (2007). Città, personaggi e atteggiamenti verso il dialetto nel teatro di Eduardo di Filippo. *Quaderns d’Italià*, 12, 25-36. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/70113>
- De Blasi, Nicola. (2014). *Geografia e storia dell’italiano regionale*. Bologna: Il Mulino.
- De Marinis, Marco. (1995). *Il nuovo teatro. 1947-1970*. Milano: Bompiani.
- De Marinis, Marco. (2005). Dopo l’età d’oro: l’attore post-novecentesco: l’attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione. *Culture Teatrali*, 13, 7-28.
- De Marinis, Marco. (2012). ¿Qué es un teatro de ideas? Algunas enseñanzas del siglo XX teatral sobre teatro y política. *Criterios*, 35, 602-613.
- De Marinis, Marco. (2013). Postdramaturgia: ritorno al futuro? In *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre* (pp. 367-377). Roma: Bulzoni.
- De Mauro, Tullio. (1963). *Storia linguistica dell’Italia unita*. Bari: Laterza.
- Del Popolo, Concetto. (2004). Standard. En G. L. Beccaria (Ed.), *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica* (pp. 727-728). Torino: Einaudi.
- Di Giammarco, Rodolfo. (2005, octubre 3). Marco Paolini. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/10/23/marco-paolini.html>

- Di Giammarco, Rodolfo. (2007, febrero 3). Io, a piedi in Russia per rivivere la ritirata di Rigoni Stern. *La Repubblica*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/la-repubblica-io-a-piedi-in-russia-per-rivivere-la-ritirata-di-rigoni-stern/>
- Diadori, Pierangela. (2006). *L'italiano televisivo. Aspetti linguistici, extralinguistici, glottodidattici*. Roma: Bonacci Editore.
- Dovizi da Bibbiena, Bernardo. (1912). La Calandria. En I. Sanesi (Ed.), *Commedie del Cinquecento, vol. I* (pp. 1-82). Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Eco, Umberto. (1983). TV: la trasparenza perduta. En Ead., *Sette anni di desiderio* (pp. 163–179). Milano: Bompiani.
- Enia, Davide. (2016). Somos estos nervios y esta sangre. Entrevista de Paolino Nappi. *Zibaldone. Estudios Italianos, IV(I)*, 123-129. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7910>
- Espín Templado, Pilar. (2002). Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y cine en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 561-587). Madrid: Visor.
- Estebas Vilaplana, Ana. (2016). Una entonación de cuento. En A. M. Fernández Planas (Ed.), *53 reflexiones sobre aspectos de la fonética y otros temas de lingüística* (pp. 191-199). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Even-Zohar, Itamar. (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- Farinelli, Francesco. (2012). *La drammatizzazione della storia. Il secondo Novecento tra storie e fiction nel teatro di narrazione*. Università di Bologna.
- Fernández Lera, Antonio. (1987, enero 25). Cinco grupos italianos visitan Madrid. *El Público*, pp. 60-61.
- Fernández Sánchez, Manuel Carlos. (1997). *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Libertarias-Prodhufi.
- Ferrario, Davide. (2011). Le voci degli autori. En F. Prono (Ed.), *Il teatro in televisione* (pp. 139-143). Roma: Dino Audino.
- Ferreiro, Emilia. (2002). *Relaciones de independencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Ferrone, Siro (Ed.). (2018). *Commedia dell'arte. Studi storici*. Firenze: Polistampa.
- Ferroni, Giulio. (1991). *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Filippi, Luigi. (1913). *Giacinto Gallina. Studio critico*. Venezia: Giusto Fuga Editore.
- Florentino, Giuliana. (2011). Scrittura liquida e grammatica essenziale. En U. Cardinale (Ed.), *A scuola a 150 anni dall'Unità* (pp. 219-241). Bologna: Il Mulino.

- Fo, Dario. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- Fo, Dario. (1998). *Le commedie di Dario Fo, vol. XII*. Torino: Einaudi.
- Fo, Dario. (2007). *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- Gàmbula, Nevio. (2003, agosto 14). La voce recitante. Una riflessione. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2003/08/14/la-voce-recitante/>
- Gàmbula, Nevio. (2013, octubre 29). La voce dell'attore. Una riflessione. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/la-voce-dell'attore/>
- Gàmbula, Nevio. (2015, noviembre 4). La narrazione teatrale. Una breve nota. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2005/10/04/la-narrazione-teatrale/>
- García Barrientos, José Luis. (2007). La “narraturgia” a debate. En M. Genoud de Fourcade y G. Granata de Egües (Eds.), *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 199-204). Mendoza: Zeta editores.
- Gardelli, Jacopo. (2015, octubre 27). “Numero Primo” di Marco Paolini: un work in progress spiazzante e coraggioso. *Faenza Notizie*. Recuperado de <http://www.faenzanotizie.it/articoli/2015/10/27/numero-primodi-marco-paolini-un-work-in-progress-spiazzante-e-coraggioso.html>
- Garrido Domínguez, Antonio. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gaudreault, André & Jost, François. (1995). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Ghiglione, Alessandra. (1993). *Istanze narrative nella drammaturgia contemporanea*. Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.
- Gil, Antonio. (2012). *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Giovanardi, Claudio. (1993). Note sul linguaggio dei giovani romani di borgata. *Studi Linguistici Italiani*, 19, 62-78.
- Giuzio, Alex. (2004, abril 10). Paolini e Jack London. Ballata di uomini e cani. *Altrevelocità. Redazione Intermittente Sulle Arti Sceniche Contemporanee*. Recuperado de <https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/5/baci-dalla-provincia/193/paolini-e-jack-london-ballata-di-uomini-e-cani.html>

- González de Sande, Estela. (2007). La commedia dell'arte: fuente literaria del teatro español del siglo XX. *Archivum. Revista de La Facultad de Filología*, (57), 69-90. Recuperado de <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/32>
- González Gil, Antonio. (2005). Variaciones sobre el relato y la ficción. *Anthropos*, (208), 9-24.
- Gramellini, Flavia. (2008). Il dialetto del nuovo millennio: Usi , parlant , apprendenti. *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 8, 181-201. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Ianua/article/view/208414>
- Grasso, Aldo. (2009, noviembre 11). Senza spot Paolini perde ritmo. *Corriere Della Sera*. Recuperado de [https://www.corriere.it/spettacoli/09\\_novembre\\_11/paolini-perde-ritmo-grasso\\_a14b8922-ce8b-11de-9c90-00144f02aabc.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/09_novembre_11/paolini-perde-ritmo-grasso_a14b8922-ce8b-11de-9c90-00144f02aabc.shtml)
- Grasso, Aldo. (2011, enero 28). “Ausmerzen”. 1,7 milioni di spettatori per l'eugenetica nazista di Paolini. *Corriere Della Sera*. Recuperado de [http://www.corriere.it/spettacoli/11\\_gennaio\\_27/ausmerzen-paolini-la7\\_e350889e-2a02-11e0-88f8-00144f02aabc.shtml](http://www.corriere.it/spettacoli/11_gennaio_27/ausmerzen-paolini-la7_e350889e-2a02-11e0-88f8-00144f02aabc.shtml)
- Grasso, Aldo. (2012, abril 30). Quando il teatro funziona in TV. *Corriere Della Sera*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/corriere-della-sera-quando-il-teatro-funziona-in-tv/>
- Groppali, Enrico. (2011, noviembre 14). Funziona il Galileo di Paolini. *Il Giornale*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/il-giornale-funziona-il-galileo-di-paolini/>
- Grossi, Livia. (2013, junio 30). Marco Paolini per Monguzzi “Sarò il suo Gianni Agus.” *Corriere Della Sera*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/corriere-della-sera-marco-paolini-per-monguzzi-saro-il-suo-gianni-agus/>
- Grotowski, Jerzy. (1999). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Guarinos, Virginia. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Alfar.
- Guarinos, Virginia. (2008). Teatro, comunicación y nuevas tecnologías. *Icono 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, 10, 1-7.
- Guccini, Gerardo. (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. Recuperado de <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/annate.html>
- Guccini, Gerardo. (2005a). *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- Guccini, Gerardo. (2005b). Laura Curino: la memoria dei sensi. En G. Guccini (Ed.), *La*

- bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis.* Roma: Audino.
- Guccini, Gerardo. (2006). Dov'è la scrittura? Incontro con Marco Paolini. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, XII(2), 10-15.
- Guccini, Gerardo. (2007). Nuova drammaturgia epica. Contesto storico, dinamiche generativa, antecedenti. *Nuova Corvina. Rivista Di Italianistica*, 19, 172-182. Recuperado de [http://epa.oszk.hu/02500/02582/00019/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_2007\\_19\\_172-182.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02582/00019/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2007_19_172-182.pdf)
- Guccini, Gerardo. (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archives Review*, I(2), 3-4. Recuperado de [https://www.actingarchives.it/images/Reviews/2/Guccinideff-\\_PDF\\_1.pdf](https://www.actingarchives.it/images/Reviews/2/Guccinideff-_PDF_1.pdf)
- Guccini, Gerardo. (2012). Biographic-Theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete. *Italogramma*, 2, 97-109. Recuperado de [http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Italogramma\\_Identita\\_97-109\\_Guccini.pdf](http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Italogramma_Identita_97-109_Guccini.pdf)
- Guccini, Gerardo. (2016). La “rosa dei venti” del multilinguismo teatrale. *Hystrio: Rivista Trimestrale Di Teatro e Spettacolo*, XXIX(4), 28-29.
- Guccini, Gerardo & Marelli, Michela. (2004). *Stabat mater: viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Bolzano: Le ariette libri.
- Guccini, Gerardo & Meldolesi, Claudio. (2004). L'arcipelago della “nuova performance epica.” *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 3-4.
- Guerrieri, Osvaldo. (1990, marzo 23). In calzoncini corti alla volta del mare e sentire in cuore la prima libertà. *La Stampa*.
- Gunnell, Terry. (2006). Narratives, Space and Drama: Essential Spatial Aspects Involved in the Performance and Reception of Oral Narrative. *Electric Journal of Folklore*, 33, 6-25. Recuperado de <https://www.folklore.ee/folklore/vol33/terry.pdf>
- Havelock, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Helbo, André. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, televisión y cómic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heras, Guillermo. (2002). Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral. En J. Romera Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 25–35). Madrid: Visor.
- Herder, Johann Gottfried. (1982). Ensayo sobre el origen del lenguaje. En Ead., *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.

- Hermenegildo, Alfredo; Rubiera, Javier & Serrano, Ricardo. (2011). Más allá de la ficción teatral: el metateatro. *Teatro de Palabras. Revista Sobre Teatro Áureo*, 5, 9-16. Recuperado de <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>
- Inhofen, Nicolas. (1996). El papel de los gestos en la ordenación y estructuración de la lengua hablada. En L. Cortés Rodríguez (Ed.), *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994* (pp. 45-68). Almería: Universidad de Almería.
- ISTAT. (2006). La lingua italiana, i dialetti e le lingue straniere. Recuperado de [http://www-3.istat.it/salastampa/comunicati/non\\_calendario/20070420\\_00/testointegrale.pdf](http://www-3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070420_00/testointegrale.pdf)
- Kertész, Zsuzsanna Monika. (2009). Il segreto di Dario Fo. Lezioni di teatro dal commediografo Nobel. *Nuova Corvina. Rivista Di Italianistica*, 2, 216-220. Recuperado de [http://epa.oszk.hu/02500/02582/00021/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_2009\\_21\\_216-220.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02582/00021/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2009_21_216-220.pdf)
- Koch, Peter. (2001). Oralità/scrittura e mutamento linguistico. En M. Dardano, A. Pelo y A. Stefilongo (Eds.), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti. Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999)* (pp. 15-20). Roma: Aracne.
- Kowzan, Tadeusz. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Labov, William. (1972). The transformation of experience in narrative syntax. En Ead., *Language in the inner city. Studies in the Black English Vernacular* (pp. 354-396). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lavinio, Cristina. (1995). Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni. En M. T. Calzetti y L. Panzeri Donaggio (Eds.), *Educare alla scrittura. Processi cognitivi e didattica* (pp. 19-43). Firenze: La Nuova Italia.
- Lavinio, Cristina. (2007). Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores. *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 16, 97-124. Recuperado de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUK EwiYzMeF1J\\_hAhVByYUKHVx3AbIQFjAAegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fas-modalidades-del-cuento-oral-y-los-nuevos-narradores-0%2F&usg=AOvVaw0cgEYnhRkqrZ](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUK EwiYzMeF1J_hAhVByYUKHVx3AbIQFjAAegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fas-modalidades-del-cuento-oral-y-los-nuevos-narradores-0%2F&usg=AOvVaw0cgEYnhRkqrZ)
- Lerner, Gad. (2012, abril 25). Se questi sono uomini. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/25/se-questi-sono-uomini.html>
- Levi, Roberto. (2007, noviembre 1). TV di qualità che doveva proporre la RAI. *Il Giornale*. Recuperado de <http://www.ilgiornale.it/news/tv-qualit-che-doveva-proporre-rai.html>

- Libero, Luciana. (1996, marzo 29). I fantasmi del Vajont. *La Nazione*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/la-nazione-i-fantasmi-del-vajont/>
- Liperi, Felice. (2003, junio 18). Il dramma di Ulisse con Gaslini e Caine nella nave-teatro. *La Repubblica*. Recuperado de <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/06/18/il-dramma-di-ulisse-con-gaslini-caine.html>
- Logan, Robert K. (2010). *Undersanding new media: extending Marshall McLuhan*. New York: Peter Lang.
- López Sancho, Lorenzo. (1986, noviembre 25). “Elementi di struttura del sentimento”, entre el drama y la música. *ABC*, p. 85.
- Maqueda Cuenca, Eugenio. (2002). Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura. En J. Romera Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 399-406). Madrid: Visor.
- Marazzini, Claudio. (2004). L’italiano nell’epoca della globalizzazione. *Quaderns d’Italià*, 8(9), 155-166. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n8-9/11359730n8-9p155.pdf>
- Marcato, Gianna. (2012). Valore e significato dei dialetti nella storia linguistica del Veneto. *Quaderni Veneti*, 1(1), 35-45.
- Marchiori, Fernando. (2003). *Mappa mondo: il teatro di Marco Paolini*. Torino: Einaudi.
- Marini, Giovanna. (2001). Lettera di Giovanna. En M. Paolini (Ed.), *Quaderno dei Tigi* (pp. 56–59). Torino: Einaudi.
- Marino, Massimo. (2015, marzo 10). In viaggio con Jack London. *Corriere Di Bologna*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/corriere-di-bologna-in-viaggio-con-jack-london/>
- McNeill, David. (1996). *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Megale, Teresa. (2016, octubre 19). “Ho visto un re”. Dario Fo, attore libertario. *Drammaturgia.It*. Recuperado de <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6665>
- Menduni, Enrico. (2016). *Televisione e radio nel XXI secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Menduni, Enrico & Giomi, Elisa. (2012). Emozioni televisive prima e dopo il digitale. En G. De Vicenti y E. Carocci (Eds.), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza* (pp. 401-415). Roma: Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Meneghello, Luigi. (2006). *Libera nos a malo*. Milano: Rizzoli.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. (1960). Dialetto e lingua nel primo glossario dialettale veneziano



- (1671). *Lingua Nostra*, 21, 20-26.
- Messina, Simona. (2017). Quando lo schermo racconta: rapporti linguistici tra cinema e televisione. En G. Patota y F. Rossi (Eds.), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cine* (pp. 101-116). Firenze: Accademia della Crusca.
- Molinari, Cesare. (1998). *Storia del teatro*. Roma: Laterza.
- Molinari, Cesare. (2007). *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*. Roma: Laterza.
- Molinari, Renata (Ed.). (2003). *L'immagine riflessa. Testi società e cultura (Rocca Grimalda-Ovada, 28-29 de junio de 2003)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Motta, Francesco. (2011, septiembre 19). L'isola di Ulisse raccontata da Marco Paolini e dal violoncello di Mario Brunello. *Il Sole 24 Ore*. Recuperado de <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-09-19/paolini-marettimo-130404.shtml?uuid=AarNbi5D>
- Muysken, Pieter. (2000). *Bilingual speech. A typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nebbia, Simone. (2011, octubre 21). ITIS Galileo: Marco Paolini e le vite degli uomini illustri. *TeatroCritica*. Recuperado de <http://www.teatrocritica.net/2011/10/itis-galileo-marco-paolini-e-le-vite-degli-uomini-illustri/>
- Nencioni, Giovanni. (1983). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. En G. Nencioni (Ed.), *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici* (pp. 126-179). Bologna: Zanichelli.
- Niccolini, Francesco. (2005). Nota dell'autore. En F. Niccolini (Ed.), *Racconti civili, d'amore e di guerra* (pp. 11-13). San Cesario: Manni.
- Niccolini, Francesco. (2009). Un foresto a Venezia. Il mio teatro con Marco Paolini: da Vajont a Porto Marghera. En S. Stefanelli (Ed.), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo* (pp. 9-15). Pisa: Edizioni della Normale.
- Nilep, Chad. (2006). "Code switching" in Sociocultural Linguistics. *Colorado Research in Linguistics*, (19), 1-22. Recuperado de <https://philpapers.org/archive/NILCSI.pdf>
- Nosari, Pier Giorgio. (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.
- Nosari, Pier Giorgio. (2010, agosto 2). Il teatro di Marco Paolini conquista le Orobie. *L'Eco Di Bergamo*. Recuperado de <https://www.jolefilm.com/leco-di-bergamo-il-teatro-di-marco-paolini-conquista-le-orobie/>
- Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oreggia, Vincenzo Maria. (2014). *Archivio di voci*. Milano: Archinto.
- Orlando, Alessandra. (1988, febrero 2). "Amarcord" ed ecologia per il teatro dei ragazzi.

- L'Eco Di Bergamo*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/leco-di-bergamo-amarcord-ed-ecologia-per-il-teatro-dei-ragazzi/>
- Osinski, Zbigniew. (2009). Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen: perché un «teatro laboratorio»? In M. Schino (Ed.), *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo* (pp. 139-152). Roma-Bari: Laterza.
- Palazzi, Renato. (1995, settembre 17). Ogni mese im memoria del Vajont. *Il Sole 24 Ore*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/domenica-il-sole-24-ore-ogni-mese-in-memoria-del-vajont/>
- Palumbo, Marina. (2011, junio 21). Marco Paolini porta in scena su La7 la persecuzione nazista sui disabili. *La Stampa*. Recuperado de <https://www.lastampa.it/20-11/01/26/blogs/a-ruota-libera/marco-paolini-porta-in-scena-su-la-la-persecuzione-nazista-sui-disabili-LqeNi7MO0JMoF3bD6qefel/pagina.html>
- Paolini, Marco. (n.d.-a). Adriatico. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/gli-album/adriatico/>
- Paolini, Marco. (n.d.-b). Bestiario veneto. Parole mate. La storia. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/il-bestiario/parole-mate/>
- Paolini, Marco. (n.d.-c). I-TIGI racconto per Ustica. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/i-tigi-racconto-per-ustica/>
- Paolini, Marco. (n.d.-d). Il Milione, quaderno veneziano. La storia. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/il-milione/>
- Paolini, Marco. (n.d.-e). Il sergente. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/televisione/il-sergente-2/>
- Paolini, Marco. (n.d.-f). Miserabili. Io e Margaret Thatcher. Note d'autore. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/miserabili/>
- Paolini, Marco. (2000). *L'anno passato*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- Paolini, Marco. (2002a). Appunti Foresti dal Milione quaderno veneziano. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/appunti-foresti/>
- Paolini, Marco. (2002b). *I cani del gas*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco. (2005a). *Album libretto (due)*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco. (2005b). *Album libretto (uno)*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco. (2008). *Quaderno del Sergente*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco. (2010). La macchina del capo. La storia. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/produzioni/teatro/la-macchina-del-capo/>
- Paolini, Marco. (2012). *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*. Torino: Einaudi.

- Paolini, Marco. (2013). *ITIS Galileo*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco. (2018). “Le avventure di Numero Primo” de Marco Paolini o cómo unir los puntos que todos ven con las líneas que nadie ve. Entrevista de Juan Pérez Andrés. *Zibaldone. Estudios Italianos*, Vol. VI(2). Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/91-99>
- Paolini, Marco & Del Giudice, Daniele. (2001). *Quaderno dei Tigi*. Milano: TCS Quotidiani S.p.A.
- Paolini, Marco & Niccolini, Francesco. (2009). *Quaderno del Milione*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco & Nosari, Pier Giorgio. (2004, noviembre 10). Mi piace il dialetto, c'è la terra. *L'Eco Di Bergamo*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/leco-di-bergamo-mi-piace-il-dialetto-ce-dentro-la-terra/>
- Paolini, Marco & Ponte di Pino, Oliviero. (1999). *Quaderno del Vajont. Dagli album al teatro della diga*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Marco & Vacis, Gabriele. (1997). *Il racconto del vajont*. Milano: Garzanti.
- Pardo García, Pedro Javier. (2011). La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de “Niebla” a “Abre los ojos.” *CELEHIS. Revista Del Centro de Letras Hispanas*, 20(22), 151-174.
- Pardo García, Pedro Javier. (2015). Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura en el cine. En P. J. Pardo García y J. A. Pérez Bowie (Eds.), *Transescrituras audiovisuales* (pp. 47-94). Madrid: Sial Pigmalión.
- Pardo García, Pedro Javier. (2017). La reflexividad teatral del escenario a la pantalla. *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 2, 409-436. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6186584>
- Pasqualicchio, Nicola. (2006). Il solismo come antitradizione. En N. Pasqualicchio (Ed.), *L'attore solista nel teatro italiano* (pp. 9-25). Roma: Bulzoni.
- Pasqualicchio, Nicola. (2016). La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 216-229. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7888>
- Paternostro, Giuseppe & Sottile, Roberto. (2014). L'Italiano “cantato” tra modulazione diafasica, tradición canzonettistica e acceso alla variabilità?. En G. Ruffino y M. Castiglione (Eds.), *Lingua variabile nei testi letterari, artistiche e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, tradizione* (pp. 1-25). Firenze: Franco Cesati.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

- Peña Ardid, Carmen. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Andrés, Juan. (2013). Teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria. *Zibaldone. Estudios Italianos*, I(2), 45-55. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6955>
- Pérez Andrés, Juan. (2016a). El camino a la narración : el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 249-261. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7492>
- Pérez Andrés, Juan. (2016b). Historias que son islas, islas que son archipiélagos. Prólogo al dossier monográfico sobre el “teatro di narrazione” italiano. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 5-19. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7929>
- Pérez Andrés, Juan. (2016c). Marco Paolini, mercader de música y de palabras. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y R. García Pascual (Eds.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 356-368). Madrid: Verbum.
- Pérez Andrés, Juan. (2017). Actrices que cuentan cosas. Las mujeres en el último Teatro di Narrazione italiano. En M. Sanfilippo, H. Guzmán y A. Zamorano (Eds.), *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina* (pp. 217–230). Madrid: UNED.
- Pérez Andrés, Juan. (2018). Il dialetto in Marco Paolini. En V. Cantoni y N. Casella (Eds.), *Lingua orale e parola scenica. Risorse e testimonianza* (pp. 120-129). Bologna: Cue Press.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 13, 276-300. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-adaptacin-cinematografica-a-la-luz-de-algunas-aportaciones-tericas-recientes-0/>
- Pérez Bowie, José Antonio. (2007). Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico. *Puertas Del Drama. Revista de La Asociación de Autores de Teatro*, 30, 22-27.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Signa*, (9), 35-62. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teatralidad-en-la-pantalla-un-ensayo-de-tipologia-0/>
- Pérez Riu, Carmen. (2010). El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro.

*Arbor*, 741, 59-68.

- Perrino, Vincenzo Ruggiero. (2011). Il teatro di narrazione e la “nuova performance epica.” *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*, 18, 67-154.
- Petruzziello, Mauro. (2014). Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero. *Acting Archives Review*, IV(8), 61-86. Recuperado de <http://www.acting-archives.it/images/Reviews/8/04.pdf>
- Pino, Marta & Sánchez, Mercedes. (1999). El subcorpus oral del banco de datos CREA-CORDE (Real Academia Española): Procedimientos de transcripción y codificación. *Oralia. Análisis Del Discurso Oral*, 2, 83-138.
- Poggi, Isabella & Magno, Emanuela. (1998). A procedure from the generation of gesture in bimodal communication. En S. Santi, C. Guaitella y G. Konopczynski (Eds.), *Oralité et Gestualité* (pp. 201-209). Paris: L’Harmattan.
- Ponte di Pino, Oliviero. (1994, March 19). Carissimi anni ’70... *Il Manifesto*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/il-manifesto-palco-carissimi-anni-70/>
- Ponte di Pino, Oliviero. (1998). Le eccezioni e le regole. Quattro spettacoli teatrali su Raidue. En L. Scarlini (Ed.), *Video Festival (28-31 maggio 1998, Riccione, Palazzo del Turismo)* (pp. 94-98). Forlì: Fotolitografia La Greca.
- Ponte di Pino, Oliviero. (1999a). Il racconto. Conversazione con Marco Baliani. Recuperado de Trax.it website: <http://www.trax.it/olivieropdp/Baliani95.htm>
- Ponte di Pino, Oliviero. (1999b, abril 14). Sulla narrazione e sui narratori. *Trax.It*. Recuperado de <http://www.trax.it/olivieropdp/narrare.htm>
- Ponte di Pino, Oliviero. (2001). Il racconto. Una conversazione con Marco Baliani. En M. Baliani (Ed.), *Kohlhaas* (pp. 20-23). Perugia: Futura.
- Ponte di Pino, Oliviero. (2005a, enero 17). Marco Paolini: una scheda. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2005/01/17/marco-paolini-una-scheda/>
- Ponte di Pino, Oliviero. (2005b, febrero 9). Gli Album di Marco Paolini: un dossier. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2005-02/09/gli-album-di-marco-paolini-un-dossier/>
- Ponte di Pino, Oliviero. (2005c, septiembre 2). Il progetto, il gruppo, i classici, la narrazione. Una intervista inedita a Gabriele Vacis (marzo 1999). *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/02/il-progetto-il-gruppo-i-classici-la-narrazione/>
- Ponte di Pino, Oliviero. (2010a). Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione. En D.

- Biacchessi (Ed.), *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta* (pp. 11-25). Milano: Edizione Ambiente.
- Ponte di Pino, Oliviero. (2010b, noviembre 1). Frontiere, censimenti, storie. Alcune note sul teatro civile in margine ai volumi di Simone Soriani, Letizia Bernazza, Daniele Biacchessi e Marco Baliani. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2010/11/01/frontiere-censimenti-storie/>
- Ponte di Pino, Oliviero. (2015, agosto 10). Sei spettacoli teatrali su Raidue: Paolini, Baliani, Fo, Ovadia. Le eccezioni e le regole. *Ateatro. Webzine Di Cultura Teatrale*. Recuperado de <http://www.ateatro.it/webzine/2015/08/10/sei-spettacoli-teatrali-su-raidue-paolini-baliani-fo-ovadia/>
- Poppi, Matteo. (2015, marzo 20). Marco Paolini, a teatro con “Ballata di uomini e cani.” *Il Fatto Quotidiano*. Recuperado de <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/03/20/marco-paolini-teatro-ballata-uomini-cani-non-stasera-jack-london/1516769/>
- Porcheddu, Andrea. (2016). Ascanio Celestini, voces amargas de los márgenes del tiempo. *Zibaldone. Estudios Italianos, Celestina*,(1), 136-141. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7917>
- Poyatos, Fernando. (2003). La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación. *Revista de Investigación Lingüística*, 2(VI), 67-83. Recuperado de <http://revistas.um.es/ril/article/view/5741>
- Pozzi, Sonia. (2014). Trasmissione della lingua, integrazione e identità nelle famiglie immigrate. En M. V. Calvi, I. Bajini & M. Bonomi (Eds.), *Lingue migranti e nuovi paesaggi* (pp. 37-50). Recuperado de [https://www.ledonline.it/LCM/allegati/700-0-Lingue-Migranti\\_Pozzi.pdf](https://www.ledonline.it/LCM/allegati/700-0-Lingue-Migranti_Pozzi.pdf)
- Prono, Franco. (2011). Fare teatro nella televisione italiana. En *Il teatro in televisione* (pp. 6–75). Roma: Dino Audino.
- Proveddini, Claudia. (2007, November 1). “Il sergente” di Paolini, record su La7. *Corriere Della Sera*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/corriere-della-sera-ii-sergente-di-paolini-record-su-la7/>
- Puliani, Massimo. (2012). *Teatro della memoria: Beckett, Bernhard, Sarti, Foà, Ovadia, Celestini, Paolini, Strehler, Il caso Fo e Albertazzi*. Fano: Centro Studi Muldimedia.
- Puliani, Massimo. (2016a). Ascanio Celestini: la memoria del padre y de la abuela. *Zibaldone. Estudios Italianos, IV*(1), 142-147. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7918>
- Puliani, Massimo. (2016b). El teatro im/posible en TV de Marco Paolini. *Zibaldone. Estudios*

- Italianos*, IV(1), 289-302. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7906>
- Puppa, Paolo. (2003). Il dialetto multiplo. En Ead., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento* (pp. 178-195). Torino: UTET.
- Puppa, Paolo. (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, Paolo. (2014). *La Serenissima in scena: da Goldoni a Paolini*. Pisa: Edizioni ETS.
- Puppa, Paolo. (2016). Una cartografía general con alguna anticipación. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 166-187. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7920/pdf>
- Puppa, Paolo. (2018). Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione. En P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini y M. Quinto (Eds.), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo (Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017)* (pp. 63-71). Pavia: Pavia University Press.
- Quadri, Franco. (2004, noviembre 22). Dalla Russia con Paolini tragico e demenziale. *La Repubblica*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/la-repubblica-dalla-russia-con-paolini-tragico-e-demenziale/>
- Raboni, Giovanna. (1994, marzo 15). Liberi ragazzi di provincia negli anni '60. *Corriere Della Sera*. Recuperado de <https://www.jolefilm.com/corriere-della-sera-liberi-ragazzi-di-provincia-negli-anni-60/>
- Rattini, Giovanni. (2005, febrero 26). Marco Paolini, in viaggio con "Il sergente." *L'Altopiano*. Recuperado de <http://www.jolefilm.com/press/laltopiano-marco-paolini-in-viaggio-con-il-sergente/>
- Ravelli Lonigo, Fabrizio. (1996, diciembre 12). Vajont, il vizio della memoria. *La Repubblica*.
- Ravelli Lonigo, Fabrizio. (2004, noviembre 9). Il sergente di Paolini alla guerra dei disperati. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/11/09/il-sergente-di-paolini-alla-guerra-dei.html?ref=search>
- Regis, Riccardo. (2004). Code switching. En G. L. Beccaria (Ed.), *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica* (pp. 150-151). Torino: Einaudi.
- Regis, Riccardo. (2013). Può un dialetto essere standard? *Vox Romanica*, 7, 151-169. Recuperado de [http://periodicals.narr.de/index.php/vox\\_romanica/article/view/1843](http://periodicals.narr.de/index.php/vox_romanica/article/view/1843)
- Rigoni Stern, Mario. (1953). *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia*. Torino: Einaudi.

- Rimini, Stefania. (2008). "Le chiavi di casa". Autobiografismo e memoria in Ascanio Celestini. En A. Dolfi, N. Turi y R. Sacchetti (Eds.), *Memoria, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento* (pp. 627-634). Pisa: ETS.
- Rohlf, Gerhard. (1969). *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino: Einaudi.
- Romani, Patrizia. (2012). Variedades lingüísticas en Italia (a los ciento cincuenta años de la unidad nacional). *La Colmena*, 75, 79-87. Recuperado de [http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_75/Aguijon/Variedades\\_linguisticas\\_en\\_Italia.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_75/Aguijon/Variedades_linguisticas_en_Italia.pdf)
- Rossi, Fabio. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.
- Rossi, Fabio. (2011). Televisione e lingua. En *Enciclopedia dell'italiano* (pp. 1450-1452). Roma: Treccani.
- Rossi, Fabio. (2017). L'italiano al cinema, l'italiano nel cine: un bilancio linguistico attraverso il tempo. En G. Patota y F. Rossi (Eds.), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cine* (pp. 11-32). Firenze: Accademia della Crusca.
- Ruffini, Franco. (2007). *Il filo rosso. Teatro e taccuini (1999-2006)*. Roma: Officina Edizioni.
- Sabatini, Desirée. (2010). *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*. Roma: Bulzoni.
- Sabatini, Francesco. (1985). L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. En H. Günter y E. Radtke (Eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154-184). Tübingen: Narr.
- Salvini, Tommaso. (2014). *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari* (D. Orecchia, Ed.). Napoli: Acting Archives Review.
- Sánchez Noriega, José Luis. (1999). Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales. En J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (Eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine* (pp. 59-74). Alicante: Universidad de Alicante.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanchis Sinisterra, Jose. (2006). Narraturgia. *Las Puertas Del Drama. Revista de La Asociación de Autores de Teatro*, (26), 19-25.
- Sandor, Istvan. (1967). Dramaturgy of Tale-Telling. *Acta Ethnographica*, XVI, 305-338.
- Sanfilippo, Marina. (2003). Narración 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, Marina. (2004). La narración teatral italiana entre lengua y dialecto. *Epos. Revista de Filología*, (20-21), 22–236. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/-EPOS/article/view/10474>
- Sanfilippo, Marina. (2007a). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sanfilippo, Marina. (2007b). Radio clandestina: Ascanio Celestini y su voz de voces. En J. Romera Castillo (Ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): actas del XVI seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 515-526). Madrid: Visor.
- Sanfilippo, Marina. (2008). Del escenario al DVD: procedimientos cinematográficos en el Teatro di Narrazione. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (pp. 95-107). Madrid: Visor.
- Sanfilippo, Marina. (2009). El teatro di narrazione. En M. Sanfilippo (Ed.), *Perfiles del teatro italiano* (pp. 221-234). Roma: Aracne.
- Sanfilippo, Marina. (2017). La traduzione di testi di teatro di narrazione: Luis García Araus traduttore di Ascanio Celestini. En G. Caprara y G. Marangon (Eds.), *Italiano e dintorni: la realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione* (pp. 327-342). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Scattina, Simona. (2011). *Il sergente di Marco Paolini: epica, memoria, narrazione*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Schino, Mirella. (1995). *Profilo del teatro italiano: dal XV al XX secolo*. Roma: Carocci.
- Schino, Mirella. (2009). *Alchimisti della scena: teatri laboratorio del Novecento europeo*. Roma-Bari: Laterza.
- Sciking, Mike. (2017). Pota: bresciano o bergamasco? Recuperado de <https://patrimonilinguistici.it/pota-bresciano-bergamasco/>
- Segre, Cesare. (2006). “Libera nos a malo”. L’ora del dialetto. En Ead., *Libera nos a malo* (pp. I-VIII). Milano: Rizzoli.
- Serianni, Luca & Castelvechi, Alberto. (2000). *Italiano. Grammatica, sintassi, dubbi*. Milano: Garzanti.
- Serrano, Anne. (2006). Un teatro para despertar. Ascanio Celestini, Emma Dante, Erri de Luca. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 315, 178-183.
- Setti, Raffaella. (2010). La lingua del cinema italiano contemporaneo tra continuità e innovazione. En A. V. Saura y S. Stefanelli (Eds.), *I linguaggi artistici* (pp. 105-126). Firenze: Accademia della Crusca.

- Sidoti, Beniamino. (2004). Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 22-26.
- Signore, Michela. (2005). Work in progress. En M. Paolini (Ed.), *Gli Album di Marco Paolini. Libretto due* (pp. V-XII). Torino: Einaudi.
- Simoni, Paolo. (2015). Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria. *Cinergie. Il Cinema e Le Altre Arti*, (8), 23–31. Recuperado de <https://cinergie.unibo.it/article/view/6902>
- Sirera, Rodolf. (2006). De la televisión al teatro: una contaminación no siempre positiva. *Las Puertas Del Drama. Revista de La Asociación de Autores de Teatro*, 27, 9–12.
- Sommaiole, Paolo. (2011). Laura Curino. Appunti sulla costruzione del personaggio. Nota introduttiva. *Acting Archives Review*, 2, 245-263. Recuperado de <https://www.acting-archives.it/review/archivio-numeri/26-anno-i-numero-02-novembre-2011/182-appunti-sulla-costruzione-del-personaggio-nota-introduttiva-di-paolo-sommaiole.html>
- Soriani, Simone. (2004). Dario Fo e la fabulazione epica. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 27-30.
- Soriani, Simone. (2005). In principio era Fo. *Hystrio*, 1, 16-18.
- Soriani, Simone. (2006). Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione. En C. D'Angeli & S. Soriani (Eds.), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame* (pp. 103-130). Pisa: Edizioni Plus-Pisa University Press.
- Soriani, Simone. (2007). *Dario Fo: dalla commedia al monologo (1959-1969)*. Pisa: Titivillus.
- Soriani, Simone. (2009). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Arezzo: Editrice Zona.
- Soriani, Simone. (2016). Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 262-276. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7905/pdf>
- Soriani, Simone. (2018). Petrolini e Dario Fo: il teatro dell'autore-attore. En P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini y M. Quinto (Eds.), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo (Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017)* (pp. 85-98). Pavia: Pavia University Press.
- Soriani, Simone & D'Angeli, Concetta. (2006). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*. Pisa: Edizioni Plus-Pisa University Press.
- Sornicola, Rosanna. (1994). Quattro dimensioni nello studio del parlato. En T. De Mauro

- (Ed.), *Come parlano gli italiani* (pp. 111-130). Firenze: La Nuova Italia.
- Sornicola, Rosanna. (2005). Italiano parlato, dialetto parlato, parlato. En E. Burr (Ed.), *Tradizione & innovazione. Il parlato: teoria, corpora, linguistica dei corpora (Atti del VI Convegno SILFI, Gerhard-Mercator Universität Duisburg, 28 giugno-2 luglio 2000)* (pp. 22–39). Firenze: F. Cesati.
- Speretta, Elisa. (2006). Il cantastorie d'Italia. Intervista a Daniele Biacchessi. *Narcomafie*, 58-60.
- Stanislavski, Konstantín. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Stefanelli, Stefania. (2006). *Va in scena l'italiano*. Firenze: Franco Cesati.
- Stefanelli, Stefania. (2007). I linguaggi del teatro di narrazione. En P. Puppa (Ed.), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 343-354). Roma: Bulzoni.
- Stefanelli, Stefania (Ed.). (2012). *La lingua italiana e il teatro delle diversità*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Stefanelli, Stefania. (2018). Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto. En P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini y M. Quinto (Eds.), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo (Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017)* (pp. 30-38). Pavia: Pavia University Press.
- Tabanelli, Giorgio. (2003). *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana.
- Taffon, Giorgio. (2000). In cerca di teatro, tramite il libro: Marco Paolini. *Ridotto*, 50(8-9-10), 61-62.
- Taffon, Giorgio. (2005). *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*. Roma-Bari: Laterza.
- Targia, Emilio. (2011, enero 21). *Intervista a Marco Paolini sul suo nuovo spettacolo in diretta televisiva su La7 «Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute»* [Audio en podcast]. Radio Radicale. Recuperado de <http://www.radioradicale.it/scheda/319768/intervista-a-marco-paolini-sul-suo-nuovo-spettacolo-in-diretta-televisiva-su-La7>
- Taviani, Ferdinando. (2009). Enclave. En M. Schino (Ed.), *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo Teatri laboratorio del Novecento europeo* (pp. 120-139). Roma-Bari: Laterza.
- Tentorio, Gilda. (2013, April 1). L'Odyssey di Wilson ad Atene. *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*. Recuperado de <https://www.stratagemmi.it/lodyssey-di-wilson-ad-atene-unan-teprima/>

- Timpano, Daniele. (2016). La dramaturgia iconoclasta, cómica, conceptual y poética de Daniele Timpano. Entrevista de Juan Pérez Andrés. *Zibaldone. Estudios Italianos*, IV(1), 130-135. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7916/pdf>
- Tomasin, Lorenzo. (2010). *Storia linguistica di Venezia*. Roma: Carocci.
- Törnqvist, Egil. (2002). *El teatro en otra lengua y otro medio*. Madrid: Arco Libros.
- Trecca, Simone. (2010). El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España. *Signa. Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 19, 13-34.
- Trifone, Pietro. (2000). *L'Italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Trifone, Pietro. (2015). Lingua e dialetto in Goldoni. In *Limine. Quaderni Di Letterature Viaggi e Teatri*, 11, 197-202.
- Tusón, Jesus. (1990). *Mal de llengües a l'entorn dels prejudicis lingüístics*. Barcelona: Empúries.
- Ubersfeld, Anne. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vacis, Gabriele. (2004a). Lettera a Roberto Tarasco (agosto 1991). En G. Guccini y M. Marelli (Eds.), *Stabat mater: viaggio alle fonti del "teatro narrazione"* (pp. 63-65). Bolzano: Le ariette libri.
- Vacis, Gabriele. (2004b). Vocazioni. *Prove Di Drammaturgia. Rivista Di Inchieste Teatrali*, X(1), 9-10.
- Vacis, Gabriele & Curino, Laura. (2009). *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno*. Milano: IPOC.
- Valentini, Chiara. (1997). *La storia di Dario Fo*. Milano: Feltrinelli.
- Valéry, Paul. (1960). *Œuvres II*. Paris: Gallimard.
- Vallbuena Briones, Ángel. (1987). Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón. *Thesaurus*, 42(1), 47-59. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/42/TH\\_42\\_001\\_049\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/42/TH_42_001_049_0.pdf)
- Vázquez-Medel, Manuel Ángel. (2002). Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales: una aproximación desde la pragmática de la comunicación. En J. Romera Castillo (Ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 179-192). Madrid: Visor.
- Venturini, Valentina. (2003). *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino.
- Villanueva, Darío. (1992). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.
- Voce, Lello. (2003, noviembre 20). Marco Paolini [Post de blog]. Recuperado de

<http://www.lellovoce.it/Marco-Paolini>

Volli, Ugo. (1993, agosto 14). Una memorabile “villeggiatura.” *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/08/14/una-memorabile-villeggiatura.html>

Volli, Ugo. (1999, julio 17). Paolini il visionario gioca con le parole. *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/07-17/paolini-il-visionario-gioca-con-le-parole.html?ref=search>

Vuillemin, Jean-Claude. (2009). Réflexions sur la réflexivité théâtrale. *L'annuaire Théâtral*, 45, 119-135. Recuperado de <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n45-annuaire3893/044277ar/>

VVAA. (2001). Dossier Cuticchio. *Teatro e Storia*, 23.

Zamboni, Camilla. (2011). Il teatro como denuncia e strumento di espressione del popolo: “I Dialoghi” di Ruzante e “Morte accidentale di un anarchico” di Dario Fo. *Carte Italiane*, 7, 29-49. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2kn7x5zv>

Zuccherini, Nicola. (2003). Físico da narratore. Il corpo nel teatro degli 'attori che raccontano'. *Griseldaonline*. Recuperado de <http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/fisico-da-narratore-zuccherini.html>

## VI. VIDEOGRAFÍA

- Baresi, Giuseppe. (2009). *In tempo ma rubato* [DVD]. Padua: Jolefilm.
- Baresi, Giuseppe & Paolini, Marco. (1999). *Bestiario italiano. Parole mate* [VHS]. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- (2000). *Bestiario italiano. I cani del gas* [VHS]. Turín: Einaudi.
- (2002). *Questo radichio non si tocca. Diario di un'estate* [VHS]. Italia: Einaudi.
- (2005a). *Gli Album di Marco Paolini. Storie di Certi italiani. Album I: Don Bernardo e Barbino, Il Capodanno del '69, La compagnia, Un filo di pensieri, Un mondo perfetto, I 400 folpi, Odor di botte e di limoni* [DVD]. Turín: Einaudi.
- (2005b). *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani. Album 2: Cosa sono Gli Album?, Notte d'agosto del '74, La comune di Gemona, Americhe 1984, La cortina di ferro, Teatro Tenda del Popolo* [DVD]. Turín: Einaudi.
- (2009). *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD]. Turín: Einaudi.
- Calvi, Fabio & Paolini, Marco. (2007, octubre 30). *Il Sergente* [Emisión televisada]. La7.
- (2008, febrero 1). *Album d'Aprile. Tra un campo di rugby e la piazza* [Emisión televisada]. La7.
- (2009a, enero 1). *La macchina del capo. Racconto di Capodanno* [Emisión televisada]. La7.
- (2009b, noviembre 9). *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* [Emisión televisada]. La7.
- (2011, enero 26). *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* [Emisión televisada]. La7.
- (2012, abril 25). *ITIS Galileo* [Emisión televisada]. La7.
- Capanna, Roberto & Curino, Laura. (2001, abril 9). *Adriano Olivetti: il sogno possibile* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Cappa, Felice & Celestini, Ascanio. (2003, noviembre 11). *Fabbrica* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Enia, Davide (2009). *I capitoli dell'infanzia* [DVD]. Roma: Fandango Libri.
- Ferrario, Davide & Paolini, M. (2003). *Teatro civico: cinque monologhi per Report* [Emisión televisada]. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana (Rai3).
- (2009). *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica* [DVD]. Turín: Einaudi.
- Fo, Dario. (1977, abril 22). *Mistero buffo* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).

- Forzano, Ducio & Paolini, Marco (1998, septiembre 10). *Il Milione. Quaderno veneziano* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Giagnoni, Lucilla. (2003). *Apocalisse* [DVD]. Brescia: CTB Centro Teatrale Bresciano.
- (2009). *Vergine madre: voce di donna nella Commedia di Dante* [DVD]. Novara: Interlinea.
- (2011). *Big bang: l'origine dell'universo e della vita* [DVD]. Novara: Interlinea.
- (2016, diciembre 31). *Furiosa mente* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A3VD2u-kCvU>
- Giarolo, Paolo & Paolini, Marco. (2017, enero 1). *Jack London and me* [Emisión televisada]. La7.
- Maglietta, Maria & Baliani, Marco. (1998a, marzo 14). *Michele Kohlhaas* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- (1998b, mayo 9). *Corpo di stato. Il delitto Moro: una generazione divisa* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Mazzacurati, Carlo & Paolini, Marco. (2006a). *Ritratti. Luigi Meneghello* [DVD]. Roma: Fandango Libri.
- (2006b). *Ritratti. Mario Rigoni Stern* [DVD]. Roma: Fandango Libri.
- (2007). *Ritratti. Andrea Zanzotto* [DVD]. Roma: Fandango Libri.
- Menzio, Daria & Celestini, A. (2004, octubre 16). *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* [DVD]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Mercanti di liquore, Mercanti di & Paolini, Marco. (2004). *Sputi* [CD]. Milán: V2 Records.
- (2008). *Miserabili* [CD]. Desio: Bagana Records/Universal
- Moretti, Antonio & Paolini, Marco. (1997, octubre 9). *Vajont. 9 ottobre '63* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Ribet, Giovanni & Paolini, Marco. (2000, julio 6). *I-TIGI. Canto per Ustica* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Ribet, Giovanni & Ovadia, Moni. (1998, enero 28). *Oylem Goylem (il mondo è scemo)* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).
- Segato, Marco. (2008). *Ci resta il nome* [DVD]. Padua: Jolefilm.
- (2017). *La pelle dell'orso* [DVD]. Florencia: CG Entertainment.
- Segato, Marco & Paolini, Marco. (2008). *Il Sergente* [DVD]. Turín: Einaudi.
- Vacis, Gabriele & Curino, Laura. (1998, octubre 31). *Camillo Olivetti. Alle radici di un sogno* [Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2).

Vacis, Giulietta & Paolini, Marco. (2016, abril 23). *Diario di Amleto a Gerusalemme*  
[Emisión televisada]. Rai Radiotelevisione Italiana (Rai5).



## VII. APÉNDICES

### VII.1. Entrevista a Marco Paolini sobre *Le avventure di Numero Primo* (8/12/2017)

El último espectáculo de Marco Paolini, *Le avventure di Numero Primo*, propone a los espectadores una obra sensiblemente diferente a su producción anterior sin abandonar los rasgos característicos que lo han situado, desde principios de los años noventa, como una de las cabezas más visibles del denominado *Teatro di narrazione*. Después de espectáculos como *Ballata di uomini e cani* (2010) o *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (2011) alejados de las coordenadas italianas, el autor de Belluno regresa a la región véneta natal en la que ambientó obras tan celebradas como *Il Milione. Quaderno veneziano* (1998) o el ciclo del *Bestiario* (1998-1999) para plantear por primera vez un espectáculo situado en un futuro cercano en el que conjuga, como es habitual en su dramaturgia, la ironía y la comicidad con una notable carga cívica. Si con títulos como *Il racconto del Vajont* (1996) o *I-TIGI. Canto per Ustica* (2000) Paolini dio carta de naturaleza al denominado *Teatro civile*, con *Le avventure di Numero Primo* abre un nuevo cauce en una modalidad teatral, el teatro de narración, que cuenta ya con algo más de dos décadas de existencia. La *tournee* del espectáculo durante la temporada 2017-2018 nos da la ocasión de entrevistar al autor y de charlar con él de esta particular obra de la que hace unos meses se publicó también la novela homónima escrita a cuatro manos junto a Gianfranco Bettin.

\*\*\*

JUAN PÉREZ: *Aunque está ambientada en el futuro, viendo ayer Le avventure di Numero Primo no podía dejar de observar las numerosas referencias que hay a sus obras anteriores, en concreto al ciclo de los Album o al Bestiario... que, por cierto, puede volver a ver el otro día en internet.*

MARCO PAOLINI: *I cani del gas*, es decir, *Bestiario italiano*, lo he visto hace poco yo también y me ha gustado... ¿extraño, no? Extraño, porque no me gusta ver los vídeos de mis espectáculos... veo enseguida los defectos. Es como mirarse en el espejo y encontrarse gordo. El vídeo es implacable. El problema íntimo del artista viendo estas cosas es que con frecuencia no soporto al actor, a mí mismo como actor, porque como sucede muchas veces, como autor, tengo una intención, un deseo, la realización de un deseo, de una utopía si quieres, a la que se llega solo hasta un cierto punto... en realidad casi nunca se alcanza. Mientras que, a veces, cuando el actor toma el material del autor lo lleva a otro sitio, a una dimensión nueva que, cuando escribes, no puedes imaginar; a veces la sorpresa es positiva, aunque casi nunca cubre la experiencia entera. Es siempre incompleta. Y esta es la naturaleza del espectáculo. Sobre todo no es un problema estructural, es incompleta dramáticamente. Es decir, la escritura es tan imperfecta que conociéndola bien, como yo conozco la parte oculta, es muy difícil imaginarla para otro, porque hay una falta de claridad, es demasiado sobreentendida; por eso, en muchas ocasiones me he preguntado cuántas veces he usado este camino y si ya forma parte de mí o si debería intentar explorar mejor la escritura imaginándola para otros. Porque estoy un poco cansado de escribir solo para mí; estoy cansado porque la gente que ve el espectáculo, me ve solo a mí, ve un yo, yo, yo, nombre y apellido, y no ve nunca la historia separada de mí.

*En la mayoría de sus obras, de hecho, el trabajo de sus colaboradores queda con frecuencia en un segundo plano. Para la mayoría de los espectadores es solamente Marco Paolini el autor de la obra.*

Así es. Cuando colaboro con otros artistas, tiendo a ocultarlos, y eso me molesta. Por otro lado, saber que el personaje que has construido, que es tu instrumento de trabajo, tu fuerza, se convierte también en tu coraza y límite es interesante como problema, porque no puedes fingir que no existe; debes intentar probar nuevas estrategias que te permitan ir más allá. El problema más grave para mí se ha presentado ahora, que hemos hecho este oratorio musical que se titula *Antropocene* (que ha debutado al Teatro Massimo de Palermo y luego hemos hecho en el Auditorium de Roma) en el que, pese a la música, pese a que trabajo con Frankie hi-nrg mc, un rapper muy conocido en Italia, con Mario Brunello... pese a todo, algunos periodistas han acabado hablando del “espectáculo de Marco Paolini”. A mí me molesta mucho, me siento un tanto afrentado respecto a mis colaboradores. Y esto no es un problema psicológico, es un problema artístico; debo lograr construir un lenguaje en el que, si me uso a mí mismo para aplicar ese lenguaje, el resultado sea siempre leído en este sentido; tal vez debería inventar otros medios, ir más allá, cambiar, salirme incluso del escenario.

*El nombre de Marco Paolini, por tanto, como una especie de cul de sac en el que confluyen todas las miradas...*

Sí, así es. ¿La última vez que nos vimos para hablar de *Amleto a Gerusalemme* tratamos este tema con Gabriele Vacis? ¿No? Bien, este trabajo, producido por el Teatro Stabile de Turín y en el que actuaba con un grupo de jóvenes palestinos, fue muy interesante para mí, sobre todo porque allí desempeñaba un rol distinto gracias a la complicidad de un director como Gabriele. Se trataba de meterme de lleno en un rol distinto en el escenario. Escribir es una cosa, pero luego la composición, la escritura escénica, otra. Me gustaría probar otros lenguajes; el espectáculo solista es una cosa y luego probar otros lenguajes. Si no, me muero.

*Me hablaba mientras veníamos de la tradición oral que hay en Francia y quisiera preguntarle sobre esta cuestión. ¿En su caso hay una veta oral popular véneta que le haya influido?*

Existe, pero no ha marcado especialmente mi dramaturgia. Siempre he sabido que existía una tradición de *filò*, que es como se llama entre nosotros, representada por hombres que contaban historias en los establos. Pero en mi caso no ha tenido ninguna influencia. Mis padres, permíteme que lo saque a colación, nos hablaban en italiano porque pensaban que así iríamos mejor en la escuela. Pensaban que los hijos tenían que hacerse un hueco en la vida, creían en la escuela. De forma que, en cierto modo, dejaron de lado su propio mundo esforzándose en ayudar a sus hijos. Para mí, el dialecto era la lengua de los demás; tanto que yo, de pequeño, pensaba en italiano e imaginaba que aquellos que pensaban en dialecto tenían un ruido en la cabeza como el que hace una radio que no está sintonizada. Tenía un prejuicio en torno al dialecto, aunque me veía obligado a usarlo en el campo de fútbol porque si no, no te pasaban el balón... El dialecto era una materia oscura. Como un científico hacías tus propias investigaciones sin entender muy bien al principio qué era ese mundo. En este sentido, obviamente para mí es una conquista, cuando ya de mayor decidí que lo podía usar, aunque al principio yo mismo ejercía sobre mí una fortísima autocensura.

*En algunas de sus obras anteriores percibo una especie de visión nostálgica del dialecto a punto de desaparecer, mientras que en Le avventure di Numero Primo los niños de la escuela (hijos de la segunda generación de inmigrantes) lo usan entre ellos. ¿Ha recuperado la confianza en el mantenimiento del dialecto?*

No, yo esa confianza siempre la he tenido. Pero es más interesante la cuestión del dialecto cuando tienes delante a una persona que tiene una cara distinta a la tuya. Los hijos de inmigrantes de segunda generación que hablan veneciano son algo maravilloso. Para nosotros es una complacencia estética. No quiero dar ninguna valoración cultural, pero *me gusta, me gusta, me encanta, cuando lo veo me gusta* (en español). Por ejemplo, conozco algunos vendedores *vu cumprà* [en relación a los afroamericanos que ofrecen mercancía por las calles] que empiezan a exhibir sus productos con normalidad pero que, si se dan cuenta de que hablas en un dialecto concreto, empiezan a hablarte en tu propio dialecto. Y tú te ríes, y entras de inmediato en una relación que no te deja no comprarle algo. En este sentido, el dialecto –el dialecto entendido como teatro– es maravilloso.

*De hecho, el dialecto tiene un papel fundamental en sus obras: es eje temático, caracteriza a los personajes, introduce breves cesuras cómicas, sirve como clausura de una secuencia narrativa...*

Introduciría una variante: o es la clausura o es el acento. Porque, la función del dialecto es rítmica, es decir, polifónica; necesito algunas notas para no usar un italiano corriente de comunicación que es lengua “empobrecida”, entonces uso el dialecto o voy, filológicamente hablando, a reconstruir formas lingüísticas, arcaísmos, que en cierto modo reviven, de manera docta, ese italiano “empobrecido”. El problema del italiano, creo, es el de las lenguas que tienen un rango de uso más reducido que otras y que, por tanto, evolucionan más lentamente, lo que las lleva a canibalizar palabras extranjeras, sobre todo inglesas fundamentalmente.

*El italiano, además, es tremendamente permeable a esos barbarismos.*

Sí. En teoría los franceses son los más atentos. Son los únicos que dicen *ordinateur* en lugar de *computer*, porque en todas las demás lenguas hemos adoptado la palabra *computer*. Ellos no, ellos están un poco más atentos a mirar el propio *imprinting* de su lengua madre. Nosotros somos más estetizantes...

*¿Más snobs quizás?*

Sí, claro. La palabra nueva se escucha enseguida, debemos usarla... entonces, ¿qué hago? Uso este mix. Yo, por ejemplo, no uso casi nunca palabras inglesas en mi lenguaje, aunque en este espectáculo, en *Numero Primo*, por ejemplo, hay escenas donde dos personajes se hablan entre ellos en inglés. Uno de ellos tiene el inglés como lengua madre, el otro no (es la máquina). Por eso habla con una voz distinta en la que se aprecia que no es su lengua madre, que es una lengua aprendida como cualquier otra. Eso me servía para crear otra música en la historia, para no hacerla demasiado provinciana, demasiado cerrada; necesitaba crear una ventana de globalización. Tendencialmente, a mí me suena raro poner en mi boca estas palabras, y cuando lo hago las pronuncio de forma exagerada para subrayar el efecto cómico, casi como si fuese una palabra en dialecto. Si uso una palabra inglesa, la uso con el mismo cuidado con el que uso una palabra en dialecto, es decir, debe tener un efecto musical. Debe ayudar a la comprensión y debe ser clara dentro del contexto. Porque una cosa debe quedar clara: las palabras que uso en dialecto también son incorporadas de un modo concreto de forma que, si hago el espectáculo en Palermo, se puedan entender igualmente. Puede faltar esa palabra, pero está totalmente clara en el contexto. No puede haber una palabra que cierre, que excluya la comprensión. Pero la función es, como decías, o de acento, o de clausura o rítmica. En italiano “lui dice”, “loro dicono”, “io dico”, “noi diciamo”... el plural es mucho más largo que el singular y, por tanto, la contracción, usar el verbo en singular cuando debería ser plural,

se puede hacer porque su uso es rítmicamente útil. Si se entiende del contexto, no importa si es agramatical, porque la oralidad viaja usando otro tipo de seducción, de acercamiento... es decir, que si no hay música cuando hablas, no produces el flujo necesario. Y esta es la esencia de la narración, porque estás musicando las palabras.

*¿Pero qué sucede cuando hace el espectáculo en otra lengua? ¿Porque usted representó ITIS Galileo en francés, verdad? ¿Cómo fue?*

No fue una experiencia satisfactoria, y no lo fue por varias razones. El desafío era grande, tenía que probar. Un amigo, César Brie, que ahora está en Argentina, me ha propuesto muchas veces que pruebe en español, *prueba a hacer el Galileo en español, te ayudo yo*. Sé que sin duda sería muy interesante hacerlo, tanto para España como para Latinoamérica, destacando las diferencias de acento, y te garantizo que para mí, musicalmente, me resulta muy atractivo, pero el problema no es ese. El problema es que, al igual que pasó cuando hice el espectáculo en francés, aunque reconstruya todo el espectáculo, seguiré siendo *un extranjero que habla el idioma de otro país*. ¿Dónde surge el problema? O vives en este país y conoces el contexto por el que, si sucede algo, y esa palabra te sirve, y la gente entiende el doble sentido, la referencia a la realidad, y entonces te identifican como un testigo, o, por el contrario, si no conoces el contexto, acabas siendo solo un actor que recita. Y eso valdría lo mismo a que si lo hiciera en YouTube, en el sentido de que estás matando la razón del directo. El directo es un *transfer* entre el actor que está ahí, que te hace vivir otro mundo y del que el espectador capta que posee todos los elementos del contexto igual que tú, esto es, que venimos del mismo lugar. Cuando por el contrario el actor, al menos en mi teatro y en las cosas que hago yo, viene de un mundo demasiado separado, aunque hable tu propio idioma, siempre será un extraño sin la fuerza necesaria para comunicar. Mi trabajo se funda en el

hecho de que se construye una base de relación compartida entre espectador y actor. Todos sabemos que este año, 2017, que es año de elecciones, si decido hablar o no hablar de algunos de estos temas, todos sabremos que están ahí, todos sabremos qué cosas pueden evocar algunos asuntos que se tratan. Aunque yo los toque o no, siempre son elementos que tenemos en común. Si quieres hacer un espectáculo en otra lengua, o vives en ese lugar o llegas de fuera y no entiendes todo lo que puede suceder con tus palabras. Provocas ondas en un un mar que no conoces y esto puede ser peligroso.

*Sin ir más lejos, Le avventure di Numero Primo tiene tantas referencias a sus obras anteriores y al contexto italiano que sería difícilmente representable ante un auditorio español.*

Hay otra cuestión sobre la oralidad, y es la oralidad entendida como profundidad del lenguaje y no como superficie. En la comunicación científica (y esto es una provocación que me permito lanzar) la *auctoritas* hoy no viene, como parece, de las publicaciones que dan el currículum, etc. Eso, de por sí queda descalificado, porque se conoce el mecanismo de calidad-cantidad en el ámbito científico en el que nadie lee los textos de los otros (no sé en el ámbito de la historia o de la historiografía teatral, etc.), de forma que la autoridad del escrito es inferior a la autoridad del *speech*. De hecho, los *speech* más importantes no son los que se hacen en el TED, sino los que se hacen en la cafetería después del TED. La dirección de la investigación científica está más condicionada por las charlas en el bar que por la calidad de la relación técnico-científica. De hecho, veo una involución en el lenguaje de las publicaciones técnico-científicas, ya que, pese a que el objetivo de la ciencia debería ser aclarar, hace el contenido más claro, por el contrario, con frecuencia la función curricular de la publicación científica hace que este se convierta más en una defensa que no en una



investigación. De ahí que la cantidad de palabras y la tipología estén orientadas a hacer ver que esa persona conoce muy bien un tema antes que a definir esa misma cosa, la cual, por otro lado, casi nunca es aclarada de un modo convincente. De ahí que el resultado de ese tipo de comunicación no sea dinámico, capaz de moverse en la dirección de la investigación, sino, por el contrario, estático y monumental.

*Y también excluyente, por tanto.*

Sí, justamente lo contrario del objetivo de la ciencia, que debería ser inclusiva. Mientras que la oralidad, que se ha quedado a un lado de los nuevos lenguajes científicos, constituye el más evolucionado sistema de comunicación para convencer a alguien de la idoneidad de una dirección, por eso gran parte (es una idea mía) de los caminos que se toman en el ámbito técnico, científico, tecnológico, etc. no están condicionados por la valoración objetiva, de la calidad, sino por la capacidad moral de convencer de ciertas personas particulares. Un individuo puede cambiar radicalmente, tomar un peso determinante en la dirección que toma la colectividad si está dotado de la capacidad de usar la oralidad. Y esto es extraño, porque en un momento en el que la evolución tecnológica produce instrumentos cada vez más refinados, aparentemente la forma más antigua de relación, esto es, el lenguaje, se convierte en modernísima y superior respecto a las novedades tecnológicas a la hora de determinar cuáles son los elementos más fundamentales de la dirección común. Yo he reflexionado sobre esto y he entendido que la naturaleza de todo esto está en la base de todo el trabajo que he hecho y del que nacen el libro, el espectáculo *Antropocene* y *Tecno-Filò. Technology and me*, que es una conferencia que hago y que se puede encontrar en internet. Richard Feynman, mi físico preferido, un verdadero mito de simpatía, pintor, creador de aforismos, pensador transversal (*Seis piezas fáciles: la física explicada por un genio* es uno de los clásicos que adoro) dice:

“lo que no puedo rehacer, no lo puedo entender”, y, desde el punto de vista de un físico, es todo un elogio del método galileano, creo. Debo, en cualquier caso, afrontar la dificultad del experimento, y por tanto debo construir bien. La esencia de mi trabajo es que mis pensamientos deben encontrar un nexo entre lo que digo y lo que hago, y por tanto, esto es ya una muestra de un método en sí. Yo, parafraseando a Feynman –en mi campo, claro– puedo leer libros de Física o puedo leer artículos periodísticos, al igual que los demás; la diferencia es que luego, sin embargo, yo debo rehacerlos. ¿Cómo? Tengo que rehacerlos con las palabras. Y si no lo logro, es que no lo he entendido. Es decir, cojo un artículo, lo hablo contigo y la primera vez que intento resumir lo que he leído me siento torpe porque me faltan trozos y me doy cuenta de que, aunque el periodista ha intentado explicármelo, ha hecho conexiones lógicas propias que yo he captado durante un instante... pero luego me he perdido. Por eso debo añadir otros diez artículos hasta que logro entender todo aquello que yo, como torpe que soy, no entiendo (porque yo no soy mejor que los demás, sino que simplemente soy bueno rehaciendo cosas de los demás con las palabras). Por tanto, el desafío es rehacer con las palabras cosas de las que todos hablamos pero que ninguno de nosotros entiende. Dar una lectura en voz alta es todo un continuo ejercicio de desafío, porque normalmente en la comunicación de este tipo damos siempre por supuestos pasajes que no entendemos. Cuando los entiendes, se te aparecen similitudes y relaciones. Por ejemplo en *Tecno-Filò. Technology and me* –un ejercicio *in progress*, porque todavía no está acabado– , pongo una línea entre esta parte del diseño y esta parte del diseño que antes no estaba, y así me aparece un nuevo tipo de diseño. Y esto es exactamente lo que decía Steve Jobs a los estudiantes en su famoso discurso: “vosotros tenéis que unir los puntos que todos ven con las líneas que nadie ve”. Esto para mí es la esencia de la oralidad.

*Justamente* Le aventure di Numero Primo, *uniendo estos elementos dispares de un futuro más o menos cercano, puede ser una de sus obras de mayor carga civil...*

Sí, aunque es una fábula construida, ya que no puedo hablar de ello... no puedo imaginar negatividad respecto al futuro. Todas mis preocupaciones deben traducirse en un acto civil de fe para quienes han nacido después de nosotros. Es decir, dar una dosis de esperanza dirigida a los interlocutores que tengo delante. Yo confío en que tú, espectador, escuchando esta fábula, razones. Este es el gesto civil.

*Y, además, porque no ofrece una única lectura, lo cual lo convierte en especialmente interesante y "civil".*

Sí, no hay una única tesis, mientras que, en cambio, hay muchísimas preguntas. Me complace que me lo digas. Pero es también el espectáculo que más me ha costado. El primer año de pruebas y estudio he recibido las cartas más negativas de los espectadores, porque había demasiados saltos lógicos, era difícil de seguir. Soy consciente de que cuando hago este trabajo con el público, con un espectáculo todavía inacabado, cometo errores garrafales, justamente debido a esa intención de unir los puntos, las líneas narrativas, creando una representación, es decir, una imagen, una historia, a la que es muy difícil ponerle las manos encima; hoy en día los modelos o son el modelo hollywoodiano o el de la gran ciencia ficción clásica, que son distópicos y potentes, gracias a la potencia visual del cine, etc. Tú estás en el teatro y tienes unos límites precisos, tienes un número de personajes X que no puedes aumentar, y sí, a fin de cuentas, después de todo, igual *Numero Primo* es todavía un espectáculo demasiado complicado. En todo caso estoy reflexionando sobre ello y todavía podría cambiar algunas cosas, tal vez los últimos diez minutos... igual podría probar a hacer

un montaje más cinematográfico, más sorprendente, que permita entender el final de forma más clara sin dejar de poner el diálogo entre ellos, que es importante, pero también con un cambio de registro. No debe haber risa, porque ahí la profundidad que se debe alcanzar debe ser mayor.

*Numero Primo significa en todo caso un notable cambio respecto al teatro de narración que usted y otros narradores-performers han venido haciendo desde mediados de los años noventa.*

Yo me he dado cuenta, en un momento dado, de que el juego del teatro de narración era el juego de un autor que pone su memoria, su vida, ficticia o real, al servicio del espectador: siempre está ese “yo” que, como en cierta literatura, permite hablar de ciertas cosas (casi siempre cosas vividas por él). De ahí el juego de la complicidad, el juego de la complicidad con la historia, con la memoria... Yo he pensado que tenía que dar un paso adelante audaz: sustituir la memoria con la imaginación. Y en ese punto no hay contexto común. Es decir, el contexto común no existe. Si yo te hablo en el espectáculo de la fábrica de la nieve en Porto Marghera, te ríes en un primer momento, pero luego, la segunda vez, ya empiezas a verlo y se convierte en un futuro posible. Es decir, tú estás creando, eres Dios si usas la imaginación. Estás haciendo un mundo nuevo, y si ese mundo nuevo te ayuda a sobrellevar lo que hay y a imaginarlo, estamos ante otra forma de imaginar el compromiso civil, que no nace del deseo de reparar las injusticias del pasado, sino de proyectarte en contra de las injusticias del futuro. Y la verdad, a los sesenta y tres años, la idea de hablar de memoria me parece retórica, algo que encuentro difícilmente soportable. Si encuentro otra vía, tal vez seré menos retórico... solo esto. Es tan tremendamente increíble la evolución de la investigación médico-científica sobre estos temas que, si hubiésemos escrito sobre lo que sabíamos hace seis meses, cuando

empezamos a trabajar en marzo, hoy sabríamos que no es cierto, porque mientras tanto han sucedido cosas que nos permiten imaginar mejor estas cuestiones. Es decir, se ha producido una evolución tal del conocimiento sobre la cuestión paleontológica, evolutiva, y sobre la cuestión de nuestro dominio del lenguaje de los genes sintéticos que lo que ha pasado este verano, por ejemplo, ya no sería futuro. Había sido ya superado. La cuestión más fascinante, la razón que me lleva a seguir adelante, es que tú, para hacer una historia, para hacer teatro, vas a hablar con científicos... y ellos te escuchan, porque a los científicos les gusta hablar de estos temas y entienden que, detrás, está la posibilidad de comunicar. Sobre todo porque todos los que viven dentro de este mundo saben los problemas que conlleva la comunicación de la ciencia, algo que no se da por supuesto, que no es fácil. Y tienen problemas éticos que saben que no pueden resolver únicamente con sus colegas. Para ellos, es oxígeno, igual que para mí es oxígeno hablar con un físico, más incluso que hablar con un hombre de teatro. Después de siglos del triunfo del especialista, de la especialidad galileana, vuelve la necesidad cosmológica de juntar los saberes, tal y como era antes de Galileo. Igual no para siempre, pero después de tres, cuatro siglos de especialización, nuestras mentes necesitan puentes... y, en concreto, puentes orales. No puedes solo escribir un artículo. Nosotros hemos tenido en cuenta en la preparación del libro el ensayo de Schrödinger *Qué es la vida*, esto es, un libro de un físico que escribe un libro de biología y que fue todo un escándalo cuando se publicó. Aunque fue escrito en 1944, algunas de las hipótesis planteadas por Schrödinger con una gran intuición en el libro son hoy puntos de referencia de nuevas disciplinas como la llamada biología cuántica, etc. Hoy, después de todo este tiempo, los biólogos han entendido que tienen que estudiar un poco de física si quieren hacer biología, si no, no avanzan. Han visto que dentro de las células vivas se dan reacciones físicas que, en teoría, se deberían dar solo con temperaturas en torno al cero absoluto y, por tanto, no deberían ser compatibles con la vida. Sin embargo, existen mecanismos que se dan en el interior de las células de laboratorio.

Entonces, ¿cómo es posible que suceda esto? Y es ahí donde reaparece Schrödinger, que la había hipotizado hace sesenta años. Magnífico.

## VII.2. Antología de vídeos comentados

1. *ITIS Galileo* [retransmisión televisada, 25 de abril de 2012, cadena La7], min. 00:02:11 - 00:05:29. <https://youtu.be/956QVmlrSPA>
2. *I-TIGI a Gibellina. Raconto per Ustica* [DVD, Turín: Einaudi/Stile Libero, 2002], min. 01:15:48 - 01:22:44. <https://youtu.be/U4e-Fd9DZel>
3. *Ritratti. Mario Rigoni Stern* [DVD, Roma: Fandango Libri, 2006], min. 00:12:48 - 00:16:10. [https://youtu.be/0hPX\\_Nubr58](https://youtu.be/0hPX_Nubr58)
4. *Il Sergente* [retransmisión televisada, 30 de octubre de 2007, cadena La7], min. 01:48:58 - 01:51:14. <https://youtu.be/CcVsMCx36D8>
5. *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* [retransmisión televisada, 26 de enero de 2011, cadena La7], min 00:05:42 - 00:09:27. <https://youtu.be/S6CsFZhCbG0>
6. *Amleto a Gerusalemme. Palestinian Kids Want to See The Sea* [vídeo promocional del Teatro Nazionale. Teatro Stabile di Torino, youtube] <https://youtu.be/opDU-qldEdQ>
7. *Vajont. 9 ottobre '63* [retransmisión televisada, 9 de octubre de 1997, canal Rai2], min. 00:31:20 - 00:34:33. <https://youtu.be/nVS5dEadTSM>
8. *Gli Album di Marco Paolini. Don Bernardo e Barbino* [DVD, Turín, Einaudi, 2005], min. 00:04:11 - 00:07:03. <https://youtu.be/XTIxmaqZw0w>
9. *ITIS Galileo* [retransmisión televisada, 25 de abril de 2012, cadena La7], min. 00:43:10 - 01:54:26. [https://youtu.be/ft3E7fu\\_b0](https://youtu.be/ft3E7fu_b0)
10. *Il Sergente* [retransmisión televisada, 30 de octubre de 2007, cadena La7], min. 00:15:12 - 00:19:46. <https://youtu.be/foTGlbSScPs>
11. *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD., Turín, Einaudi, 2000], min. 01:19:05 - 01:25:29. <https://youtu.be/YUTCYBEc7M8>
12. *Il Milione. Quaderno veneziano* [retransmisión televisada, cadena Rai2, 10 de septiembre de 1998], min. 00:14:12 - 00:16:52. <https://youtu.be/vVjin2P20Vg>
13. *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* [retransmisión televisada, cadena La7, 9 de noviembre de 2009], min. 00:24:20 - 00:26:10. <https://youtu.be/-THzsLnnrKg>
14. *Gli Album di Marco Paolini. I 400 folpi* [DVD, Turín, Einaudi, 2005], min. 00:11:34 - 00:12:39. <https://youtu.be/CrIHyzDS7Z0>
15. *Gli Album di Marco Paolini. La compagnia* [DVD.. Turín, Einaudi, 2005], min. 00: 01:01 - 00:03:21. <https://youtu.be/Kf0QRdi0JTo>

### VII.3. Ficha técnica de los espectáculos

#### VII.3.1. Ciclo de los Album

##### Espectáculos teatrales:

**Título:** *Adriatico*

**Fecha de estreno:** 1987

**Lugar de estreno:** Teatro Garybaldi (Settimo Torinese)

**Guion:** Marco Paolini

**Colaboración en el guion:** Gabriele Vacis, Laura Curino, Lucio Diana, Antonia Spaliviero, Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Adriana Zamboni.

**Texto original:** basado en *Le petit Nicolas* de René Goscinny.

**Dirección:** Gabriele Vacis

**Selección musical:** Roberto Tarasco

**Producción:** Laboratorio Teatro Settimo (reelaborado en 1992 con producción de Moby Dick -Teatri della Riviera).

**Título:** *Tiri in porta*

**Fecha de estreno:** 17 de febrero de 1990

**Lugar de estreno:** Teatro Villa dei Leoni (Mira, Venecia)

**Guions:** Marco Paolini y Bruno Tognolini

**Texto original:** inspirado en *I ragazzi della via Paal* de Ferenc Molnár y *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello

**Dirección:** Marco Paolini

**Música original:** Paolo Troncon

**Producción:** Moby Dick –Teatri della Riviera

**Título:** *Liberi tutti*

**Fecha de estreno:** 24 de julio de 1992

**Lugar de estreno:** Plaza Rinaldi (Treviso)

**Guion:** Marco Paolini y Gabriele Vacis

**Dirección:** Gabriele Vacis

**Selección musical:** Roberto Tarasco

**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera y Laboratorio Teatro Settimo

**Título:** *Aprile '74 e 5* (\*)

**Fecha de estreno:** 1995

**Colaboración en el guion:** Lorenzo Mercuri

**Guion y dirección:** Marco Paolini

**Música original:** Gualtiero Bertelli

**Producción:** Moby Dick –Teatri della Riviera

(\*) Este espectáculo fue objeto de importantes modificaciones en 2002; se le añadió el subtítulo *Tra un campo de rugby e la piazza* y se le incorporó en las representaciones la música en directo de Francesco Sansalone. Tanto esta versión, como la posterior de 2008 con el título final de *Album d'aprile. Tra un campo di rugby e la piazza*, en este caso con música de Lorenzo Monguzzi, fueron producidas por Jolefilm. Esta última pudo verse por televisión.



**Título:** *Stazione di transito. Album di storie* (\*)  
**Fecha de estreno:** 3 de junio de 1999  
**Lugar de estreno:** Sestri Levante (Génova)  
**Guion y dirección:** Marco Paolini  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

(\*) El espectáculo fue objeto de revisión en 2002. En esta segunda ocasión, con producción de Jolefilm, se incorporó música en directo de Francesco Sansalone.

**SINOPSIS:** los cinco espectáculos del ciclo de los *Album* conforman en su totalidad una especie de *Bildungsroman*, una novela de formación y un canto a la generación de los italianos que, como Paolini, nacieron a mediados de los años cincuenta. De forma secuencial e incorporando progresivamente al hilo narrativo principal elementos de la historia y la cultura italiana contemporánea, los diferentes espectáculos siguen las andanzas del joven Nicola, alter-ego de Marco Paolini, desde sus primeros años hasta su ingreso en el mundo de los adultos. El primer espectáculo, *Adriatico* (1987), parte de la libre inspiración en *El pequeño Nicolás* de René Goscinny, para centrarse en la primera experiencia de un Nicola de ocho años enviado por primera vez a una colonia de verano. *Tiri in porta* (1990), todavía inspirado en textos clásicos de literatura infantil como *I ragazzi della via Paal* de Ferenc Molnár y *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello, sigue cronológicamente las andanzas del personaje principal configurando una recreación irónica y sentimental de diez días de finales del verano de 1964. Por su parte, *Liberi tutti* (1992), sitúa las vivencias de Nicola entre 1967 y 1973, años de la primera adolescencia, de la consolidación del grupo de amigos y de las primeras incursiones en el mundo teatral en la compañía de la parroquia local. Como continuación, *Aprile '74 e 5* (1995) está ambientada en el momento previo al examen de reválida al terminar el Bachillerato y en la progresiva toma de conciencia política nacida en el seno del grupo. Por último, *Stazioni di transito* (1999), algo distinta de las anteriores al ser una pequeña antología compuesta de un número variable de escenas, tiene como eje el desmembramiento del grupo tras el paso por el instituto y los diferentes viajes emprendidos por Nicola.

#### **Emisión en diferido por TV:**

**Título:** *Gli Album. Dal teatro alla televisione*  
**Dirección:** Giuseppe Baresi y Marco Paolini  
**Música:** Mercanti di liquore y Francesco Sansalone  
**Fecha de emisión:** 12 emisiones semanales desde el 17 de enero hasta abril de 2005  
[un total de 9 horas]  
**Canal:** Rai3  
**Producción:** Jolefilm

NOTA: Por cuestiones de *copyright*, en *Gli Album*, la versión emitida en diferido por televisión a partir de diferentes grabaciones, apenas recogen unos pocos fragmentos de los dos primeros espectáculos (*Adriatico* y *Tiri in porta*). El resto del material se divide en doce capítulos: *Don Bernardino e Barbino*, *Capodanno del '69*, *La compagnia*, *Un filo di pensieri*, *Un mondo perfetto*, *I 400 folpi*, *Odor di botte e di limoni*, *Notte d'agosto del '74*, *La comune di Gemona*, *Americhe 1984*, *La cortina di ferro* y *Teatro Tenda del Popolo*. Se abarca así la historia de Nicola desde 1967 hasta su encuentro, ya metido en el mundo del teatro, con Carmelo Bene en el último *Album*.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *Album d'aprile. Tra un campo di rugby e la piazza*  
**Guión:** Marco Paolini y Michela Signori  
**Dirección:** Fabio Calvi  
**Música:** Lorenzo Monguzzi (canciones propias y de The Clash, Joy Division, Bob Dylan y Tom Wats)  
**Adaptación televisiva:** Felice Cappa y Gabriele Vacis  
**Fecha de emisión:** 1 de febrero de 2008 [146 min.]  
**Lugar de la retransmisión:** teatro Fillmore de Cortemaggiore (Piacenza)  
**Canal:** La7  
**Producción:** Jolefilm

NOTA: se trata de la segunda adaptación del penúltimo *Album*, *Album d'aprile*, llevado a la televisión. En esta ocasión, a partir de una única representación y con acompañamiento musical de Lorenzo Monguzzi.

**Edición comercializada:** DVD + texto

**Título:** *Gli Album di Marco Paolini. Storie di certi italiani*  
**Guión:** Giuseppe Baresi y Marco Paolini  
**Música original:** Francesco Sansalone y Lorenzo Monguzzi  
**Edición:** Turín, Einaudi, 2005  
**ISBN:** 88-06-16570-4  
**Duración:** 4 DVDs [128 min., 180 min., 127 min. y 121 min.]

Material adicional: la caja contiene en cuatro DVDs las doce emisiones con que se fragmentaron los *Album* tal y como fueron emitidas en diferido por televisión entre enero y abril de 2005. Además añade, como material adicional, dos textos: *Libretto (uno)* y *Libretto (due)*, de Marco Paolini, volumen 2, *Libretto (dos)* de Marco Paolini. En el segundo de ellos, además, se incorpora un texto de la productora Michela Signori, *Work in progress*, y otro del director Giuseppe Baresi, *Appunti di lavoro*, ambos sobre el proceso de adaptación teatral y producción audiovisual de los *Album*. Respecto a los DVD, apenas contienen unos pocos minutos de metraje en los que, con el título de “fuoriscena”, Paolini comenta algunos particulares de las obras grabados en el teatro Mira de Busi y en el teatro de Racalmuto.

### VII.3.2. *Il racconto del Vajont*

#### Espectáculo teatral:

**Título:** *Il racconto del Vajont*

**Fecha de estreno:** 1993 (\*)

**Guion:** Marco Paolini e Gabriele Vacis

**Colaboración en el texto:** Gerardo Guccini y Alessandra Ghiglione

**Interpretación y dirección:** Marco Paolini

**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

(\*) En muchos espectáculos de Paolini, y este es un caso ejemplar, es muy difícil fijar una fecha concreta de estreno, ya que las obras fueron objeto de numerosísimas pruebas y numerosísimos ajustes ante el público en espacios a veces no estrictamente teatrales. En el caso de *Il racconto del Vajont* se puede incluso hablar de centenares de réplicas y de una constante modificación del texto de partica, por lo que es más prudente no concretar una fecha.

**SINOPSIS:** el 9 de octubre de 1963 un desplazamiento de tierra sobre la presa del Vajont, construido apenas tres años antes, desplaza 50 millones de metros cúbicos que acaban inundando las cercanas poblaciones de Longarone, Pirago y alrededores. Los destrozos fueron incalculables, tanto humanos (murieron cerca de 2000 personas) como materiales. Treinta años después de los sucesos, Paolini retoma las investigaciones periodísticas realizadas por Tina Merlin, así como actas judiciales y testimonio de personas que vivieron el desastre, para exponer el antes y el después de la tragedia.

#### Emisión televisada en directo:

**Título:** *Vajont. 9 ottobre '63*

**Guion:** Marco Paolini y Gabriele Vacis

**Dirección:** Antonio Moretti

**Adaptación televisiva:** Felice Cappa y Gabriele Vacis

**Fecha de emisión:** 9 de octubre de 1997 [157 min.]

**Lugar de la retransmisión:** Dique del Vajont (Pordenone, Friulli-Venecia Julia)

**Canal:** Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2)

**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

#### Ediciones comercializadas:

##### a. texto:

**Título:** *Il racconto del Vajont*

**Guion:** Marco Paolini y Gabriele Vacis

**Edición:** Milán, Garzanti, septiembre 1997 (124 págs.)

**ISBN:** 88-11-62030-9.

El libro, además del texto del espectáculo *Il racconto del Vajont*, contiene un apéndice final escrito por Francesco Niccolini que, con el título *Una frana annunciata*, sigue la secuencia de hechos desde la construcción del dique hasta el juicio llevado a cabo en febrero de 1997 en que se condenaba a la empresa Montedison a pagar por los daños causados por la catástrofe.

**b. DVD + texto:**    **Título:** *Vajont. 9 ottobre '63*  
                              **Guion:** Marco Paolini  
                              **Edición:** Turín, Einaudi, 1999 [VHS, 157 minutos]  
                              **ISBN:** 88-06-15320-X

Material adicional: libro de 120 páginas que contiene el texto escrito por Marco Paolini y Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont. Dagli album al Teatro della Diga*, además de una entrevista de O. Ponte di Pino a Paolini. El videocassette que acompaña esta edición reproduce el mismo espectáculo que fue emitido por televisión el 9 de octubre de 1997 por la cadena Rai2.

**Colección *Marco Paolini racconta* (Corriere della Sera):**

A iniciativa del diario Corriere della Sera, el espectáculo sobre Vajont se comercializó en una edición económica vendida directamente en quioscos con el título de *Marco Paolini racconta*. A lo largo de 2005 se pusieron periódicamente a la venta tres espectáculos, en formato DVD más libro, con la misma versión publicada por Einaudi:

1. *Vajont. 9 ottobre '63*: 1 DVD más el libro *Quaderno del Vajont*
2. *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica*: 1 DVD más el libro *Quaderno dei Tigi*
3. *Gli Album di Marco Paolini*: 4 DVDs más libro

### VII.3.3. *Il Milione. Quaderno veneziano / Appunti foresti dal Milione*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Il Milione. Quaderno veneziano*  
**Fecha de estreno:** 18 de abril de 1997 (\*)  
**Lugar de estreno:** Teatro Toniolo (Mestre, Venecia)  
**Guion:** Marco Paolini  
**Colaboración en el guion:** Francesco Niccolini  
**Escenografía:** Graziano Pompili  
**Música:** Paki Zennaro y el grupo Pitura Freska (Stefano Olivan, Francesco Corona y Lorenzo Pignattari)  
**Dirección:** Cristina Palumbo  
**Interpretación y dirección:** Marco Paolini  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

(\*) Desde finales de octubre de 1996, antes de que tomara forma *Il Milione. Quaderno veneziano*, Paolini representó una versión de este espectáculo bajo el título *Appunti foresti*. Desde entonces, ambos títulos, versiones de una materia común, se han ido representando de forma alterna. La forma definitiva de *Il Milione. Quaderno veneziano* es la que Paolini llevó de gira principalmente entre abril de 1997 y abril de 1999, mientras que *Appunti foresti dal Milione, quaderno veneziano*, después de un descanso de tres años, será la que lleve de gira a partir de julio de 2002.

**SINOPSIS:** la idea de Paolini de escribir un espectáculo sobre Venecia se remonta a marzo de 1996, momento en que empieza a tomar notas y a vagar sin rumbo por la ciudad con una grabadora metida en el bolsillo. El resultado es un collage montado en dos espectáculos *Il Milione. Quaderno veneziano* y *Appunti foresti dal Milione* (en realidad dos versiones de una misma obra) en los que Paolini recorre la ciudad, su historia y su gente –sobre todo con Sambo, un locuaz gondolero– para acabar conformando un recorrido que lleva al espectador desde sus primeros orígenes hasta la devastación turística e industrial de las últimas décadas. La historia de sus habitantes, entre ellos el ilustre Marco Polo, y su paisaje cada vez más degradado se van cruzando hasta configurar una particular versión de esta ciudad que no oculta los inconvenientes de vivir en la que, tal vez, es “la más incómoda del mundo” para vivir.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *Il Milione. Quaderno veneziano*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Colaboración en el texto:** Francesco Niccolini  
**Música en directo:** Grupo I Maistras (Fabio Furlan, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, Lorenzo Sabadini y Gigi Sella)  
**Dirección:** Duccio Forzano  
**Adaptación televisiva:** Felice Cappa  
**Fecha de emisión:** 10 de septiembre de 1998 [139 min.]  
**Lugar de la retransmisión:** Arsenale de Venecia  
**Canal:** Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2)

**Edición comercializada:** DVD + texto

**Título:** *Il Milione. Quaderno veneziano*

**Guion:** Marco Paolini, Francesco Niccolini y Michela Signori

**Dirección:** Marco Paolini y Giuseppe Baresi

**Escenografía:** Graziano Pompili

**Música:** Mario Brunello

**Edición:** Turín, Einaudi, 2009 [DVD, 82 min.]

**ISBN:** 978-88-06-20009-1

**Producción:** Jolefilm

Material adicional: libro de 159 páginas que contiene: el *Quaderno del Milione*, conformado por los textos *Qua son rivà e qua me fermo*, de Marco Paolini; *Sillabario del Milione*, de Francesco Niccolini; más el texto del espectáculo *Il Milione. Quaderno veneziano*.

NOTA: Esta versión dirigida por Giuseppe Baresi, televisada el 9 de septiembre de 2009 por la cadena La7, es totalmente distinta a la retransmitida por Duccio Forzano desde el Arsenal de Venecia en 1998. Se trata de un nuevo montaje a partir de diferentes grabaciones realizadas en más de un único escenario, en concreto, desde la Laguna de Venecia, la Lungolaguna del Lusenzo (Chioggia), Grande Erg Orientale tunisino y el Teatro del Parco (Mestre, Venecia).

#### VII.3.4. Ciclo del Bestiario

##### Espectáculo teatral:

**Título:** *Bestiario veneto. In Riviera*  
**Fecha de estreno:** 16 de enero de 1998 (\*)  
**Lugar de estreno:** Teatro Villa dei Leoni (Mira, Venecia)  
**Guión:** Marco Paolini  
**Dirección:** Cristina Palumbo  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

**Título:** *Bestiario veneto. Parole mate*  
**Fecha de estreno:** 24 de marzo de 1998  
**Lugar de estreno:** Teatro Comunale (Treviso)  
**Guión:** Marco Paolini  
**Dirección:** Cristina Palumbo  
Fabio Furlan, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari y Leonardo Di Angilla  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera

**Título:** *Bestiario veneto. L'orto*  
**Fecha de estreno:** 18 de septiembre de 1998  
**Lugar de estreno:** Teatro Olimpico (Vicenza)  
**Guión:** Marco Paolini  
**Texto:** fragmentos de la obra de Luigi Meneghello  
**Dirección:** Cristina Palumbo  
**Música:** canciones originales interpretadas por Saverio Tasca con Fabio Furlan, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari y Gigi Sella  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera y Festival d'Autunno '98

**Título:** *Bestiario italiano. I cani del gas*  
**Fecha de estreno:** 15 de julio de 1999  
**Lugar de estreno:** Teatro Romano (Verano)  
**Guión:** Marco Paolini  
**Música:** canciones originales interpretadas por Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, Francesco Sansalone y Cristina Vetrone  
**Producción:** Moby Dick-Teatri della Riviera en colaboración con Estate Teatrale Veronese y TSR (Teatro Stabile in Rete) de Dano/Cagli

(\*) Las primeras pruebas y el estreno del primer espectáculo *Bestiario veneto. In Riviera* se remontan a enero de 1998. Este material inicial dio paso a *Bestiario veneto. Parole mate* (estrenado tres meses después) y, más tarde, a *Bestiario veneto. L'orto* (estrenada en septiembre). Se trata, ciertamente, de un contenido y un guion comunes que fue progresivamente ampliándose y retocándose con la adición de nuevo material (con la excepción de *Bestiario veneto. L'orto*, centrado especialmente en la obra de Meneghello). Durante el verano, el texto de partida fue de motivo de nuevas incorporaciones hasta abarcar a textos y autores de toda la península para conformar *Bestiario italiano. I cani del gas*, tal y como se estrenó en el Teatro Romano de Verona en julio de 1999.

**SINOPSIS:** la idea motriz del ciclo del *Bestiario* es crear una especie de “antología de paisajes contados sin máquina fotográfica, de historias y de personas”. A partir de viajes y notas

personales, pero también de la musicalización de poemas de autores dialectales de las diferentes zonas (con especial importancia, en el ámbito véneto, de Andrea Zanzotto, Biagio Marin, Ernesto Calzavara, Paolo Rumiz, Romano Pasutto, Federico Tavan, Mauro Corona, Giovanni Comisso y Giacomo Noventa. Además, incluye una entrevista de Paolini con Andrea Zanzotto y otra con Pierluigi Cacco, secretario general del sindicato Cgil de Treviso), Marco Paolini inicia en los primeros espectáculos un recorrido por su Véneto natal en *Bestiario veneto* hasta acabar abarcando toda la península italiana en *Bestiario italiano*. Un tanto particular es *Bestiario veneto. L'orto*, en el que, a partir de textos de Luigi Meneghello, Paolini plantea un recorrido imaginario por el paisaje del altiplano de Asiago antes y después de la Segunda Guerra Mundial, el paso del mundo rural al mundo industrial y cómo la industrialización y el crecimiento económico ha afectado a esta zona en las dos últimas décadas del siglo. El dialecto, que cobra en esta obra un papel notable, es especialmente puesto de relieve durante la celebrada recitación del fragmento del *Hamlet* shakespeariano traducido al dialecto vicentino por el propio Meneghello.

**Emisión televisada en directo:** NO

**Ediciones comercializadas:**

**a. texto:** **Título:** *Bestiario veneto. Parole mate*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Colaboradores en el texto:** Daniela Basso y Carlo Cavriani  
**Edición:** Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1999 (159 págs.)  
**ISBN:** 88-87881-24-3

NOTA: el libro contiene el guion del espectáculo *Bestiario veneto. Parole mate*, básicamente una antología poética que reúne los textos dialectales interpretados o musicados durante las representaciones.

**b. texto:** **Título:** *L'anno passato*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Edición:** Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2000 (161 págs.)  
**ISBN:** 88-87881-08-1

NOTA: *L'anno passato* es la transcripción del diario que Paolini llevó entre durante la gira invernal que le ocupó entre noviembre de 1998 y mayo de 1999. En él da cuenta de la marcha de las puestas en escena y los diferentes cambios que introdujo en los diferentes espectáculos que fue representando de forma alterna: *Il Milione. Quaderno veneziano*, las diferentes versiones de *Bestiario veneto. L'orto* y *Bestiario Veneto. Parole mate*, más puntuales representaciones de los primeros *Album*, en concreto *Tiri in porta* y *Liberi tutti*, ambos representados en el Teatro Villa dei Leoni di Mira, Venecia, en enero y febrero de 1999, respectivamente.

**c. VHS + texto:** **Título:** *Bestiario veneto. Parole mate*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Dirección:** Marco Paolini y Giuseppe Baresi  
**Fecha de grabación:** 9 de abril de 1999  
**Lugar de la grabación:** Teatro comunal de Adria (Rovigo, Véneto)  
**Edición:** Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2000 [VHS, 150 min.]



**ISBN:** 88-87881-00-6

Material adicional: la caja contiene el libro de Marco Paolini, *L'anno passato*, más tarde comercializado por separado.

- d. VHS + texto:** **Título:** *Bestiario italiano. I cani del gas*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Colaboración en el texto:** Enzo Alaimo  
**Música:** Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, Francesco Sansalone y Cristina Vetrone  
**Dirección:** Marco Paolini y Giuseppe Baresi  
**Lugar de grabación:** TSR Teatro Stabile in Rete de Fano/Cagli  
**Escenografía:** Alberto Artuso, Marco Busetto y Gable Nalesso  
**Edición:** Turín, Einaudi, 2000 [VHS, 124 min.]  
Producción: Moby Dick-Teatri della Riviera  
**ISBN:** 88-061559-5-4

Material adicional: el cofre contiene el texto *I cani del gas* (179 págs.), en el que se incorpora material heterogéneo escrito por Paolini entre enero de 1998 y abril de 2000 que contiene, además de los poemas cantados en el espectáculo, reflexiones sobre la gestación del espectáculo y su recepción durante la gira. El libro fue ese mismo año publicado de forma separada por Einaudi (ISBN: 88-06-16200-4)

- e. Vídeo:** **Título:** *Questo radichio non si tocca!*  
**Guion:** Marco Paolini  
**Dirección:** Giuseppe Baresi  
**Edición:** Turín, Einaudi, 2002 [VHS, 76 min.]  
**ISBN:** 88-06-16560-7

NOTA: *Questo radichio non si tocca!*, subtítulo *Diario di un'estate*, es un documental que recorre el trabajo realizado por Paolini y sus colaboradores durante el verano de 1998, un momento en el que, acostumbrado a llevar varios proyectos de forma simultánea, lleva a los escenarios el espectáculo *Bestiario veneto* y empieza a trabajar en la propuesta de Carlo Freccero de llevar a la televisión *Il Milione. Quaderno veneziano*. No se trata de ningún espectáculo teatral, pero ofrece interesantísima información sobre el proceso de gestación del ciclo del bestiario. El cofre contiene también además el libro de Fernando Marchiori *Mappa Mondo* (176 págs.), un recorrido por la trayectoria teatral de Paolini hasta el momento.

### VII.3.5. *I-TIGI Canto per Ustica*

#### Espectáculo teatral:

**Título:** *I-TIGI. Canto per Ustica* \*

**Fecha de estreno:** 2000

**Guion:** Marco Paolini y Daniele Del Giudice

**Adaptación televisiva:** Alberto Artuso

**Música:** Quartetto vocale Giovanna Marini (Patrizia Bovi, Francesca Breschi, Giovanna Marini e Patrizia Nasini)

**Texto de las canciones:** Daniele Del Giudice, Giovanna Marini y Corrado Sannucci

**Producción:** Accademia Perduta/Romagna Teatri, Teatro Stabile di Innovzione y Bologna 2000. Città Europea della Cultura

\* La obra, con el título de *I-TIGI. Racconto per Ustica*, sería objeto de una adaptación y reducción el año siguiente, 2001, dentro de las celebraciones derivadas del nombramiento de Bolonia como ciudad europea de la cultura y, al mismo tiempo, en conmemoración del centésimo aniversario de la tragedia del TIGI, acaecida el 27 de junio de 1980.

#### Emisión televisada en directo:

**Título:** *I-TIGI. Canto per Ustica*

**Guion:** Marco Paolini y Daniele Del Giudice

**Dirección:** Giovanni Ribet

**Lugar de emisión:** Plaza Santo Stefano (Bolonia)

**Fecha de emisión:** 6 de julio de 2000

**Canal:** Rai Radiotelevisione Italiana (Rai2)

**Producción:** Jolefilm

#### Ediciones comercializadas:

##### a. VHS + texto:

**Título:** *I-TIGI. Canto per Ustica*

**Guion:** Marco Paolini y Daniele Del Giudice

**Edición:** Turín, Einaudi, 2001 [VHS, 150 min.]

**ISBN:** 88-06-15941-0

Material adicional: la caja incorpora el *Quaderno dei Tigi* (122 págs.) de Daniele Del Giudice y Marco Paolini, que incluye el guion del espectáculo además del texto *La storia, il lavoro, la scena*, en la que ambos tratan por separado el proceso de documentación y elaboración del mismo. El vídeo es la versión representada en la plaza de Santo Stefano en Bolonia en el verano de 2000 y retransmitida por Rai2.

**b. DVD + texto:**

**Título:** *I- TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica*

**Guion:** Marco Paolini e Daniele Del Giudice

**Dirección:** Davide Ferrario

**Edición:** Turín, Einaudi, 2002 [DVD, 152 min.]

**Producción:** Jolefilm y Telepiù

**ISBN:** 978-88-06-19797-1

Material adicional: el DVD propone una versión diferente a la emitida en directo por televisión y a la comercializada previamente por Einaudi. En este caso a partir de las representaciones realizadas los días 8, 9 y 10 de agosto de 2002 en el Cretto de Burri y en el Teatro dei Rudereri de Gibellina. Este espectáculo fue retransmitido en diferido por Telepiù el 27 de septiembre de ese mismo año. La caja contiene, además, un libro de 213 páginas dividido en dos partes: por un lado, el guion del espectáculo, *I-Tigi da Bologna a Gibellina*, de Daniele Del Giudice y Marco Paolini; por otro, un texto de Fernando Marchiori en el que se da cuenta de los avatares del espectáculo desde sus primeras representaciones hasta su forma definitiva, esto es, desde *Canto per Ustica* hasta *Racconto per Ustica*.

### ***VII.3.6. Parlamento chimico. Storie di plastica***

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Parlamento chimico. Storie di plastica*

**Fecha de estreno:** 2002

**Guion:** Marco Paolini y Francesco Niccolini

**Colaboración en la investigación:** Daniela Basso, Carlo Cavriani y Giuseppe Cederna

**Dirección técnica:** Marco Busetto

**Interpretación y dirección:**

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** Porto Marghera, uno de los ejes industriales de la región véneta en el corazón mismo de Mestre, representa, mejor que ningún otro centro químico en Italia, el ejemplo perfecto de cómo pueden saltarse las leyes ante la complicidad de los poderes fácticos para lograr lucrativos beneficios a expensas del medio ambiente y del deterioro de la salud de trabajadores, ciudadanos y, sobre todo, de una de las ciudades más bellas del mundo. Hoy posesión de Montedison y de Enichem, Porto Marghera sigue desafiando la legalidad pese a las protestas que, desde diferentes ángulos, intentan acabar con una pesadilla que se inició ya en 1917.

**Emisión televisada:** No

**Edición comercializada:** No

### VII.3.7. *Song n. 32*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Song n. 32. Concerto variabile*

**Fecha de estreno:** abril de 2003

**Guion:** Marco Paolini

**Textos:** Luigi Meneghello y Federico Tavan

**Música:** el grupo I Mercanti di liquore (Lorenzo Monguzzi, Piero Mucilli, Simone Spreafico)

**Textos de las canciones:** Dino Campana, Ernesto Calzavara, Giacomo Noventa, Gianni Rodari, además de canciones propias compuestas por el grupo I Mercanti di liquore y Marco Paolini

**Producción:** Jolefilm y Cantour

**SINOPSIS:** *Song n.32. Concierto variabile*, más que un espectáculo teatral, es una suerte de recital en el que Paolini canta o recita textos y canciones basados en textos clásicos de la literatura italiana de diversa procedencia junto al grupo I Mercanti di liquore, con los que había entrado en contacto el mismo mes de abril de 20103 durante el festival Appunti Partigiani celebrado en el antiguo hospital Paolo Pini de Milán. Ente ellos las canciones se encuentran poemas musicados de Gianni Rodari (*Re Federico, Sul duomo di Como, I sette fratelli o Stelle senza nome*), poemas de Dino Campana (*La notte mi par bella y Vele*) hasta composiciones basadas en algunos de los poetas sobre los que ya había trabajado en el ciclo del *Bestiario*, como Biagio Marin, Giacomo Noventa o Ernesto Calzavara. El hilo conductor que une todas ellas es el tema del agua y la explotación de los recursos hídricos, aunque en realidad una idea inicial que luego fue prácticamente abandonada.

**Emisión televisada:** No

**Disco comercializado:**

**Título:** *Sputi*

**Guion:** Marco Paolini e I Mercanti di liquore

**Edición:** V2

**Año de edición:** 2004

**Duración:** 60 min.

El disco contiene 15 temas: *Cappello, Re Federico, Parole Mate, Due Parti Di Idrogeno Per Una Di Ossigeno, La Notte Mi Par Bella, L'altissimo, Il Sergente Della Neve , Domani è Lunedì, Mare Adriatico, Regola Acquea, Sette Fratelli , Il Prigioniero Ante, Sottovento, I Nomi Delle Stelle* y el homónimo *Sputi*. La canción *Il Sergente* sería meses después utilizada también en el espectáculo basado en la obra de Rigoni Stern.

### VII.3.8. Teatro cívico

#### Emisión en diferido por TV:

**Título:** *Teatro cívico*

**Guion:** Marco Paolini, Francesco Niccolini y Andrea Purgatori

**Dirección:** Davide Ferrario

**Fecha de emisión:** septiembre y octubre de 2003

**Canal:** Rai3

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** *Teatro cívico* consta de cinco piezas breves de unos 40 minutos cada una reunidas bajo el nombre común de *Teatro cívico* que Paolini produjo a propuesta de la periodista y directora del programa REPORT Milena Gabanelli. No son realmente espectáculos teatrales, sino monólogos directamente pensados para su emisión televisada. Las cinco emisiones son:

- a) *U-238*, en torno al uranio empobrecido utilizado durante la Guerra del Golfo y los Balcanes y las enfermedades, sobre todo tumores, que han causado y siguen causando todavía en la población y en los soldados años después del conflicto. Para ello Paolini parte de la historia real de Luca, un joven que quiere ser soldado y que se ha visto obligado a trabajar en medio del polvo que se levanta en los lugares en los que se produjeron los bombardeos con uranio empobrecido durante la guerra.
- b) *Bhopal 2 dic. '84*, sobre el conocido desastre humano y ambiental en la India a finales de 1984 y la falta de responsables más de dieciocho años después.
- c) *Cipolle e libertà*, libremente inspirado en *Cipolle e libertà* de Federico Bozzini, supone la revisión de la historia reciente italiana a través de los ojos de un sindicalista obrero. A partir del diario-entrevista de Federico Bozzini al obrero y sindicalista de Verona Gelmino Ottaviani, se reconstruye la vida de este desde su infancia en tiempos de guerra, pasando por el duro trabajo en el campo hasta indagar en su dura vida como mecánico de calderas.
- d) *Trecentosessantasei lire*, sobre el sinsentido del sistema financiero a partir de la caída de la lira respecto al dólar en el verano de 1985 y los esfuerzos que tuvo que afrontar Italia, de la noche a la mañana, para cumplir los súbitamente sobrevenidos pagos de deuda pública venidos desde Europa.
- e) *Binario illegale* es un recorrido en tren a través de diferentes paisajes de Italia para observar, combinando los recuerdos de su infancia como hijo de ferroviario con sus experiencias de adulto, cómo el país y su sistema ferroviario han cambiado.

#### Edición comercializada: DVD + texto

**Título:** *Teatro cívico. 5 monologhi per Report*

**Edición:** Turín, Einaudi/Stile Libero, 2004 [DVD, 208 minutos]

**ISBN:** 9788806170615

### VII.3.9. *Il Sergente*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Il Sergente*

**Fecha de estreno:** 16 de noviembre de 2004

**Lugar de estreno:** Piccolo Teatro de Milán

**Guion:** Marco Paolini

**Texto:** adaptación de la novela *Il sergente nella neve* (1953) de Mario Rigoni Stern

**Música original:** Uri Caine (*Marcia*), Mario Brunello (*Alone*, de Giovanni Sollima) más el grupo Mercanti di Liquore (*Il sergente nella neve*)

**Producción:** Jolefilm

**Duración:** 2h

**SINOPSIS:** el espectáculo es la adaptación de la novela de Mario Rigoni Stern *Il sergente nella neve* (1953) en la que el autor de Asiago relata de forma autobiográfica su participación en la sangrienta campaña rusa que llevó a cabo el ejército italiano durante la Segunda Guerra Mundial. El relato, ambientado en el invierno de 1942-43, se centra especialmente en la relación que se establece entre los soldados durante el largo estancamiento invernal a orillas del Don y la posterior retirada del ejército italiano a través de la taiga helada ante el acecho constante del Ejército Rojo.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *Il Sergente*

**Guion:** Marco Paolini y Michela Signori

**Dirección:** Fabio Calvi

**Lugar de emisión:** Cava Arcari de Zovencedo (Vicenza)

**Fecha de emisión:** 30 de octubre de 2007

**Canal:** La7

#### **Edición comercializada: DVD + texto**

**Título:** *Il Sergente*

**Director:** Marco Segato

**Edición:** Turín, Einaudi/Stile Libero, 2008 [DVD, 127 min.]

**ISBN:** 978-88-06-19142-9

Material adicional: edición del espectáculo a partir de tres actuaciones diferentes a la de la retransmitida por televisión, en concreto, las del Teatro Duse de Bolonia, en 2006, y el Teatro Argentina y la sala Fillmore de Cortemaggiore (Piacenza), en 2007. La caja contiene el guion del espectáculo, *Il Quaderno del Sergente*, de Marco Paolini, más un documental, *Verso il Don*, filmado durante el viaje de documentación realizado por Paolini al río Don en 2004 como preparación de la obra.

### VII.3.10. *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*

**Guion:** Marco Paolini

**Colaboración en el guion:** Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi y Michela Signori

**Estreno:** 27 febrero de 2007

**Lugar de estreno:** Piccolo Teatro de Milán

**Música:** Mercanti di liquore

**Producción:** Jolefilm

**Duración:** 110 min.

**SINOPSIS:** casi una década después de haber llevado a la escena la última aventura del Nicola de los *Album*, Paolini retoma en este espectáculo a un Nicola ya adolescente que, ya metido de lleno en los años ochenta, debe hacer frente a una sociedad siempre cambiante en la que imperan las más salvajes leyes de mercado. En un imaginario diálogo con la primera ministra británica Margaret Thatcher, símbolo del premeditado despiece del estado de bienestar adquirido durante las décadas anteriores, el protagonista tiene ocasión de meterse de lleno en política y de ajustar las cuentas con el tiempo que le ha tocado vivir.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*

**Guion:** Marco Paolini

**Colaboración en el guion:** Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi y Michela Signori

**Dirección:** Fabio Calvi

**Música original:** I Mercanti di liquore

**Lugar de emisión:** terminal de contenedores del Puerto de Taranto

**Fecha de emisión:** 9 de noviembre de 2009

**Canal:** La7

**Duración:** 125 min.

#### **Disco comercializado con la música original del espectáculo:**

**Título:** *Miserabili*

**Guion:** Marco Paolini e I Mercanti di liquore

**Edición:** Bagana

**Año de edición:** 2008

**Duración:** 60 min.

El disco *Miserabili* recoge las canciones interpretadas durante el espectáculo, todas ellas compuestas por el grupo I Mercanti di Liquore y el propio Marco Paolini: *Mrs. Thatcher*, *Il rischio*, «*O la borsa o la vita*» (*Financial radio*), *La bolla dei mari del sud*, *Lista della spesa*, *Angelino Sempreiniedi*, *Il vangelo secondo Margaret Thatcher*, *Belle époque*, *Bancomat* y *Miserabile amica*.



**Colección *Il teatro di Marco Paolini* (La Repubblica y L'Espresso):**

Entre diciembre de 2009 y febrero de 2010 *La Repubblica* y *L'Espresso* pusieron a la venta en quioscos *Il teatro di Marco Paolini*, una colección formada por siete espectáculos del autor en sus versiones previamente televisadas. La primera de ellas era *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*. Entre paréntesis figura la fecha en que se pusieron a la venta:

1. *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (30/12/2009)
2. *La macchina del capo. Racconto di Capodanno* (8/01/2010)
3. *Il Sergente* (15/01/2010)
4. *Vajont. 9 ottobre '63. Orazione civile* (22/01/2010)
5. *I-TIGI a Gibellina. Racconto per Ustica* (29/01/2010)
6. *Bestiario italiano. I cani del gas* (5/02/2010)
7. *Il Milione. Quaderno veneziano* (12/02/2010)

### VII.3.11. *La macchina del capo*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *La macchina del capo*

**Fecha de estreno:** 2009

**Guion:** Marco Paolini y Michela Signori

**Música:** Lorenzo Monguzzi (canciones originales: *Acqua di colonia, Muso nero, Tabelline, Nicola, Pieta matto* y *La spinta del sale*; más *Hallelujah* de Leonard Cohen y *Storia d'amore* de Adriano Celentano)

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** si en *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* Paolini retomaba la historia de su alter-ego, Nicola, ya adolescente a principios de los años ochenta, en *La macchina del capo* prolonga y completa la historia de Nicola en sus inicios al situar la narración en la primera infancia del personaje con un Nicola de 10 años. Situado el espectáculo en 1964, Nicola nos habla de su experiencia en la escuela, los juegos con sus amigos Piero Matto y Cesarino, los viajes en tren durante el verano y las aventuras estivales en la colonia del Adriático, pero también su indecisión respecto a si querrá o no hacerse ferroviario como su padre, así como la siempre extraña y compleja experiencia de hacerse mayor. Todo el espectáculo transcurre con el constante acompañamiento de la guitarra y la voz de Lorenzo Monguzzi.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *La macchina del capo. Racconto di Capodanno*

**Guion:** Marco Paolini y Michela Signori

**Música original:** Lorenzo Monguzzi

**Dirección:** Fabio Calvi

**Lugar de emisión:** antiguo tribunal de Padua

**Fecha de emisión:** 1 de enero de 2009 [121 min.]

**Canal:** La7

**Producción:** Jolefilm

### VII.3.12. *Par vardar*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Par vardar*

**Estreno:** 2009

**Guion:** Marco Paolini

**Textos:** Giorgio Baffo, Ernesto Calzavara, Biagio Marin, Luigi Meneghello, Giacomo Noventa, Romano Pasutto, Anita Pittoni y Andrea Zanzotto

**Dirección técnica:** MarcoBusetto

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** como en el núcleo central de los espectáculos que conforma el ciclo del *Bestiario*, *Par vardar* es una inmersión en el dialecto y en su capacidad de mostrar un paisaje humano y social en vías de extinción. También aquí parte Paolini de un conjunto de poemas y textos dialectales de autores véneto-friulanos (algunos ya trabajados con anterioridad) para conformar una obra que, antes que un espectáculo teatral al uso, es una lectura dramatizada. El título procede de un poema homónimo de Giacomo Noventa ya usado por Paolini y por el grupo I Mercanti di liquore en la canción *Sottovento*, incluida en el disco *Sputi* (2004): “Par vardar dentro i cieli sereni, là sù sconti da nuvoli neri, gò lassà le me vali e i me orti, par andar su le cime dei monti. Son rivà su le cime dei monti, gò vardà dentro i cieli sereni, vedarò le me vali e i me orti, là zò sconti da nuvoli neri”.

**Emisión televisada:** No

**Edición comercializada:** No

### VII.3.13. *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*

**Fecha de estreno:** 25 de enero de 2011

**Lugar de estreno:** antiguo Hospital Psiquiátrico Paolo Pini de Milán

**Guion:** Marco Paolini

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** las siglas T4 ocultan una de las mayores atrocidades cometidas por el régimen nazi, el proyecto de aniquilación de personas socialmente “inútiles” en hospitales psiquiátricos y bajo la supervisión de médicos y enfermeros del sistema sanitario alemán. El espectáculo indaga, partiendo de datos concretos y documentos reales, en el horror que fue capaz de generar el programa eugenético alemán en su búsqueda de la pureza de la raza y en favor de un mayor aprovechamiento de los recursos públicos.

#### **Emisión televisada en directo:**

**Título:** *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*

**Guion:** Marco Paolini

**Colaboración en los textos:** Mario Paolini, Michela Signori, Giovanni De Martis

**Dirección:** Fabio Calvi

**Fecha de emisión:** 26 de enero de 2011

**Lugar de emisión:** antiguo Hospital Psiquiátrico Paolo Pini de Milán

**Canal:** La7

**Producción:** Jolefilm

#### **Edición comercializada:**

##### **a. DVD + texto:**

**Título:** *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*

**Guion:** Marco Paolini

**Edición:** Turín, Einaudi, 2012 [DVD, 160 min.]

**ISBN:** 978-8806212414

Material adicional: la caja incorpora la grabación del espectáculo emitido en directo por televisión el año anterior con dirección de Fabio Calvi más un libro de 154 páginas que incluye el texto de Marco Paolini y Michela Signori, *Taccuino di lavoro*, así como un artículo de Claudio Magris, *La vita in un battito di ciglia*.

**b. texto**, ampliación del espectáculo más las 22 páginas de *Luogo per sanare e curare*, escrito por Mario Paolini, hermano de Marco.

**Título:** *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*

**Guion:** Marco Paolini

**Edición:** Turín, Einaudi, 2012

**ISBN:** 978-88-06-21017-5

### VII.3.14. *ITIS Galileo*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *ITIS Galileo*

**Fecha de estreno:** 2010

**Guion:** Marco Paolini y Francesco Niccolini

**Producción:** Jolefilm

**SINOPSIS:** en el mundo actual, en el que la magia y la superchería han vuelto a ocupar un punto central en el día a día del inconsciente colectivo y en el que parece que hay más fe en los astros que en la pura y verdadera ciencia, Paolini plantea en *ITIS Galileo* una profunda reflexión sobre la revolución copernicana. Para ello, emplea la vida y la obra de Galileo (especialmente su obra *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo*) como símbolos de la ciencia libre frente a la fe integrista que, de forma cíclica, y más en los últimos tiempos, parece augurar un futuro ciertamente oscuro. Intercalando fragmentos de indiscutible profundidad con otros de una innegable comicidad, el espectáculo va más allá de la toma de posición en la dialéctica fe-religión para adentrarse en la discusión entre fe, razón y superstición y los límites de la libertad del ser humano.

#### **Emisión Televisada:**

**Título:** *ITIS Galileo*

**Música:** Mario Brunello (*Suite n. 1, Gigue* de Johann Sebastian Bach y *Cantique de la promesse* de Jacques Sevin) y Bandabardò (*Circus*, compuesta para el espectáculo)

**Dirección:** Fabio Calvi

**Fecha de emisión:** 25 de abril de 2012

**Lugar de emisión:** Laboratorio del Istituto Nazionale di Fisica Nucleare de Gran Sasso

**Canal:** La7

**Producción:** Jolefilm y La7

#### **Edición comercializada:** DVD + texto

**Título:** *ITIS Galileo*

**Guion:** Marco Paolini

**Dirección:** Fabio Calvi

**Edición:** Turín, Einaudi, 2013 [DVD, 140 min.]

**ISBN:** 978-8806218102

Material adicional: el libro de 154 páginas que acompaña el DVD contiene diferentes textos además del guion de Paolini, Niccolini y Signori: *Il mio cannocchiale per Galileo* y *Se avesse vinto facile* de Marco Paolini; *Il Grande Orologiaio* y *Sepolcri* de Francesco Niccolini y, finalmente, *Galileo "filosofo", per l'autonomia della scienza* de Stefano Gattei. Por su parte, el DVD es la grabación del ensayo general que se realizó el día antes de la emisión en directo del espectáculo desde el Laboratorio Nacional de Gran Sasso.

### VII.3.15. *Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London*

#### Espectáculo teatral:

**Título:** *Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London*

**Fecha de estreno:** 1 de agosto de 2010 (\*)

**Guion:** Marco Paolini y Michela Signori

**Música:** Gianluca Casadei (acordeón), Lorenzo Monguzzi (guitarra y voz) y Angelo Baselli (clarinete). A las canciones originales de Lorenzo Monguzzi se une la interpretación de clásicos que van desde temas de Woodie Guthrie, Verdi, Rossini o Pearl Jam.

**Dirección técnica:** Marco Busetto

**Producción:** Jolefilm, con la colaboración de Trentino spa. I suoni delle Dolomiti

(\*) Como en muchos otros espectáculos de Paolini, es difícil dar una fecha concreta de estreno del espectáculo. Más todavía en el caso de su obra sobre Jack London, sujeta a una constante ampliación y cambio desde las primeras pruebas a principios de 2004. Damos la fecha de 1 de agosto de 2010 por ser el día en el que Paolini hizo la *anteprima* en un lugar tan especial como es el Parque Natural de Orobic Bergamasco a 1200 metros de altitud.

**SINOPSIS:** subtítulo “canzoniere teatrale”, *Ballata di uomini e cani* se presenta como un espectáculo en el que la base musical (encomendada una vez más a Lorenzo Monguzzi) se sitúa como hilo musical sobre el que entrelazar la adaptación personal de tres relatos breves de Jack London: *Mancha*, *Bastardo* y *Preparar un fuego*. Los tres tienen en común el hecho de indagar en algo tan característico del escritor norteamericano como es la relación hombre/naturaleza a partir de su concreción en la relación que se establece entre diferentes hombres y sus perros en la hostil Norteamérica de finales del XIX.

#### Emisiones televisadas:

**Título:** *Ballata di uomini e cani*

**Fecha de emisión:** 23 de diciembre de 2017

**Canal:** Rai5

**Título:** *Jack London and me*

**Fecha de emisión:** 1 de enero de 2017

**Guion:** Marco Paolini y Michela Signori

**Con la participación de:** Angelo Baselli, Gualtiero Bertelli, Gianfranco Bettin, Gianluca Casadei, Goffredo Fofi, Lorenzo Monguzzi, Stefano Nanni y Davide Sapienza

**Dirección:** Pier Paolo Giarolo

**Canal:** Rai3

**Producción:** Jolefilm

NOTA: A medio camino entre el espectáculo teatral dedicado a Jack London y el documental, *Jack London and me* pretende sumarse al homenaje que Paolini rindió al escritor norteamericano mezclando un conjunto variado de material: desde las primeras pruebas realizadas en plena naturaleza en los Dolomitas, pasando por los ensayos en el

teatro, los diferentes encuentros con críticos y lectores de Jack London, y, finalmente, escenas del espectáculo tal y como lo vieron los espectadores.

**Edición comercializada:** No

### **VII.3.16. Verdi, narrar cantando**

#### **Espectáculo teatral**

**Título:** *Verdi, narrar cantando*

**Fecha de estreno:** 2013

**Guion:** Marco Paolini y Gerardo Guccini

**Dirección:** Marco Paolini y César Brie

**Música:** fragmentos musicales de Giuseppe Verdi

**Acompañamiento musical:** Mario Brunello (violonchelo), Stefano Nanni (piano y armonio), Francesca Breschi (canto y dirección del coro de espectadores)

**Producción:** Jolefilm en colaboración con Antiruggine, AMC, Tatro Regio de Turin

**SINOPSIS:** como celebración del segundo centenario del nacimiento del músico Giuseppe Verdi, Marco Paolini propone un espectáculo-homenaje orientado a descubrir la compleja personalidad del autor de Busseto desde sus primeros pasos en el mundo de la música hasta su intensa labor como libretista, director orquestal, empresario y político. El acompañamiento musical de Brunello, Nanni y Breschi no solo pretende hacer al público recordar algunos momentos célebres de sus obras, sino que son toda una invitación a que participe cantando, recuperando así el carácter popular, fuertemente simbólico, que esta siempre ha tenido.

**Emisión Televisada:** No

**Edición comercializada:** No



### VII.3.17. *Amleto a Gerusalemme. Palestinian Kids Want to See The Sea*

#### **Espectáculo teatral**

**Título:** *Amleto a Gerusalemme. Palestinian Kids Want to See The Sea*

**Fecha de estreno:** 29 de marzo de 2016

**Lugar de estreno:** Fonderie Limone di Moncalieri (Turín)

**Guion:** Marco Paolini y Gabriele Vacis

**Dirección:** Gabriele Vacis

**Intérpretes:** Marco Paolini, Alaa Abu Gharbieh, Ivan Azazian, Mohammad Basha, Giuseppe Fabris, Nidal Jouba, Anwar Odeh, Bahaa Sous y Matteo Volpengo

**Producción:** Jolefilm, Teatro Stabile de Turín y Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia

**SINOPSIS:** la participación de Marco Paolini en el proyecto de colaboración llevado a cabo junto a Gabriele Vacis con un grupo de jóvenes actores palestinos tiene como resultado esta particular versión de Hamlet en la que, con la excusa de la preparación de la obra shakespeariana, se combinan diferentes planos narrativos: el viaje preparatorio del mismo Paolini a Jerusalén, los ensayos con los jóvenes intérpretes y el relato detallado de su complicado día a día en Palestina.

#### **Emisión Televisada:**

**Título:** *Diario de Amleto a Gerusalemme*

**Participantes:** Marco Paolini, Gabriele Vacis e Marianna Bianchetti

e con Ala Abu Gharbieh, Ivan Azazian, Mohammad Basha, Giuseppe Fabris, Nidal Jouba, Anwar Odeh, Bahaa Sous, Matteo Volpengo

**Dirección:** Giulietta Vacis

**Fecha de emisión:** 23 de abril de 2016

**Canal:** Rai5

**Producción:** Jolefilm e Indyca

NOTA: el documental propone un recorrido por las diferentes fases del espectáculo *Amleto a Gerusalemme*, un proyecto nacido en 2008 a partir de una colaboración con el Palestinian National Theatre de Jerusalén y el Ministerio de Asuntos Exteriores Italiano enfocada en la dinamización de una serie de talleres teatrales con jóvenes palestinos. Con este objetivo, se ofrecen diferentes momentos de este proceso, las pruebas previas al estreno, reflexiones de los protagonistas y partes del espectáculo final.

**Edición comercializada:** No

### VII.3.18. *Le avventure di Numero Primo*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Le avventure di Numero Primo*

**Fecha de estreno:** noviembre de 2016 <sup>(\*)</sup>

**Guion:** Marco Paolini y Gianfranco Bettin

**Música original:** Stefano Nanni, Mario Brunello y Coro Juvenil Ciudad de Thiene

**Dirección técnica:** Marco Busetto

**Producción:**

<sup>(\*)</sup> Paolini empezó a llevar de gira el espectáculo *Le avventure di Numero Primo* desde el principio de la gira invernal de 2016-2017, aunque ya un año antes, en octubre de 2015, había realizado ante un reducido público las primeras pruebas del espectáculo, un “work in progress” que a día de hoy es posible que sea sujeto de cambios.

**SINOPSIS:** Concebido por Echnè, una inteligencia artificial de última generación, Numero Primo, un niño medio hombre y medio computadora, es confiado a Ettore, un fotógrafo de sesenta años con el que la supercomputadora ha establecido contacto a través de las redes sociales. Forzado a cuidar del niño de forma inesperada, ambos vivirán una serie de aventuras marcadas por las extrañas capacidades intelectuales de Numero Primo y por la huida que emprenden al detectar que son perseguidos por una oscura corporación comercial que intenta hacerse con el niño. En su vagabundeo, acabarán refugiándose en una distópica Venecia. Ambientada en un futuro no demasiado lejano, la obra combina la comicidad de Paolini con unas dosis de fina amargura que pone frente al espectador, como en un espejo, algunos de los hándicaps de la sociedad hipertecnologizada en la que estamos inmersos.

**Emisión Televisada:** No

**Edición comercializada:** Texto

**Título:** *Le avventure di Numero Primo*

**Autores:** Marco Paolini y Gianfranco Bettin

**Edición:** Turín, Einaudi, 2017

**ISBN:** 978-8806237400

NOTA: a diferencia de otros textos publicados de Paolini, por lo general transcripción más o menos definitiva del texto de los espectáculos teatrales, en es este caso *Le avventure di Numero Primo* es una novela escrita simultáneamente a la redacción del espectáculo teatral.

### **VII.3.19. *Techno Filò. Technology and Me***

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Techno Filò. Technology and Me*

**Fecha de estreno:** 2017

**Guion:** Marco Paolini

**Dirección técnica:** Marco Busetto

**SINOPSIS:** Al tiempo que preparaba *Numero Primo* y lo llevaba de gira entre mayo de 2017 y mayo de 2018, Paolini subió en al menos media docena de ocasiones este espectáculo en el que se centra, en coincidencia con la temática de *Numero Primo*, en los cambios tecnológicos que está experimentando nuestra sociedad en los últimos años, especialmente, aunque no solo, en el vertiginoso avance de las nuevas redes sociales. Un universo este cargado de asombrosas posibilidades y también, cómo no, de inciertos peligros, entre los que destacan los inmensos cambios culturales a los que esta sociedad hipertecnológica nos está llevando sin casi darnos cuenta. *Techno Filò*, sin una trama concreta ligada a un personaje o a una historia, no pretende en este contexto más que hacer en voz altas preguntas incómodas que nadie parece querer responder.

**Emisión Televisada:** No

**Edición comercializada:** No

### VII.3.20. *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse*

#### **Espectáculo teatral:**

**Título:** *Nel tempo degli dèi. Il calzolaio di Ulisse*

**Fecha de estreno:** 12 de julio de 2018 <sup>(\*)</sup>

**Lugar de estreno:** Teatro romano de Verona

**Guion:** Marco Paolini y Francesco Niccolini

**Dirección:** Gabriele Vacis

**Dirección técnica:** Marco Busetto

**Música original:** Lorenzo Monguzzi, acompañado de Saba Anglana, Vittorio Cerroni y Emanuele Wiltsch

**Producción:** Jolefilm, con la colaboración del Piccolo Teatro de Milán y el Teatro Estatal de Verona y el Teatro Stabile de Bolzano

(\*) Damos como válida esta fecha de estreno, aunque, como ha habido ocasión de mencionar (apartado III.1.11), se trata de la versión final de un espectáculo en constante modificación, desde el primer acercamiento al mito homérico en *U-Ulisse*, la “performance jazz” que tuvo lugar en junio de 2003 en el marco del Festival de Jazz de Terni, pasando por la versión titulada *Piccola Odissea Tascabile*, germen del presente espectáculo, que Paolini llevó a los escenarios en más de veinte ocasiones durante la gira de verano de 2017 de *Le avventure di Numero Primo*.

**SINOPSIS:** de vuelta de la guerra y tremendamente envejecido, Ulises se ha visto convertido en un zapatero ambulante que, desde hace más de diez años, va de un sitio a otro con un remo en la espalda, tal y como predijo el fantasma del ciego Tiresias en el canto X de la Odisea. Este Ulises peregrino no quiere desvelar su identidad y apenas abre la boca. Se oculta e inventa historias que, finalmente, no solo acaba por creerse, sino que incluso acaban convirtiéndose en realidad... y en mito.

**Emisión Televisada:** No

**Edición comercializada:** No

