

El Universo Goldoniano

UN GENIO COMICO UNIVERSAL

Por **Nicola Mangini(*)**
Traducción de Laura Zubiarráin.

Hablar de Carlo Goldoni hoy, a los doscientos años de su muerte, e intentar por tanto un juicio global de su personalidad, de su arte y de su obra, es una operación arriesgada en el sentido que nos enfrentamos con una documentación y una producción de extrema complejidad, cuantitativamente superabundante y varia, madurada a través de un recorrido casi escolar en que el autor veneciano se encontró expuesto al impacto con múltiples y diversas sollicitaciones fueran de naturaleza cultural o de orden práctico. De modo que las fórmulas críticas que se han ido sucediendo de tiempo en tiempo, resultan hoy inadecuadas o cuando menos parciales. Será por tanto más oportuno atenerse a aquellas hipótesis de trabajo para las que no debería hablarse "del" teatro goldoniano sino "de los" teatros goldonianos, es decir, de los períodos singulares, de los diferentes momentos que han escandido y diferenciado su largo y tormentoso itinerario.

En consecuencia, mejor limitarse a tocar algún aspecto particularmente significativo. Y me parece que en la historia del teatro de Carlo Goldoni -en el arco de estos doscientos años- el evento más extraordinario (y el más pertinente en

el aniversario que estamos celebrando) es la amplísima difusión de su obra, comprendiendo las comedias y los dramas con música, por la que Goldoni, ciudadano de la República de Venecia, superando bien pronto los confines nacionales, se convirtió (cuando estaba todavía vivo) en ciudadano de Europa y más tarde, su nombre inscribiría con letras mayúsculas entre los grandes del teatro universal.

El era sólo en parte sabedor de ello y con mal disimulado orgullo había exclamado: "Toda Europa está llena de mis papeles", pero no conocía ciertamente los límites reales, cuando afirmó con anterioridad: "las traducciones de muchas de mis comedias en francés, en inglés, en alemán me animan a creer haber hecho algo bastante tolerable". En efecto, aparte de Italia naturalmente, las dimensiones de su fortuna fueron bastante mayores si pensamos que ya a finales del Setecientos se contaban más de trescientas traducciones a catorce lenguas diferentes, y esto, aparte "de aquellas que conocía", de cierto hubieran hecho que Goldoni fuera el primero en sorprenderse de que sus comedias (limitémonos a éstas), estaban traducidas también al danés, al noruego, al holandés, al polaco, al sueco, al húngaro, al español, al portu-

* Director de la Casa-Museo de Venecia.

gués, al ruso, al serbocroata y al griego moderno. A todas ellas se añaden a lo largo del Ochocientos, el armenio, el búlgaro, el checo, el georgiano, el catalán, el rumano, el esloveno y el turco. Y proseguirán después en nuestro siglo con las traducciones al albanés, flamenco, gaélico, gascón y eslovaco. Otros continentes y otras áreas culturales se sumarán con nuevas traducciones al chino, japonés, hebreo, árabe y, últimamente incluso, al vietnamita, totalizando un conjunto de cerca de ochocientas traducciones y de un número no cuantificable de representaciones, aunque ciertamente algunos millares. Por tanto puede afirmarse que el teatro goldoniano hoy está presente bajo todos los cielos y en las lenguas más diversas y lejanas. Un fenómeno pues de excepcionales proporciones, que seguramente nuestro señor Carlo no hubiera podido nunca imaginar.

Naturalmente este extraordinario resultado sugiere diferentes cuestiones y plantea algunos interrogantes: el nivel de estas traducciones y su relación con los originales; y por otra parte cómo son representadas, con qué criterios se realizan las escenificaciones de sus comedias en países de tradiciones culturales y escénicas tan diferentes. Después en qué medida y de qué modo el teatro goldoniano ha influido en la evolución de los teatros nacionales en particular. Sucede hoy que podemos leer algunas recensiones de críticos dramáticos escandalizados por la libertad dramática y escénica de ciertos espectáculos goldonianos en el extranjero. Quizás no saben que ya el propio Goldoni había legitimado tales soluciones, cuando observó que era natural que cada país interpretara sus obras según su propio genio.

DE DALMACIA A VIETNAM

Respecto a los interrogantes que nos hemos hecho tenemos ahora todas las respuestas tanto literarias como teatrales. Pero nos interesa más llegar al corazón de este problema, es decir a las razones de esta excepcional fortuna, a las motivaciones de un encuentro que han hecho de nuestro poeta un ciudadano del mundo. No puede

sino producir una cierta curiosidad saber, por ejemplo, que en Dalmacia hasta hace poco tiempo se representaba *Le Baruffe Chiozzotte* en el dialecto de una pequeña comunidad de pescadores, y que en el Vietnam se ha escenificado, convenientemente adaptados al ambiente, nada menos que *I Rusteghi* y que en Kuwait (antes de la Guerra del Golfo) un Arlecchino árabe elevó el espíritu de la población durante varias tardes con *Il Servitore di due padroni*. ¿Cuál es pues el secreto de la universalidad de nuestro Goldoni?

La poética goldoniana nos ayuda a esclarecer esta particular cuestión. La estructura racional de su dramaturgia se evidencia como un instrumento de educación, de compromiso humano y social, aunque no debemos cerrarla a la abstracción de las formulaciones en cuanto que lo que cuenta es la capacidad de Goldoni para traducir las fórmulas en una situación escénica concreta. En *Il teatro comico*, el personaje de Anselmo recordaba: "La comedia se inventó para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres". Lo que ha tenido una acogida inmediata por todas partes, ha sido esa vocación pedagógica del poeta veneciano, el convertirse en maestro de moralidad y de vida apoyándose en valores universales.

EL JUEGO DE LOS SENTIMIENTOS

Su poética por tanto era claramente de origen clásico aunque, como hemos dicho, expresada con veracidad y concreción dado que la confrontó con su propio tiempo histórico, con su ciudad, con la gente que entró en el ámbito de su experiencia humana: nobles, burgueses, gentes del pueblo, que pertenecían no sólo al Setecientos sino a cualquier otro tiempo. Su representación de la sociedad nace de una visión crítica, seria por tanto, de la vida, lo que no quiere decir pesimista; de este modo expresa una firme confianza en la fuerza de la razón para la que basta una arenga para acallar a los rústicos de la gran obra homónima, mientras la centralidad del personaje de Pantalone subraya la exigencia de comportamientos honestos en las relaciones comerciales.

Por otra parte, dos siglos de comedias de Goldoni suponen otros tantos mensajes -recibidos y representados en todas las lenguas- que exaltan los valores de la familia, de la amistad, del trabajo y las virtudes domésticas y civiles mientras, por otra parte, se ponen en la berlina con el arma del ridículo, aquellos vicios, debilidades, manías que ciertamente no sólo son atribuibles a la sociedad del Setecientos. Nuestro poeta no usa la espada



sino el florete, dejando siempre una puerta abierta al arrepentimiento, desde el momento que su crítica intenta corregir más que castigar. Por eso encontraran siempre hospitalidad en la escena del mundo sus mentirosos, sus maldicientes, sus impostores, sus ávaros, sus pródigos, sus jugadores, y sus parásitos.

Pero sabemos que en buena parte la fortuna de Goldoni se asienta también -o sobre todo- en la preponderante presencia del eterno femenino: una excepcional galería de retratos, de perfiles, con la que el comediógrafo veneciano indaga el planeta mujer en todas sus vertientes, con cordialidad pero también con ironía, de la viuda astuta a la joven honesta, de la buena esposa a las mujeres puntillosas, de la dama prudente a la mujer voluble, de las mujeres curiosas a las mujeres celosas, de las mujeres de buen humor a las cocineras, y así en adelante. El análisis es siempre conducido con gran finura psicológica y profundo conocimiento del corazón humano, por lo que resulta particularmente persuasivo cuando representa el juego dubitativo de los sentimientos, juego serio y a veces en los límites del drama y por lo tanto la guerra de sexos o el amor en sus variantes, como sentimiento apasionado, idílico o neurótico. De hecho, un homenaje tan totalizador al género femenino no encuentra parangón en toda la historia del teatro mundial. Por eso no es raro que la comedia goldoniana que se ha representado más en la escena internacional (además de la nacional) haya sido y sea *La Locandiera*, que es la obra maestra que conocemos, en la que todas las actrices más famosas han ambicionado medirse con el personaje de Mirandolina, desde la rusa Ludmilla Pitoeff a la alemana Carolina Müller. Y de este personaje emblemático, quitaesencia de la femineidad, cada una ha dado su personal interpretación, todas naturalmente a tener en cuenta.

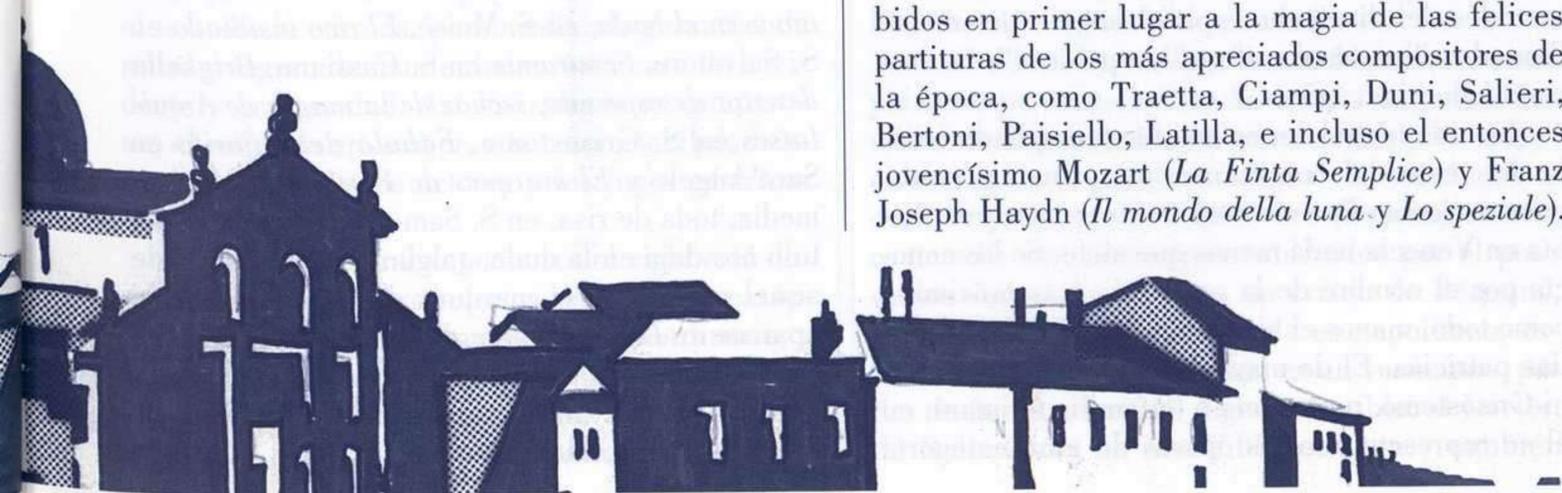
No obstante hay que considerar después que la popularidad de la que Carlo Goldoni es objeto en el mundo se debe igualmente, aunque en proporciones más limitadas, a aquella parte de su vasta producción que estaba destinada al espectáculo musical. Se trata globalmente de unos ochenta textos, entre dramas jocosos, dramas serios e intermedios, que constituyen la aportación más conspicua y cualificada en la historia del drama con música, como para ser considerado por derecho propio el mayor poeta de la ópera cómica setecentista. El argumento adquiere un particular interés cuando se cae en la cuenta que es justamente a través de estos textos -y no de las comedias, como nos inclinamos a pensar- que se verificó el primer impacto de la dramaturgia goldoniana en los dife-



rentes países de Europa. Venecia era en el Setecientos una plaza teatral de gran demanda y un mercado privilegiado donde se formaban y de donde partían las compañías de cómicos y cantantes hacia las otras ciudades italianas, pero sobre todo hacia las diversas Cortes del Continente. Aquí se programaban los itinerarios a lo largo de las vías que desde Dresde se dirigían hacia Varsovia, Moscú y San Petesburgo, Praga, Viena, etc. Hay que señalar que de estas compañías de prosa y canto formaban parte diversos actores que habían trabajado con Goldoni en los teatros venecianos, como el gran *Truffaldino* Antonio Sacchi, el bravo *Pantalone* Cesare D'Arbes y la bien conocida Zanetta Casanova (madre del célebre Giacomo).

Entre los dramas más representados recordamos *La calamita de' cuori*, *Il mondo alla roversa*, *Il conte Caramella*, *La Diavolessa*, *Il viaggiatore ridicolo*, *La cammeriera spiritosa*, *La notte critica* y muchas otras cuya difusión y cuyo éxito eran debidos en primer lugar a la magia de las felices partituras de los más apreciados compositores de la época, como Traetta, Ciampi, Duni, Salieri, Bertoni, Paisiello, Latilla, e incluso el entonces jovencísimo Mozart (*La Finta Semplice*) y Franz Joseph Haydn (*Il mondo della luna* y *Lo speziale*).

Una representación en la Plaza de San Marco de Venecia en un grabado del siglo XVIII.



Pero sobre todos están Baldassare Galuppi, el "Buranello", especialmente con *Il filosofo di campagna* y Niccolò Piccinni con *Cecchina* o *La buona figliuola*, cuya afortunadísima aventura en Europa y en otros lugares se transmite, entre otros, hasta el mismo Pekín, donde consiguió conmover hasta tal punto al emperador que hizo pintar la decoración sobre las paredes de un teatro. Potencia de la música pero también de la poesía, ya que en estas obras Goldoni así mismo se había inspirado en las mismas temáticas de sus comedias, proponiendo por tanto sus convicciones morales quizá con mayor libertad inventiva y en general, en una línea caricaturesca más firme y viva.

EL VENECIANO DE GOLDONI

Haré una última consideración en alabanza del lenguaje goldoniano, que es uno de los elementos fundamentales de su dramaturgia, el que documenta lo antiliterario de su escritura y evidencia su ín-

tima estructura teatral. Un lenguaje en suma que justamente en el escenario encuentra su expresión más funcional a través de un recorrido que del "improvviso" de las máscaras, llega al admirable concertante de las comedias corales y populares (de *Le massere* a *Il campiello* y *Le Baruffe*). Todo ello lo ha tratado magistralmente el desaparecido Gianfranco Folena, cuya pérdida ha sido particularmente dolorosa (es inminente la aparición del vocabulario del veneciano de Goldoni, empresa por él concedida y dirigida de manera ejemplar); y con Folena queremos recordar es estas solemnes circunstancias otros dos valientes estudiosos, Mario Baratto y Ludovico Zorzi, con grandes méritos en el campo de la crítica goldoniana.

En conclusión por tanto de todo lo que he intentado decir, podemos afirmar que el genio cómico de Carlo Goldoni cuanto más veneciano e italiano, tanto más universal es, desde el momento que en su teatro se reconocen los hombres de todas las épocas y de todos los países.

Sipario, nº 532, marzo 1993.

LOS TEATROS DE LA VENECIA GOLDONIANA

Por Félix de Azúa *

El ascenso de la burguesía y la Revolución Francesa serían fenómenos incomprensibles sin la existencia de los teatros. Fue en los patios de butacas, en los palcos, en los anfiteatros, en los gallineros, donde se representó el verdadero drama del siglo XVIII, no sobre el escenario. A su término, la decapitación de Luis XVI no fue sino el estreno de la última representación dramática del Antiguo Régimen. Si el teatro de la Ilustración es tan poquita cosa comparado con el teatro barroco, ello se debe a que lo verdaderamente significativo no eran los actores y sus discursos; lo esencial era la cristalización de una conciencia común por parte de aquellos que ocupaban lugares semejantes -palcos, butacas o gallinero-, cuyas conciencias comenzaban a tantear lo que más tarde se llamaría "pertenecer a una clase social", sin que por eso se entienda mejor. Toda la Europa culta e inculta vivió la atmósfera teatral dieciochesca con auténtica pasión; a bastonazos, con intrigas que eran remedo de las conspiraciones cortesanas, con cábalas, reventadores, claques, partidos y jefes; como en un ensayo general, simbólico y premonitorio, de los futuros parlamentos burgueses. Por cierto que los dos partidos teatrales del dieciocho español, muy exactamente llamados "los chorizos" y "los polacos", no han cambiado ni un ápice.

La vida teatral veneciana fue tan agitada como la del resto del continente, pero un tanto más, pues así como París contaba con tres teatros, había en Venecia nada menos que siete. Se los conocía por el nombre de la parroquia más próxima y como todo, menos el aire, eran propiedad de familias patricias. El de mayor empaque, San Giovanni Grisostomo, pertenecía a la familia Grimani; en él se representaron las óperas de gran categoría

hasta ser superado, a mediados de siglo, por San Benedetto, padre de la actual Fenice, declarado teatro de la ópera de un modo oficial en 1.792. El segundo teatro en importancia era S. Moisè, de la familia Giustinian, asimismo dedicado a la ópera y la danza. Para las comedias y dramas se acudía a los teatros de S. Samuele, también propiedad de Grimani, S. Cassiano, del Nobil Homo Tron, y S. Salvatore, el más prestigioso, donde Goldoni culminó su renovación del género de la *commedia dell'arte*. Los restantes locales, S. Luca, de los Vendramin, Santi Giovanni e Paolo, de los Giustinian; o el pequeño teatro de Sant'Angelo, algo apartado del centro para los gustos venecianos, aunque está a diez minutos de la Piazza, tuvieron ascensos y caídas a lo largo del siglo.

Una tan notable abundancia de escenarios trajo consigo el perpetuo trasiego de compañías, la presencia constante de bellas y espirituales actrices que se incrustaban con una celeridad pasmosa en la vida sexual veneciana, y una cartelera tan selvática que abrumaría a un neoyorquino. El historiador Philippe Monnier ha reconstruido la cartelera del día 21 de enero de 1.765; merece la pena recitarla aun cuando sólo sea por su perfecta inocencia: *Dido abandonada* en S. Benedetto, *El amor en el baile*, en S. Moisè, *El rico insidiado* en S. Salvatore, *Semíramis* en S. Cassiano, *Brighella desertor desesperado, secuaz de la magia de Arquilaíses* en S. Grisostomo, *Fábula del pajarito* en Sant'Angelo y *El marqués de Fortipoli*, bella comedia, toda de risa, en S. Samuele. Este último título nos deja en la duda: ¿alguna consecuencia de aquel personaje, el marqués de Forlipopoli, que aparece en *La Locandiera* de Goldoni? ¿O un puro error tipográfico? Teniendo en cuenta que los teatros cambiaban de obra varias veces al mes, no había quien parara en casa.

* Profesor de estética y escritor.