

# Escenificaciones

## ESCENIFICACIONES GOLDONIANAS EN ITALIA (1.952-1.980)

Por Aggeo Savioli

Traducción de M<sup>a</sup> Paz Bartolomé

"C omo sucede en el caro y pródigo arte del teatro, es imposible evocar la imagen con las palabras, que siempre resultan inadecuadas, ni con fotografías ni con documentos mudos": así dijo un crítico desaparecido en la muerte de Marcello Moretti, que fue sobre todo un cronista atento y sensible. Han pasado cerca de 20 años desde que Moretti moría prematuramente. Pero su famoso *Arlecchino* (y de Strehler) vivía ya entonces, y continuará viviendo, en otro actor enseñado por él. Por efímero que sea, como dice la frase recordada al principio, el arte del teatro entiende de estas transmisiones a distancia, "entregadas en mano", producciones y reproducciones de experiencias, que ignoran las periodicidades rígidas, coincidiendo, en el sentido más lato y móvil, con el tiempo histórico y existencial.

El breve preámbulo sirve de excusa por haber ampliado, en la 1<sup>a</sup> parte de esta relación, en 20 ó 25, incluso 30 años, el arco de una intervención que se esforzará por no privar de su necesaria retroactiva, aunque concentrada forzosamente, los sucesivos advenimientos de la fase inicial del redescubrimiento posbélico de Goldoni. Además, por el profundo y gran influjo ejercido, no sería posible excluir del discurso, sobre la base de un excesivamente severo calendario, a Goldoni de Visconti, aunque esto se reduzca a dos títulos tan

solo, pero uno de ellos fundamental, *La locandiera*, de 1.952, mientras el otro es menor, *L'impresario delle Smirne*, y se coloca precisamente en el año del 250 aniversario, (1.957), que lo discrimina del actual Convenio. En cuanto a Giorgio Strehler, *L'Arlecchino* de 1.979 procede, igual y distinto, del *Arlecchino* de 1.947, y de muchos otros que le siguieron. Mientras la *Trilogía della Villeggiature* (1.954-55-56), es, junto al compendio, la conclusión de todo un trabajo anterior, casi decenal, pero que abre las perspectivas de lo que después vendrá, sobre todo por obra de Strehler, pero también de otros, aunque a veces se prescindía de las recientes ediciones al alemán y francés de la *Trilogía*.

En periódicas citas entre Strehler y el *Servitore di due padroni* (con Moretti primero y con Ferruccio Soleri, después), desde la juventud a la madurez, durante un tercio de nuestro siglo, y a través de los grandes ensayos de nuestro director con clásicos y modernos (con Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Chejov, y a veces por la comparación con Brecht), que son como un reclamo, una llamada, digamos incluso una provocación: una "advertencia" que, desde aquel texto de paso entre *Commedia dell'Arte* y *Commedia Nuova*, punto de unión y ruptura en el marco de la Reforma siempre en actualidad y discusión, viene al director, para que nunca se olvide el teatro en la realidad y la realidad en el teatro. También son nume-



"La Locandiera".  
 Dirección: Guido Salvini (1931)  
 En la foto: Renato Cialente,  
 Piero Carnabuci, Egisto Olivieri,  
 Fosco Giachetti, Tatiana  
 Paulova y Guido Salvini. (Cívico  
 Museo Biblioteca dell'Attore -  
 Génova. Fondo: Guido Salvini).



rosos los preparativos goldonianos de Strehler en los primerísimos años 50, estimulados por la presencia del Festival Internacional de la Prosa, en Venecia, que ya había sido lugar de esfuerzos antes de la guerra -confiamos en documentos y testimonios ajenos-, sobre todo Renato Simoni, por liberar a Goldoni de vicios y hábitos donde la malsana tradición lo había ocultado, hasta hacerlo prácticamente irreconocible.

La Postguerra recibió, como herencia de la preguerra, entre otras cosas, un grupo de actores vénetos, unidos incluso por lazos familiares (los Cavalieri, los Micheluzzi...), que hicieron escuela durante un tiempo, y entre los que destacaba la figura de Cesco Basaggio, normalmente intérprete admirable. Ellos introducían, bajo insignias que se atribuyen al "Teatro de Venecia", sobre todo, pero no exclusivamente, los textos goldonianos en dialecto, sirviéndose de directores que provenían del mismo seno (como Carlo Lodovici, que además empezó como actor, o el mismo Baseggio), cuidando poco la filología, los análisis semánticos, los encuadres escenográficos apropiados (aunque se entregasen a menudo a profesionales serios), efectuando en el vasto repertorio a su disposición, elecciones dictadas, casi siempre, por razones prácticas insignificantes, con distribución de papeles dentro de una compañía de instalación casera, como ya habíamos dicho.

Esta "barca de cómicos", si se nos permite la imagen, recorre un tortuoso itinerario en las fluctuaciones del teatro italiano, ya en las postrimerías de la 2ª mitad del siglo, teniendo relaciones difíciles, desconfiadas, cuando no de abierta y tal vez rencorosa polémica: en resumidas cuentas, viaja, si no en dirección a la colisión, casi siempre cercano a ella. Incluso, en algunas de las primeras direcciones, Strehler se apoya por lo menos, en algunos de estos actores, Baseggio incluido; y nombres vénetos, en sentido estricto, encontraremos en sus máximas realizaciones goldonianas en dialecto: *Le baruffe*, *Il campiello*. Y, por lo tanto, directa o indirectamente, algo de la lección de un menester humilde y soberbio se filtra en el trabajo

de los teatreros de las nuevas generaciones que se une a Goldoni (también al no dialectal), como por ejemplo Visconti. La lección, sobre todo, de una palabra poseída y restituida, en los mejores casos, en todo su esplendor carnal: palabra-acción, palabra-gesto, palabra-cuerpo, que sostiene o sustituye una acción aproximativa, un gesto subalterno, un cuerpo dislocado, en el espacio escénico.

Por ejemplo, el modo con el que Baseggio, en el papel de Lunardo (en repetidas ediciones de los *Rusteghi*) pronunciaba el fragmento de entrada "y estaremos alegres", destinado a suscitar convencionalmente la risa, en contraste con la avinagrada cara del personaje, era heladora: en eso se recogía no sólo la concentración de un carácter, sino también más de una situación: social e histórica. Lo supiera o no, en ese lapso de tiempo y en extremada síntesis, expresaba la impotencia de la burguesía veneciana, haciendo de su propia ascensión una verdadera revolución, que también quería decir vocación a la felicidad. Será después el tema, o uno de los principales, de la preparación de Squarzina en *Rusteghi*.

Para los directores de la oleada que tomaba impulso después del conflicto, en el fuego de grandes pasiones y razones renovadoras, se descubren muchos signos importantes del redescubrimiento de Goldoni: no es marginal la conexión con la hipótesis o utopía de un Teatro Nacional (y Popular), que algunos, como Gassman -quien, como actor, dígame como inciso, frecuentó a Goldoni poquísimas veces, posiblemente una sola-, y "en traslado" al extranjero, se las ingeniaba por identificar las tensiones hacia una "tragedia italiana" de Alfieri o Manzoni; y que para Strehler se perfilaba en una unión ideal entre Goldoni y los autores del naturalismo en dialecto o en la lengua del último 800 o del primer 900: Verga, Bertolazzi. Mientras Visconti (que se había inspirado en Verga y en los otros para su trabajo cinematográfico *La terra trema* de 1.948), también tocaría Giacosa (*Come le foglie*, 1.954), pero pasando, tras Goldoni, por Chejov.

Hemos nombrado a Chejov, y aquí debemos

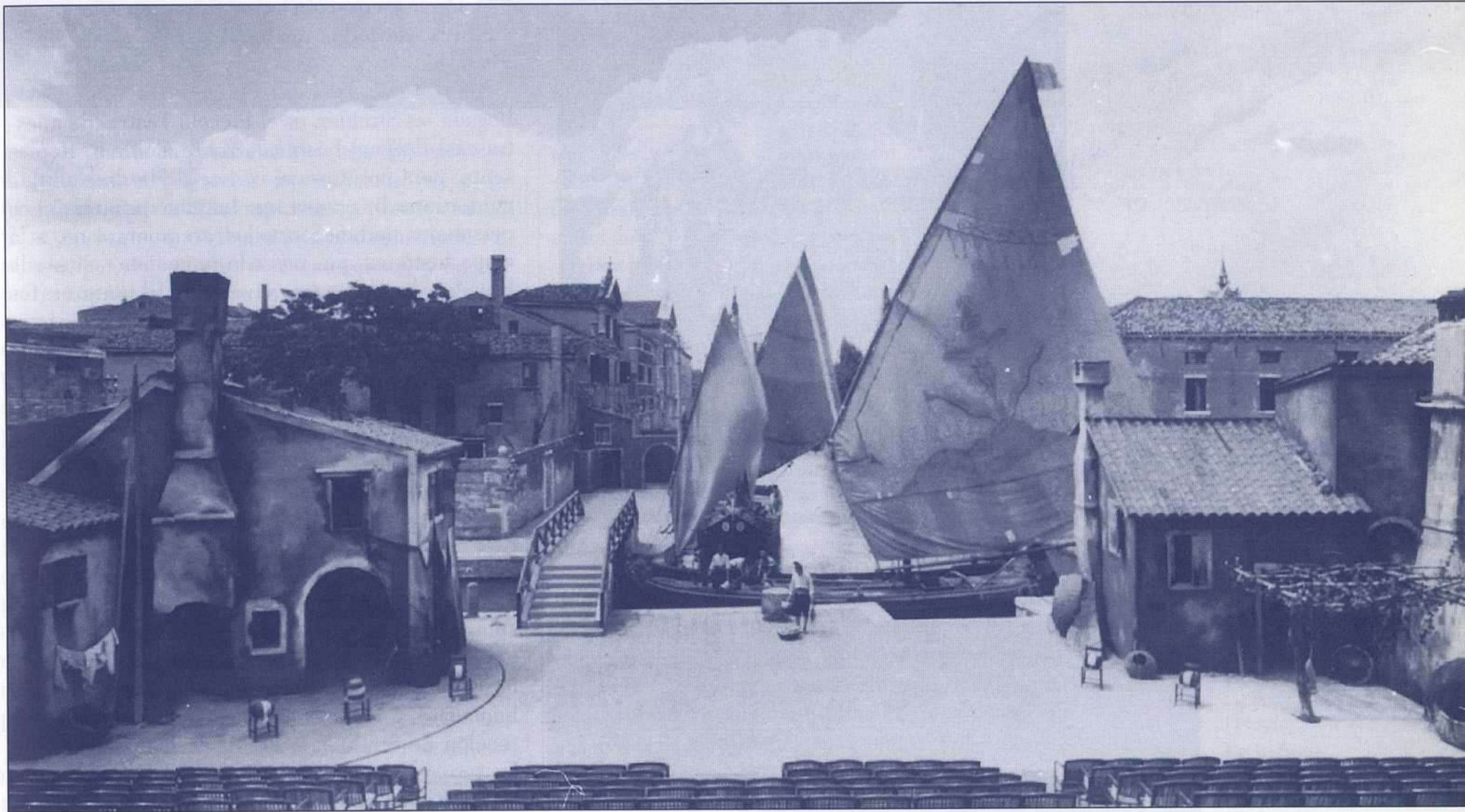


detenernos un poco. Fueron los franceses, graciosos como suelen, quienes acuñaron para la trilogía strehleriana de París, a finales de 1.978, una evocadora definición, precisamente Chejov. Pero sobre Chejov ya había hablado la crítica italiana, a propósito de la trilogía.

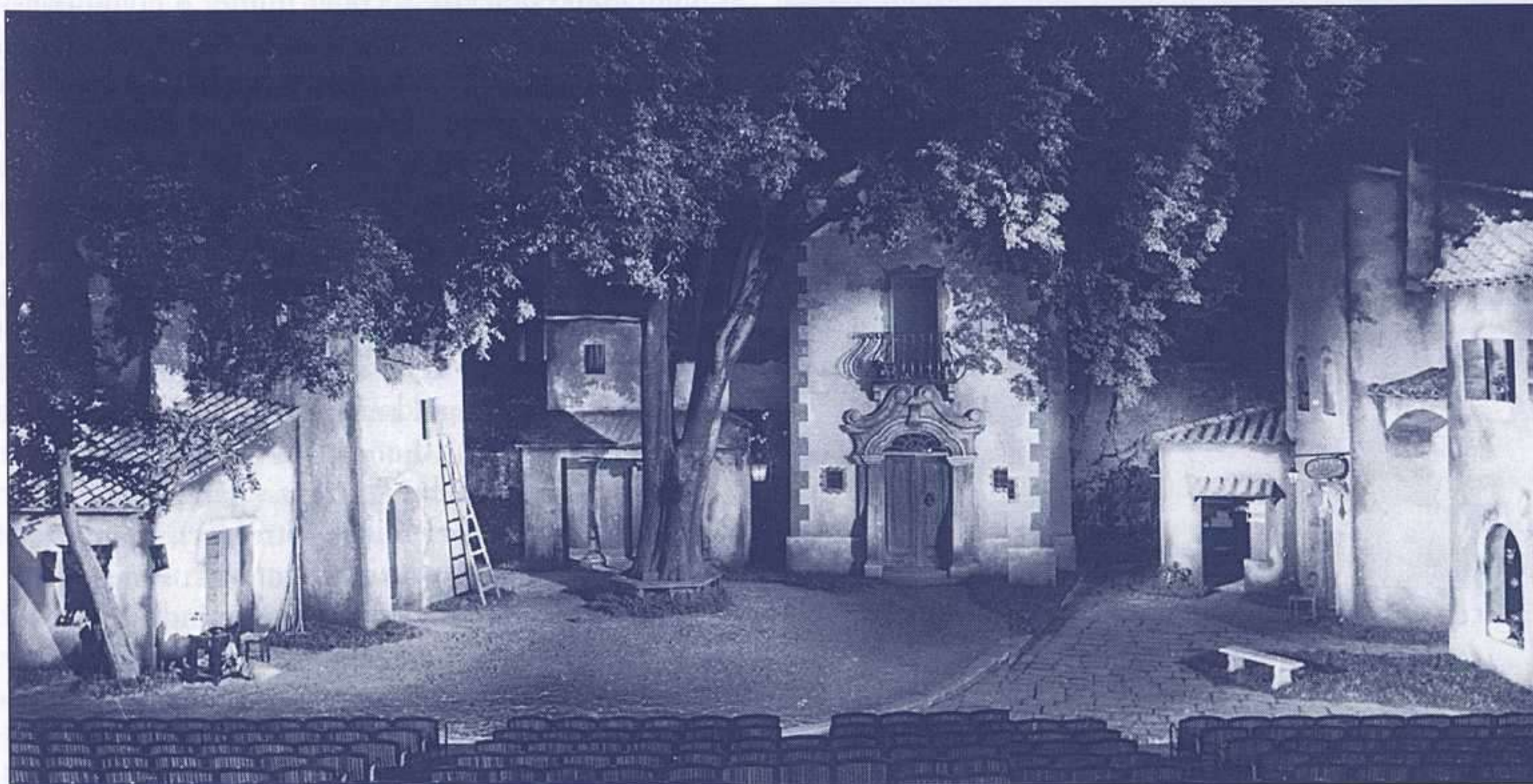
Verdaderamente es sintomático y no casual, que la 1ª edición italiana de la Trilogía (1.954), la continuase Strehler en 1.955 con *Il giardino dei ciliegi* (2ª dirección chejoviana del Director triestino, tras *Il Gabbiano* de 1.948, pero la 1ª en orden de importancia). También es significativo que en uno de los años más vitales de su carrera (1.952), Visconti preparase seguidamente, en estrecha conexión, y casi siempre con los mismos actores, *La locandiera* y *Tres hermanas*. Otra coincidencia: a finales de 1.955 se coloca la 2ª, y más lograda, experiencia de Visconti con Chejov, *Tío Vania* (la compañía, en algunos papeles fundamentales, sigue siendo la misma), y la primavera siguiente (1.956), el Director vuelve a preparar *La locandiera* para el Festival de París (reservándose la proyección para una sola noche en Italia).

Goldoni y Chejov, una extraña pareja. Un siglo y pico en medio, una enorme separación geográfica, cultural, lingüística. Y, sin embargo, cuantas curiosas y misteriosas correspondencias hay entre los dos: ambos profetas (desarmados, por supuesto), de una revolución que uno de ellos, viejo y exilado, apenas verá; y el otro, aún joven, apagándose en el extranjero, presentirá, pero en realidad ignorará. Ambos solidarios en el fondo con una clase burguesa, industrial, trabajadora, consagrada al trabajo, pero en la que no logran ver la angustia moral, la brevedad de su respiro (también histórico), la inadecuación de sus propios deberes. Críticos los dos con una vieja clase engalanada, holgazana, parasitaria. Y los dos sensibles al mundo de las mujeres, creadores de figuras femeninas encomiables, cargadas de una vitalidad arisca o petulante, que parece cuestionar lo mejor de una existencia humana violada por la historia. Y se podría ir incluso a los detalles: la frustrada espera de las máscaras, como una irrupción liberadora, en el 2º acto de *Tres hermanas*, nos trae a la mente más de un lugar común goldoniano.

"Arlecchino e i suoi  
pazzi"  
Dirección: Giorgio Strehler,  
1952.  
Fondo Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini.



**"Le Baruffe Chiozzotte".**  
Dirección: Guido Salvini  
(1937) (Civico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini).



**"Il Ventaglio".**  
Dirección: Renato Simoni  
(1936)  
(Civico Museo Biblioteca  
dell'Attore - Génova.  
Fondo: Guido Salvini).



Hemos hecho una medio-digresión que tal vez sea útil, si sirve para apoyar la hipótesis o utopía recurrente de que un Teatro Nacional no debería tener en Italia, y no la tuvo, filiación autárquica, dimensiones provincianas, pero se conecta a una exploración que, en el presente y en el pasado, tocaba varias culturas teatrales, desde Europa (entendida en sentido lato y lleno) a los Estados Unidos, identificándose sin embargo, durante un tiempo, por la carga de denuncia y crítica social, común a hombres de teatro bastante distintos entre ellos. "Aquí nos servimos de la realidad hora a hora, minuto a minuto" decía el personaje de Edoardo, en una de sus mejores comedias de la época. Así y todo, en el cine, pero también en el teatro (menos en la narrativa), esa frase se podría asumir, durante un cierto período como contraseña.



"La famiglia dell'antiquario".  
Dirección: Orazio Costa.  
(1949).  
En la foto: Ave Ninchi y  
Franco Giacobini. (Cívico  
Museo Biblioteca dell'Attore -  
Génova.  
Fondo: Gastone Bosio).

Sociabilidad, realismo, sentido de la historia y optimismo revolucionario. "Aire y luz", anotaba el cronista de *Unità*, el querido Giulio Trevisani, exaltando la realización escénica de Luchino Visconti y Piero Tosi de *La locandiera*, en el Festival de Venecia de 1.952, "un milagro de modernidad creado sobre la bancarrota ineludible del 700", y además: "la mayor modernidad posible también en el vestido. No abusó de pelucas, ni de polvos, ni de...". Mirandolina se casa con Fabrizio, y es una alianza de clase, contra la vieja nobleza y la nueva, mendicante. Acaso el amor es lo que menos tiene que ver. Y, en todo caso, hablamos siempre de la edición viscontiana, toma forma en la protagonista, una nueva consciencia del poder femenino, que alguno, demasiado fácilmente, puede trastocar por una perspectiva misógina del Director, si no del autor.

Vendrán otras *Locandiere*, otras actrices de sucesivas generaciones, tras Rina Morelli, que afrontarán el papel: Valeria Moriconi con Enriquez, Anna Maria Guarnieri con Missiroli, más recientemente Carla Gravina con Cobelli. Los "colores morandianos" de la puesta en escena de Visconti oscurecerán poco a poco, con una tintura de pez, el caso y el personaje. Pero esto pasará, precisamente en el paso de una "línea roja" a una "línea negra", en la aproximación a Goldoni, o si se prefiere, para evitar equívocos, de una línea

"clara" a una "oscura", que caracteriza otras obras y sus respectivas redacciones, y que comprende varias zonas de un gris crepuscular.

Volvamos un momento a Strehler, a la *Trilogía*, en su primera edición de 1.954. Por detrás de ella hay tres ediciones del *Arlecchino*, con notables cambios de una a otra. "Nos parece que el aspecto más relevante del triple espectáculo -escribe Luigi Ferrante en 1.960, en su obra *Comici goldoniani*- está en el reclamo a la historicidad de la forma teatral, en un progresivo "hacerse" del cómico, desde la estilización inicial hasta la humanidad final". Y hay siempre a espaldas de la *Trilogía*, y también firmado por Strehler, *La putta onorata* de 1.950, que suscita vivaces polémicas, por el desenmascaramiento de las máscaras", por una falta de empeño que se le reprocha al director, por parte de un goldonista empedernido como es E. F. Palmieri; *Gli innamorati* de 1.950, *L'amante militare* de 1.951, donde Marcello Moretti "impetuoso y amable" (Palmieri) hace de nuevo el papel de Arlecchino; *La vedova scaltra* de 1.953, "texto ejemplar en la historia de la reforma", ha sido "con la feliz convivencia de traducción y renovación". Todos son estudios preliminares, de todos modos, al gran evento de la *Trilogía*.

*La trilogía della villeggiatura* fue el punto de llegada -es Strehler, es el Piccolo Teatro- de nuestra casi decenal búsqueda sobre Goldoni. Representa, para nosotros, el vértice de la dramaturgia goldoniana burguesa, en lengua italiana... Los personajes pertenecen todos, se quiera o no, a la etapa histórica que precede inmediatamente a la Revolución Francesa: viven por lo tanto en los umbrales de una gran crisis política, moral, intelectual". Donde existe, y seguimos con la misma nota, el esfuerzo por iluminar "cada personaje, cada acción, cada elección como proyección de una determinada situación histórica".

No toda la crítica, incluso elogiando el espectáculo, parece apreciar esta impostación; en cualquier caso, la excluye; Silvio D'Amico, que ya a propósito de *La locandiera*, y polemizando con Visconti, había negado el realismo de los grandes caracteres goldonianos, tiende a ver en la *Trilogía* solamente un aspecto, "un delicioso concierto, compuesto de duetos y tercetos, y cuartetos y quintetos, tramados a expensas de las debilidades humanas", y sobre eso sostiene que se funda la dirección de Strehler, más allá, evidentemente, de los propósitos expuestos. Por parte de los demás -también si se quiere, por parte de quien os hablase notó como defecto, o como límite, o como contradicción, la extenuante atmósfera prerromántica, el abuso de partidas, de adioses, de fatales incomprendiones, poco a poco dominante desde la 2ª a la 3ª parte de la *Trilogía*, que evocó en aquel momento, el nombre de Chejov, o por lo menos la idea de cierta "manera" chejoviana.

Son elementos que volvemos a encontrar, en un mayor grado de coherencia e identidad, en lo que creemos que es la obra maestra de Strehler en cuanto a dirección goldoniana se refiere, *Il campello*, que sigue en 10 años (1.975) a las *Baruffe*, y en cerca de 20 a la *Trilogía*. "¡Gran comedia plebeya!" (exclama el mismo Strehler), donde toma vida "un ser humano colectivo", como dijo acertadamente Arturo Lazzari, refiriéndose al estreno milanés. Con una inigualable precisión rítmica, una concatenación apremiante de movimientos, de gestos, de timbres vocales, un amoroso refinamiento de detalles, en los que ja-





"Arlecchino servitore di due padroni".  
 Dirección: Giorgio Strehler.  
 (1952).  
 (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).

más se pierde la totalidad del cuadro, este ser multiforme celebra sus ritos y mitos: el juego, la fiesta, las ceremonias nupciales y prenupciales. Casi un clan o una tribu, una realidad cerrada en sí misma, cercana aún a la naturaleza, y en los márgenes de la historia. Un depósito de valores existenciales, de afectos, de pasiones, de energías, un potencial revolucionario que esperará mucho tiempo, tal vez en vano, para ser aprovechado. Un resplandor invernal, ya presagio de una aún lejana primavera. Una luz crepuscular, que no sabe si introduce el alba, o de nuevo el ocaso. Un mundo separado, que se insinúa en el nuestro por esas candilejas en miniatura que son las ventanas en las que se encuadran las figuras femeninas, cargadas de una sensualidad reprimida, siempre a punto de explotar, que es un poco el signo distintivo del texto y del espectáculo, y que se extiende, a este lado de las verdaderas candilejas, en los corredores de la platea, entre los espectadores, como por las venas de un organismo viviente.

Teatralidad de la vida cotidiana, emergencia del mundo popular, en Goldoni y Strehler: son los rasgos característicos de la última edición del *Arlecchino*, de 1.979, y de la preparación parisina de la *Comédie française* (Diciembre 1.978) y de la *Trilogía*: aquí se contraponen a la languidez, al tedio, digamos incluso al ocio de una burguesía holgazana, perdida en las imitaciones de una declinante aristocracia, incapaz de advertir, pero no de practicar, su propio deber histórico, una creciente presencia dialéctica: la de la servidumbre, con su mudo contrapunto de fastidiosas tareas domésticas, interrumpidas tan sólo, y por poco tiempo, por las escasas y sudadas comidas. Pero entre esas servidumbres no hay un Fígaro que se yerga como conciencia y vengador de las clases subalternas.

Este contrapunto, más en prosa, si así se puede llamar, que en poesía, lo volvemos a encontrar en *Casa nova*, 3ª parte de la *Trilogía* (o tetralogía) squarziana, donde la presencia del tapicero Sgualdo y de sus hombres, ya considerable en el texto de Goldoni, crece en relevancia, y provee desde el

principio una sigla figurativa, con el telón blanco sobre el que se diseñan las sombras de los artificios anónimos utilizados al ordenar y arreglar las casas de los demás.

Por lo demás, en el entramado de temas y motivos diversos, en las tres comedias que Squarzina prepara entre el 68 y el 73 -en orden de representación no de composición *Una delle ultime sere di Carnevale, I Rusteghi, La casa nova*- es constante, por parte tanto del autor como del director, una observación crítica nosólo y no tanto con el viejo mundo aristocrático, reducido a una sucesión de perfiles acentuadamente caricaturizados, como a la nueva clase emergente, la burguesía, de la que se aprovecha y se expresa "la insuficiencia histó-



"Sior Todero Brontolon".  
 Dirección: Cesco Baseggio.  
 (1954).  
 En la foto:  
 Cesco Baseggio  
 y ?.  
 (Cívico Museo  
 Biblioteca  
 dell'Attore -  
 Génova.  
 Fondo: Gastone  
 Bosio).



**"Il Bugiardo".**  
 Dirección: Carlo Lodovici.  
 (1954).  
 En la foto: Cesco Baseggio y  
 ?. (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



rica". "Agotada la agresión polémica del viejo Pantalone al ocio corrupto de la aristocracia, los ideales burgueses revelan su angustia en el momento en el que el mercader es sorprendido en el mundo autónomo, celosamente defendido, de los negocios y de las afecciones domésticas", escribe Mario Baratto, en la introducción a los *Rusteghi*. Y también "Su discurso (de Goldoni) recoge una contradicción profunda del personaje burgués: portador de virtudes, frente a los vicios aristocráticos, no sabe construir una felicidad que se pueda oponer a los placeres de los nobles". La lucha por la felicidad está toda de parte de las mujeres, jóvenes o menos jóvenes. Es cierto, puede que Squarzina insinúe que "el principio de la libre elección en amor" de Felice, la mujer de Canciano, del que se hace "abogado", equivalga curiosamente a la batalla de la burguesía mercantil por la libertad de iniciativa y competencia". También es verdad, en el examen de la escenificación, el contraste entre la "naturaleza" de un sentimiento como el amor y la "historicidad" del mezquino consorcio civil, que los *Rusteghi* encarnan, determine extraños y acaso imprevistos efectos, conferidos, por ejemplo, al coloquio entre Filippetto, disfrazado con vestidos de mujer, y

**"I due gemelli veneziani".**  
 Dirección: Giuseppe Borrelli.  
 (1957).  
 Muestra de la Accademia  
 Nazionale d'Arte Drammática.  
 (Cívico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



Luccietta, con apariencia de hechizada, fantasmagórica, vagamente hoffmaniana. Se podría decir que el mundo de los sentimientos, excluido de la medida estrictamente utilitaria, del cálculo mercantil, de la razón práctica con la que los *Rusteghi* adecuan su conducta de vida, se destine o condene, a constituirse en una especie de Universo paralelo, "Otro" o "Copia" del inmediatamente social.

A los *Rusteghi*, Squarzina llega (aunque debieran ser la procedencia) partiendo de *Una delle ultime sere di Carnevale*, "comedia de puro lenguaje -escribe el Director en sus notas-, sin anteacto, sin trama o intriga, sin que la psicología asimismo precisa, prevarique las funciones escénicas de palabra y gesto; sin que la atmósfera asimismo densa, se forme de otra cosa que no sea el énfasis". Pero en esta estructura, digamos musical, como en el juego dialéctico entre el "veneciano" y el "allegórico" entre la provincia y Europa, se incorpora luego (y resultaba espléndido para el espectáculo) "el autobiografismo de Goldoni -cito aún a Squarzina- como autobiografía colectiva de una generación teatral... consuntivo de una reforma sin precedentes en la historia de la escena nacional, pero francamente incompleta". (Bastaría sacar del contexto las palabras "teatral" y "escena" para que el discurso se ampliase hacia la historia "tout court", y no sólo a la historia de Goldoni, sino también a la nuestra, y tal vez sea suficiente mirar la fecha en la que se coloca esta edición del *Carnevale*: 68-69).

En *La casa nova*, de la temporada 72, 73, un grupo de artesanos y obreros silenciosos, pero no por esto menos presentes, introduce por medio de su jefe Sgualdo y por los propios gestos "la dignidad y la perentoriedad del trabajo en un ambiente de gandules", ilustrando como contraste las escasas jóvenes fuerzas de la burguesía, la incapacidad de ésta para recibir las consignas de un deber histórico de sus mayores, como el simpático y respetable Cristoforo, sin hijos, marcado como por un sello secreto de impotencia. La llamada al trabajo, mientras empiezan a extenderse también los humos de la ebriedad consumista y los de la ideología sesentaiochesca, tiene una resonancia que se supone destinada a durar. En el ámbito específicamente teatral, pero también fuera de él, significa una llamada a la concreción, a la profesionalidad, a la manualidad, no aislados del compromiso de grupo, al que recurrirán cada vez más frecuentemente los tiempos actuales.

Para decirlo esquemáticamente, la crítica a la burguesía que hace Squarzina, la encontramos ya en Goldoni (también a la burguesía intelectual) pero con un punto de vista más avanzado. "Un decidido vuelco en la perspectiva, en 1.967, en el modo en el que, en su primera dirección goldoniana, Giuseppe Patroni Griffi afronta temas y personajes de la *Bottega del caffè*. Aquí podemos percibir algunas trazas iniciales de las que antes llamamos "línea negra" u "oscura". La figura tradicionalmente positiva de la comedia, el cafetero Ridolfo, no ve tan profundos los límites de su virtud de burgués y bodeguero (honestidad, perspicacia, sobriedad, espíritu de conciliación) como, sobre todo, por su transformación en mentor meloso y afflictivo, bajo grave sospecha de hipocresía, en comparación con la cual, el chismorreante, la maledicencia, de los que se hace alférez D. Manzio se hacen -dice el director- "expresión de buena fe en la mala fe". "La modernizada lectura crítica" de Patroni Griffi tiene, en resumidas cuentas, es-





casamente en cuenta la historia, y como mucho, pende al lado de la antropología: el napolitano D. Manzio es el desarraigado, el distinto, el excluido (y es un actor partenopeo bastante joven, en la época, el que lo interpreta: Mariano Rigillo), la verdadera víctima sacrificada, en definitiva. (Pero nosotros, si se nos consiente, seguiremos la autorizada y documentada opinión de Palmieri, quien, precisamente, como ocasión de la interpretación en Venecia del D. Manzio por Raffaele Viviani en 1.934, atestigua que "se buscaría en vano en el personaje una napolitanería fundamental o aparente").

El partido tomado por Patroni Griffi por todo lo distinto, lo excluido, lo irregular, lo estrambótico tal vez, lo volveremos a encontrar en *Femmine puntigliose*, llevado a escena por la Compagnia dell'Eliseo, en 1.978. Ahí encontramos otra vez una acentuación del tono dialectal con la palabra y la ambientación sicilianas, también ésta de fácil acomodación en Goldoni. También aquí, el punto de referencia positivo, esto es, Pantalone, se sofoca o bloquea en la asfixiante clausura doméstica, bajo el signo del escarnio que iguala a aristócratas derrotados y burguesas en vena de adquirir inútiles títulos nobiliarios. La simpatía es toda para Doña Rosaura, cuya tentativa de acceso a los salones de Palermo, parece, más que nada, fruto de una neurótica crisis de identidad, de la que terminará sanando. O es esta simpatía para los sirvientes -un singular Arlecchino negro, casi africano (similar era el *Ade d'or* de Mnouchkine), un extravagante Brighella-, comprometidos con emblemas de un Tercer Mundo que ya forma parte de las modas políticas, culturales, y, por qué no, turísticas.

Pero, en *Femmine puntigliose*, nos interesa sobre todo, lo tenebroso del último cuadro, deducido de la vertiente más triste de la pintura veneciana del 700. Estamos ya en el sombrío receso de la luz airosa glorificante de la *Locandiera* de Visconti, y de otras *Locandiere*, desde Missiroli a Cobelli, que mostrarán, en conexión más directa, el oscuro reverso; la parte tosca, digamos, de lo liso.

*La locandiera* de Missiroli, de 1.972,: "ambigüedad y sexo, psicología y dinero, esquizofrenia, desgarros existenciales y dialectica de clase, Freud y Marx al alcance de la mano", así indica el director sintética y provocativamente sus referencias, contra "hombría de bien, buenos pensamientos y sentimientos, coquetería, crepuscularismo, garbo, medida, etc..."; cosas todas de las cuales, por lo demás, nos parece que se ha hecho justicia antes (no siempre y no por todos, es verdad). No más alianzas entre una burguesía trabajadora, en ascenso, y un pueblo sano, puro, en el matrimonio final de Mirandolina y Fabrizio, pero sí elección obligatoria, coacción, imposición de un orden familiar y social que mortifica los impulsos sexuales y los sentimentales. El "juego" en el que la protagonista enreda al Cavaliere di Rapafatta, arriesgándose a quedar enredada, es, tal vez, la "pura verdad", inconfesable, y de todos modos no se puede satisfacer. Su victoria aparente es una derrota.

Victoria, sí, pero amarga y solitaria, la de *La locandiera* de Cobelli, de 1.979. Liberándose a sí misma, no liberando a los demás, o a las demás. El concepto missiroliano de una Mirandolina "avarienta de una existencia y una sociedad de bodega" está desarrollado por Cobelli a su manera. incluso valiéndose de la muy distinta presen-

"Il filosofo inglese".  
 Dirección: Marcello Aligrandi.  
 (1958).  
 Muestra de la Accademia  
 Nazionale d'Arte Drammatica.  
 (Civico Museo Biblioteca  
 dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



cia de una Carla Gravina, respecto a Anna Maria Guarnieri: frágil y ambigua ésta, gallarda y resuelta aquella. Y aquí está Mirandolina, escudriñando y calibrando al Cavaliere di Ripafratta con el mismo ojo seguro que le sirve para pesar bien las viandas destinadas a su albergue. Enamorar al Cavaliere, luego rechazarlo, en resumidas cuentas lo necesita, arreglados sus asuntos y cerrada la casa para sujetar más aún a Fabrizio, presuponiendo una relación al menos a la par con el futuro cónyuge, sobre todo lo concerniente -y esto es importante- a la gestión, el desarrollo de la hacienda familiar. ¿Sexo? Sí, pero como forma de poder, entrenzando con el tema económico.

¿Y quién se salva para Cobelli? (humanamente, queremos decir): las dos miserables, patéticas comediantes, envueltas en una triste orgía, con los dos innobles pretendientes de la mano de Mirandolina, fustigadas por el Cavaliere di Ripafratta, en una escena de impronta sadiana. Para tal aspecto, *La locandiera* de Cobelli se enlaza, además, declaradamente y en su complejidad, con la de Visconti, en el *Impresario delle Smirne* viscontiano de 1.957...

Pero lo que en Visconti era espera frustrada, penosa incertidumbre, triste esperanza por un mejor futuro del mundo teatral y del mundo, sin duda allí reflejado, en Cobelli se vuelve ansia embrutecida de un zoo de cómicos de la legua desgarrado por feroces luchas por sobrevivir. Además de "compañía social". Desaparecido el mítico Alí, el nuevo empresario trata a cómicos y cómicas como animales de exhibición o de carga, incitados a golpes de látigo por un torvo encubridor, que no desentonaría en un drama expresionista.

No se ríe uno mucho, en resumen, con el Gol-

doni de los años 60-70. Si se exceptúan las representaciones del *Arlecchino* Strehleriano. Si se exceptúa la propuesta y repropuesta de los *Due gemelli veneziani* de Squarzina, que, sin embargo, no se agota con la estrepitosa y doble exhibición de Alberto Lionello. Si se exceptúan un par de *Bugiardi* (de y con Bosetti, y de Gregoret con Proietti), una *Bottega del caffè* con Buazzelli. Todas éstas son excepciones no marginales, cierto, en su conjunto. Pero la nota dominante es la oscuridad, que da como mucho una sonrisa sarcástica, una alegría siniestra, como la que suscita *Il vero amico* preparado varias veces entre el '78 y el '79, por Gabriele Lavia, y que constituye uno de los momentos extremos, de tratamiento radical, de torsión hacia lo grotesco, de una materia dispuesta de otro modo por el autor. Aquí la moralidad burguesa es privada de toda decente razón histórica, reducida a máscara de infames deseos inconfesados. Maquillaje violento y deformante sobre los rostros, gestos y actitudes descubiertos hasta la saciedad, monstruosa desproporcionalidad entre figuras humanas y ambiente. Estamos a un paso de la novela libertina, y de sus ejemplos: Diderot (que conocía y apreciaba *Il vero amico* tanto como para imitarlo), o Laclos, o Sade. El paralelismo nos llevaría lejos, pero es necesario señalar, aunque someramente, la operación no muy distinta que directores como Planchon, o más ardientemente, Chéreau, han llevado a cabo en Francia con algunos textos de Marivaux (en Francia, pero también en Italia, donde Chéreau pone en escena con actores nuestros, *La finta serva* en 1.971).

Volviendo atrás, al origen de este Goldoni "cruel", encontramos una dirección poco conocida y desafortunada de un Luca Ronconi, de su exor-

"La Guerra".

Dirección: Giorgio Pressburger. (1960).

Muestra de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova. Fondo: Gastone Bosio).





dio *La buona moglie* de 1.963, espectáculo que tuvo escasas representaciones, pero que merece una nota, sobre todo en cuanto, ya sea con notable aproximación estilística, lanzaba sobre lo trágico y sobre lo perverso (uniendo *La putta onorata* y la comedia sucesiva, bajo el título de esta última), un asunto que no carece, en verdad, de ocasiones inquietantes.

Viendo los ejemplos citados y otros que se podrían citar, nos encontramos delante de un Goldoni entresacado de las líneas, del interior de los comentarios, en los espacios dejados en blanco por la autocensura, en las sugerencias formadas por una frase apresurada o reticente, por un hecho externo al lenguaje, en el que, todo unido, el autor

tuarían distintos ensayos de la Academia Nacional de Arte Dramático. De allí parte, efectivamente, la propuesta de comedias goldonianas, a veces consideradas equívocamente menores o "difíciles", como *Il feudatario*, puesto en escena por Mariela Boggio en la Academia, y que luego, en 1.975, Maurizio Scaparro prepara con su propia compañía. La misma *Locandiera* de Missiroli tiene tras de sí un trabajo con los chicos de la Academia. Y entre los directores goldonianos del joven reemplazo, está Augusto Zucchi, que en la temporada 1.979-80, ha puesto *Zelinda e Lindoro* y en el Stabile de Bolzano, *Il teatro comico*, pero ya en la Academia se reveló con *L'Adulatore*, mientras que, en 1.975, en la *Pupilla*, aportaba otro apre-



**"I Mercatanti".**

**Dirección: Vittorio Melloni. (1963).**

**Muestra de la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova.**

**Fondo: Gastone Bosio).**

se resuelve y se absuelve. Con cuidado ingenioso, a veces maniático, se buscan pruebas que desmientan toda connotación progresiva de la obra goldoniana. La misma reforma, más que ser objeto de análisis clínico, se niega a ello. Asistimos a un *Amante militare* de la Compañía de Teatro Insieme, director, Giacomo Colli, primeros años 70, que mira detrás drásticamente a la comedia improvisada. Y el teatro, no la sociedad, que en él se refleja, se convierte tanto en dimensión absoluta del texto como su presentación escénica.

Gotean roturas en este cuadro de tinta acen-tuadamente plúmbea. No tengo pormenores suficientes, desgraciadamente, sobre todo lo hecho en el período considerado, fuera de los mayores centros italianos, y sin la posibilidad de una aproximación. Pienso en el compromiso, en Venecia, de un Giovanni Poli, que desgraciadamente hoy no está entre nosotros, o de un Arnaldo Momo. Y de todas formas, mi relación es, en cualquier medida, programadamente lagunosa, queriendo indicar las líneas de tendencia de una interpretación goldoniana, su ensancharse o entretejerse, sin pretender hacer una lista de las relativas piezas de apoyo.

Entre éstas también, si se pudiera ampliar el examen, de cuya brevedad me doy cuenta, se si-

ciable testimonio de prejujada aproximación, a veces a través de un trastocar pesadamente la letra goldoniana, usando distintos dialectos en función de una batalla por la supervivencia, con el mínimo esfuerzo. Este aún es un Goldoni escudriñado por su cara oscura.

Espectáculos y ejercicios de la Academia, en el último ventenio, exigirían un tratamiento pormenorizado, semejante al que hizo Raul Radice, y que aún es interesante en cuanto a la puesta en escena goldoniana se refiere. Es obvio que en la Escuela de Teatro y en sus afanosas visicitudes, estructura y orientación, se refleja (como en toda escuela) con agudeza, un sentimiento (más que un conocimiento) de la crisis social, así como de los modos (o de las modas) para afrontarla, o representarla. En pocas palabras diríamos que, al menos tras la ruptura con una cierta ritualidad didáctica, a principios de 1.967 (la "contestación", en la Academia, precede a la "general" del siguiente año), y con el ingreso en el grupo de nombres como Ronconi, Missiroli y otros, Goldoni puede ser instrumentado más fácilmente y también más legítimamente, con objeto de una búsqueda experimental, llevando hasta las consecuencias más arriesgadas la línea tendencial (o tendenciosa), y esto es lo que nos hemos esforzado en recorrer en



"La bottega del Caffé".  
 Dirección: Giuseppe Patroni-Griffi.  
 (1967).  
 En la foto: Paolo Panelli y Bice Valori.  
 (Cívico Museo Biblioteca dell'Attore - Génova.  
 Fondo: Gastone Bosio).



algunos de sus episodios esenciales o sintomáticos.

He aquí, a fines de Mayo del '74, en la salita de la calle Vittoria, un sorprendente *Teatro comico*, con un cuidado trabajo por parte del director, el profesor Giorgio Pressburger. Comedia-programa, comedia-manifiesto del realismo goldoniano, que vemos desarrollarse sobre una balsa, rodeada de agua, en inmóvil deriva, como Venecia, o mejor dicho, como una idea, un mito de Venecia. Los actores prueban, y discuten, pero cada uno está cerrado en sí mismo, repitiendo de forma obsesiva los gestos, los movimientos, las entradas que les han sido asignadas; no se comunican ni con sus colegas ni con el público, considerado como inexistente. La palabra limpia y clara de Goldoni hace el efecto de un intruso, y como tal es recibida: tomada a empujones, a codazos, a muecas. Un pequeño universo maniático. El teatro mismo es enfermedad, más bien "realidad muerta", sin posibilidad de resurrección o rescate. Estamos en los umbrales de un desierto infinito, e inevitablemente nos acordamos de haber visto, veinte años antes, sobre el mismo escenario de bolsillo, la primera edición italiana de *Esperando a Godot*, entre cuyos intérpretes estaba, qué casualidad, Marcello Moretti...

Cerca de un año después de este elogio fúnebre del *Teatro Comico*, *Il campiello* de Strehler certifica clamorosamente que el muerto está siem-

pre vivo y activo. El enjuague legamoso y podrido de la laguna en torno a la balsa, o a la isla veneciana, se ha callado. Hay, verdaderamente, un pozo de agua, o de nieve derretida, en el centro del escenario, pero ya es una presencia familiar, fraterna, casi humana. Si ese mundo teatral y popular está separado de la historia, comprime aún sus puertas, con la fuerza de un evento natural.

*Il campiello* también es una comedia de partida y adioses. Y sobre las partidas, sobre los adioses, se colocaba ya la *Trilogía* strehleriana, y, de forma diversa, la de Squarzina. Con *Il ventaglio* estamos de vuelta, una vuelta de Goldoni a Italia, a Venecia, desde el exilio parisino: un retorno, como sabemos, imaginario, solamente soñado, detenido en el centro de la calle también en la ficción escénica. Así, en medio de la calle, según creo, se queda un poco el espectáculo, entre el mecanismo frío y perfecto, como se acostumbra hacer, y la deducción de su interior de muchos otros motivos y sugerencias. Entre una "realidad muerta" y un "placer puro", con riesgo de ser identificados, hay sin embargo, un amplio espacio por explorar, tanto en extensión como en profundidad, dentro del continente goldoniano, así como en el de Pirandello, que luego han sido los que han realizado en el último ventenio, el mayor número de expediciones, mejor o peor equipadas, a veces aventureras, a menudo afortunadas.

Abril, 1980

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la  
 Asociación de Directores de Escena