

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.

El curso teatral seguía obedientemente el calendario festivo veneciano con dos temporadas, la de otoño (del primer lunes de octubre hasta el 15 de diciembre) y la de Carnaval (del 26 de diciembre al miércoles de Ceniza); había, además, una apertura especial con ocasión de los festivales de la Ascensión, hacia abril o mayo según los años, en cuya ocasión se estrenaba una ópera de gran aparato. Pero antes de que comenzara la temporada de otoño, los técnicos al servicio de la magistratura procedían a revisar escrupulosamente los locales, a fin de evitar catástrofes. La inspección se llevaba con modélica seriedad, y ni siquiera el influyente *Nobil Homo* Vendramin pudo evitar el precintado de su teatro de S. Salvatore, en 1.773. Procedió entonces a las imprescindibles reformas, pero en ellas se fueron los beneficios de la temporada y su excelencia estuvo todo aquel año de pésimo humor.

Y es que el teatro movía muchísimo dinero, no tanto como el juego y la prostitución, pero más que cualquier industria. Toda la sociedad, la buena y la mala, acudía a los espectáculos para formar parte de los mismos, es decir, para observar, criticar, despellejar, conspirar, seducir, comerciar, exhibir, espiar...; en fin, para dar el espectáculo. El humano Rousseau, hombre poco aficionado al teatro y muy cicatero con ese tipo de entretenimientos, se escandalizó al ser informado de que su patrón, el embajador de Francia, tenía palco fijo en S. Moisè, S. Grisostomo, S. Samuele, S. Cassiano y Sant'Angelo. En cierta medida podemos conceder que se trataba de un gasto tremendo, pues el alquiler de un palco, por tres meses, no bajaba de los ochenta ducados, pero en esto el señor embajador no hacía sino comportarse como la mayoría de los patricios.

También los gastos empresariales eran cuantiosos. En cualquiera de aquellos teatros se apretujaban los empleados: estaba el que encendía las candilejas, el que vendía entradas, las costureras y sastres, los peluqueros, el tramoyista, los músicos, los pintores, los escenógrafos, los carpinteros, la florista, los esbirros, los porteros, la claqué... Las compañías más modestas eran también numerosas. Según cálculos de Goldoni, en sus compañías nunca hubo menos de doce actores y actrices, y además... "el apuntador, el maquinista, el guardarropa, ocho criados, cuatro doncellas, dos amas de cría, niños de todas las edades, perros, gatos, simios, cotorras, palomas, un cordero: era el Arca de Noé".

A poco que el lector haga unos números de imaginación, se espantará sobre el monto a que podía ascender estrenar cualquier bobada, razón por la cual los empresarios llegaban a cautos acuerdos financieros con las compañías. Su excelencia el *Nobil Homo* Vendramin, por ejemplo, regentaba S. Luca del siguiente modo: como propietario se quedaba la recaudación de los palcos, en tanto que los actores se pagaban a sí mismos con el resto de la entrada, pero mediando garantías de retiro y seguro de mantenimiento en caso de accidente y enfermedad. Así los riesgos se compartían, el estímulo era mayor, y la responsabilidad excitaba el arte de los actores y los jugos gástricos del empresario.

La historia teatral veneciana del siglo está dominada por la célebre reforma de Goldoni, carácter bondadoso, talento lingüístico extraordinario, y persona algo tonta. Encendido por su amor a la humanidad, Goldoni consideraba que la vieja *commedia dell'arte* era un cúmulo de abyecciones

y que los espectadores se veían encanallecidos y asilvestrados por la influencia del género. Es cierto que la *commedia* se encontraba en total decadencia y nada quedaba de aquel jocoso, chispeante y artístico espectáculo cuyos orígenes aún nadie ha podido esclarecer de un modo convincente, pero del que se conocen compañías internacionales desde 1.545. Hay incluso documentación sobre una compañía, en España, hacia 1.538, anterior, por tanto, a las primeras noticias italianas de la *commedia*, paradoja que pone en muchos aprietos a los especialistas.



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

En tiempos de Goldoni la *commedia* era ya una ruina, un espectáculo chabacano, con marquetaría de chistes groseros y halagos a la bestialidad del público; algo muy semejante a los humoristas que contrata la televisión. Pero el género impregnaba de tal manera la escena que incluso en la traducción de obras como *El Cid*, de Corneille, los adaptadores incluían, para la representación italiana, a Arlequín, el Doctor y Pantalón, porque si no, no acudía al teatro ni Dios. Debía ser admirable: ambos juntos, el *Cid* y Pantalón. Uno se sobrecoge sólo de pensarlo.

A Goldoni le exasperaba la idolatría de sus paisanos por unas bufonadas que, a su juicio, humillaban el honor dramático nacional, y se empeñó en poner remedio. Contaba con un elemento del que podía aprovecharse. Los personajes de la *commedia* son arquetipos estilizados por el peso de los siglos: Arlequín es un criado de Bérgamo, astuto y trapacero; Polichinela es napolitano, estafalario y alocado; Pantalón es un veneciano, padre de familia, hombre digno y temible; el Doctor, de Bolonia, es un insufrible pedante y también

padre, aunque perfectamente estúpido; las mozas y criadas son de Roma y de la Toscana; Brighella no tiene origen claro, pero es el típico criado bobo y pasmado, y así sucesivamente. El elenco de tipos permite toda suerte de combinaciones entre novios y novias, padres intolerantes y cornudos, amantes celosos y engañados, herencias imposibles, personalidades sustituidas, y en fin todo lo que hace posible una comedia, con la certeza de que el público sabe, desde que se alza el telón con quién se está jugando los cuartos, si con Pantalón o con Polichinela, lo que ahorra explicaciones y aligera la trama.

A su vez, los actores partían de personajes ya contruidos y las improvisaciones, que hoy nos dejarían atónitos, no eran sino el fruto acumulado por la memoria de unos profesionales que tenían archivados todos los gestos, modos, léxico y réplicas de un carácter. A partir de un mínimo esbozo de enredo, los grandes actores podían improvisar el desarrollo y los parlamentos de un modo realmente espontáneo, contando tan sólo con su propia y original interiorización del personaje archiconocido. Lo que se le exigía al actor era la renovación interna, desde su alma lingüística y gestual, de un personaje con trescientos años de edad, con el único fin de poderlo disfrutar de nuevo.

MORATIN VISITA A GOLDONI

"H allé a Iberti en casa del Conde de Aranda, nos abrazamos, nos dimos cuenta recíprocamente del estado de nuestra salud, y lo primero que le pregunté fue si vivía Goldoni. -Vive y está bueno. -Y ¿en dónde está? -En París. -¿En qué calle?, ¿en qué casa? -Quando usted quiera verle, iremos juntos. -¿Cuándo puede usted llevarme? -Mañana. -¿A qué hora? -A las once. -Y ¿en dónde nos veremos? -En el Boulevard, junto a la C/ Richelieu. -Pues allí estaré. -Pues no haré falta. Llegó el día y hora señalada, fuimos allá y vi a mi buen amigo Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés; no me hartaba de verle. ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito quando le dixe que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso *La esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres*, *La enferma fingida*, *El criado de dos amos*, *Mal genio y buen corazón*, *El hablador*, *La suegra y la nuera*, y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena. Me habló de la ingrata patria, que le obliga a vivir ausente de ella, atenido a una pensión que le da esa Corte; y al recordarlo, se le bañaron los ojos en lágrimas. Yo le acompañé también, porque, en efecto, es cosa cruel que el mérito de hombres tan extraordinarios, honor de su nación y de su siglo, se desconozca y se desprece con tal extremo, que la soberbia república de Venecia permita que Goldoni viva a merced de un gobierno extranjero, y que otra nación haya de dar sepulcro a un hijo suyo, que tanto ha contribuido a su ilustración, a sus placeres y a su gloria".

Leandro Fernández de Moratín

París, 29 de abril de 1.787.

Carta a D. Eugenio de Llaguno.

Goldoni concibió el siguiente programa: convertir a los arquetipos en individuos, transformándolos en lo que ya eran, es decir, personajes populares; dotar de finalidad a la pieza, dándole una atmósfera de crítica social, a la manera de los novelistas sentimentales franceses e ingleses, para que dejara de ser un mero entretenimiento; e instruir moralmente al espectador sobre su propia conducta social. Para ello debía enfrentarse no sólo

lo con el arte de la improvisación, sino también con el uso de las máscaras. No es fácil aquilatar la audacia de esta reforma; no es sencillo imaginar a un actor, orgulloso de su oficio y rico por el éxito obtenido con el mismo, escuchando estupefacto cómo Goldoni le dice que se acabó lo de improvisar y que a partir de ahora debe aprenderse un papel de memoria, o sea, recitar las palabras de otro, palabras ajenas; y que además está obligado a ensayar expresiones faciales como un energúmeno porque el público va a verle el rostro.

Como no podía ser de otra manera, la reforma fue muy lenta. En 1.738, cuando estrena *Momolo cortesan*, consigue que el primer actor, un Pantalón, recite su papel sin improvisar, memorizando un escrito, y que actúe sin máscara. Pero hasta 1.741, con *Il mercante fallito*, no hay equilibrio entre escenas escritas y escenas improvisadas. Los primeros títulos totalmente reformados, entre ellos el todavía vivo *Servitore de due padroni*, no se estrenan hasta 1.745 y su aceptación se debió, en un cincuenta por ciento, al genio del actor D'Arbes, quien, tras percatarse por fin cabalmente de las intenciones de Goldoni, elevó las ideas del veneciano a obra de arte viviente.

Así y todo, todavía en 1.749 sufría Goldoni de incompreensión y había cerrado la temporada con unos resultados muy modestos. Impacientado, tomó una resolución dramática, y ésta es la razón por la que me he entretenido, quizá más de lo aconsejable, en una reforma del teatro veneciano; la heroicidad de Goldoni y sus resultados son un buen ejemplo de la decadencia de la República. En cuanto, tras la última representación, se cerraron las puertas del teatro, Goldoni anunció con voz desafiante que para la siguiente temporada, y con el único propósito de que los venecianos obtuvieran una prueba indiscutible del talento que hasta entonces se empeñaban en ignorar, estrenaría dieciséis piezas totalmente nuevas, cada una con sus tres actos y sus dos horas y media de duración.

La incredulidad fue general, se cruzaron apuestas muy fuertes, y el esfuerzo por poco le cuesta la vida al pobre dramaturgo, pero el resultado fue colosal. Goldoni mantuvo su palabra y estrenó, una tras otra, ante la admiración creciente de sus paisanos, las dieciséis piezas prometidas. El día del estreno de la última "la afluencia fue tan extraordinaria -escribe en sus *Memorias*- que los precios de palco se cuadruplicaron; los aplausos eran tan atronadores que algunos paseantes temieron se tratara de un motín. Yo estaba muy tranquilo, en mi palco, rodeado de amigos que lloraban de alegría. La muchedumbre vino en mi busca, me forzaron a salir del teatro, y contra mi voluntad me portaron en volandas hasta el Ridotto; allí me pasearon de salón en salón, para recoger unas alabanzas que habría querido ahorrarme. Estaba yo agotado para semejante ceremonia, y me irritaba tanto entusiasmo por una pieza que yo estimaba muy por debajo de muchas otras mías. Tardé un buen rato en comprender el motivo de la aclamación: el triunfo se debía, tan sólo, a haber cumplido con mi desafío".

En efecto, lo que celebraron sus espectadores fue únicamente la temeraria empresa, pero no el contenido de la misma. Tras la hombrada, los venecianos no tuvieron más remedio que admitir la reforma de Goldoni, y durante una década el teatro de la Dominante fue un plataforma de ilustración burguesa, pero a principios de los años sesenta el conde Carlo Gozzi decidió llegado el

momento de que sus conciudadanos se dejaran de progresismo y filosofía francesa. A su entender, y al de sus protectores, los patricios ultrarreaccionarios reunidos en torno a la *Nobil Dona* Caterina Dolfin-Tron, los súbditos de la Serenísima tenían que volver a la tradición. Para combatir el teatro de Goldoni eligió Gozzi -y eso le honra- el terreno más comprometido, el escenario. En 1.761 se estrenó *El amor de las tres naranjas*, fábula de fantasía infantil en la que Goldoni aparecía ridiculizado en la figura del mago Celio, y otro representante del teatro burgués, el mediocre abate Chiari, comparecía bajo los rasgos de Fata Morgana. A pesar de que la obra era un cuento de hadas más apropiado para chiquillos que para corruptos venecianos (o quizá por ello), el mismo público que había babeado ante Goldoni se lanzó de golpe y porrazo en los brazos de Gozzi.

Goldoni se sintió humillado por Gozzi, hundido por su clientela, burlado por sus paisanos, y abandonado por los amigos. Durante unos meses mendigó un empleo digno que le permitiera sobrevivir en Venecia, pero aquellos magistrados que tan descuidadamente enterraban fortunas en el Ridotto no pudieron dar con una miserable ocupación para el único talento literario de la República. Al siguiente año, 1.762, recibió Goldoni una oferta de París para hacerse cargo de la Comedia Italiana, y, a pesar de haber cumplido ya el medio siglo, se armó de coraje, tomó consigo a la familia, y dejó Venecia para siempre. Su desdichado final, casi ciego, obligado por la pobreza a vender su biblioteca, zarandeado durante la revolución, reducido a la mendicidad al suprimir la Asamblea Legislativa todas las pensiones de la antigua corte, octogenario olvidado de todos, sin haber causado jamás el menor daño a nadie, es una de las estampas características de la Venecia terminal: el prudente gobierno y la alegre sociedad venecianos ya sólo podían convivir con lo mediocre y lo bufo; para la gente con ambición ya no quedaba otro camino que el exilio.

En esta atmósfera de desafío y machada, burlas y castigos, incienso y lágrimas, se sucedían las temporadas teatrales. Ciertamente el público era lo más dramático del teatro y participaba con toda

EL AMBIENTE SOCIAL

Por Manlio Dazzi

Traducción: Loredana Benedet

Excluida de su teatro toda referencia, incluso exterior, a la religión y a la política en acción, (Goldoni) manifiesta sin embargo su aversión a la guerra y a las Cortes, y observa críticamente la sociedad que, para ser captada en la expresión de prudencia práctica y suavizada en la comicidad, no por esto es menos indicativa de juicio moral, de sentimientos y de diferenciada participación. Su naturalismo originario lo conduce a la igualdad de los hombres, por encima de la neta distinción de las clases que rige en el período postrero de la sociedad feudal. Su crítica de los vicios de la nobleza sigue siendo divertida, pero sin simpatía y sin otra vía de salida que una democratización ideal del *Cavaliere di buon gusto*.

El choque entre nobleza y burguesía, entre nobleza y pueblo, cuando se representa, es siempre en desfavor de la clase alta. De la burguesía a la que pertenece y de la que extrae sus mejores sollicitaciones, hace un retrato no idealizado, pronto a una crítica divertida, que sin embargo se tiñe de optimismo por la salud moral de la clase que encuentra en sí misma el remedio a sus vicios. Al pueblo lo contempla con interés amoroso y liberado. Y del mismo modo que recibe las máscaras de la *Commedia dell'Arte* y los criados para rescatarlos y humanizarlos gradualmente en una gama que va del realismo más genuino a idealizaciones de la sensibilidad, así también desliga al pueblo de la función de instrumento y de divertimento que ha tenido en la literatura, y lo convierte de objeto en sujeto, lo interpreta en la musicalidad verbal y en la seriedad fundamental de los sentimientos, cediéndole el paso más veces a la propia burguesía.

Goldoni no concibe el arte como contemplación o evasión, sino como algo extraordinariamente inserto en la vida, y el teatro como diversión capaz de defender alguna buena semilla de verdad. Se distinguen aquellos que le gustaba titular como *Bagatelas*, del trabajo realizado comprometidamente en la comedia; consideró las realizaciones de ésta en orden a los conceptos formales y sustanciales de la reforma que perseguía, aunque no cuidase los logros estilísticos: no es él quien nos habla de musicalidad.

Lo suyo fue trabajo y continua renovada experiencia, en estrecho contacto con el ambiente social y teatral en el que y del que nacía, y con el público al que regresaba, en un círculo vital.

De Goldoni e la sua poetica sociale (1.957)





su alma junto a los protagonistas, como uno más del reparto. El 5 de octubre de 1.786, Goethe contempló una tragedia: "Todavía se me escapa la risa. Un padre y otro padre se odian, pero un hijo del primero y una hija del segundo establecen fuego cruzado amoroso y hablan de matrimonio secreto. Para que puedan ser felices, ambos padres deben morir, de manera que se apuñalan mutuamente y cae el telón en medio de frenéticos aplausos. El público reclama a los amantes. Se presentan, saludan y se retiran. Entonces el público grita: "I morti! I morti!" con tanto entusiasmo que los muertos se presentan a su vez y son acogidos con gran júbilo y gritos de "Bravi i morti! Bravi i morti!".

Cuando este público tan espontáneo, ingenuo e inocente acudía a la ópera, las cosas aún podían ser más divertidas. La primera vez que Casanova asiste a una ópera en París comenta: "Lo más admirable era el silencio de los espectadores, algo perfectamente insólito para un veneciano. El ruido que hacen los italianos mientras canta el artista es ensordecedor, y contrasta grotescamente con

el ridículo silencio que sucede al barullo en cuanto aparecen los bailarines. Se diría que los italianos tienen la inteligencia en los ojos". Lo que es muy probable, de otra parte, pero no sirve de excusa.

Tampoco faltaba algún vehemente, como el *Nobil Homo* Gerolamo Mocenigo, enamorado de la actriz del año (en esta ocasión era una bailarina llamada La Farinella) que interrumpía el espectáculo haciendo soltar por sus criados, desde lo alto del teatro de S. Benedetto, faisanes, perdices y palomas vivos por un valor aproximado de doscientos ducados, con gran entusiasmo del público; el mismo público que ya ni se acordaba de Goldoni, y quizá era lo mejor que les podía suceder al uno y a los otros: olvidarse mutuamente.

Concluido el espectáculo, la sociedad continuaba despellejándose, seduciéndose, comerciando, conspirando o exhibiéndose en los incontables establecimientos destinados a la restauración.(...)

De su libro "Venecia de Casanova";
Barcelona, Planeta, 1.990

HAY UN GRAN TRABAJO QUE HACER SOBRE GOLDONI

por Giorgio Strehler (*)

Traducción: Inmaculada Alvear

Los aniversarios del nacimiento o de la muerte de los grandes personajes sirven a menudo para poner en orden la conciencia histórica, que olvida o niega que han dado mucho al patrimonio artístico, es decir al espiritual, del mundo. Para Carlo Goldoni, el año 1993 puede ser la ocasión, no de celebrar a un gran autor dramático, sino de volver a pensar con una mayor atención crítica su papel de escritor de teatro, de teórico de la escena y de hombre de la historia, papel que se ha comprendido mal desde hace tiempo, en su realidad de europeo que supo vivir la aventura de una República y de un mundo a punto de desaparecer, en el umbral de otra República y otro mundo que iba a nacer.

Personaje de teatro, que no ha nacido más que en el teatro y por el teatro, Goldoni ha sabido siempre defender, sin romperlo jamás, el nexo profundo que enlaza la verdadera teatralidad con la vida. Verdaderamente para él, el Mundo y el Teatro han constituido siempre una unidad de intenciones y de obras, que hace de la mayor parte de sus comedias algo extraordinario, porque lo real es elevado a una dimensión poética, a menudo inimitable. Descubrimos cada vez más una especie de rizo lírico de amor para ciertas verdades del hombre, que constituyen la imagen más profunda del teatro goldoniano.

Lo que apareció durante mucho tiempo como un juego, casi pura música y simple divertimento, se convierte actualmente en una forma de estilo, testimonio del tiempo y de las costumbres, búsque-

da y descubrimiento de una humanidad que vive sus dramas, sin renunciar a la sonrisa y la ternura, en una alternancia de luz y de sombra, de palabra y de silencio, del que queda una crítica demasiado habituada al cliché del cómico y el ridículo.

Hay un gran trabajo que hacer sobre Goldoni, sobre el escenario y a través del libro, para revelar el perfil de un gran hombre de teatro, completo y complejo, todavía demasiado oculto por los falsos días de la pretendida tradición.

Hacen falta espectáculos amados y medidos, sin profanaciones inútiles ni formalismos estériles, estudios alternativos, traducciones indispensables que puedan, de alguna manera, hacer brotar lo que no será más que el reflejo de un cierto lenguaje dramático, sobre todo para esta parcela tan fundamental de su teatro que son las obras en lengua veneciana.

Es un trabajo que se está realizando, después de una docena de años, más o menos, sobre los escenarios europeos. Hay que intensificarlo, pero con una enorme atención crítica, mucho respeto y amor. Creo que Goldoni merece todo esto porque algo en él es verdaderamente una conquista estética única, una especie de enseñanza teatral y humana, válida también para la teatralidad de nuestro tiempo, tan alejada como parece de sus cadencias.

Una de sus frases, casi susurrada: "lo que vence, en el corazón del hombre, es siempre lo sencillo, lo natural" quizás una advertencia para todos nosotros y para el teatro que trata de expresar la realidad de nuestro mundo tan atormentado.

* Giorgio Strehler es director del Piccolo Teatro de Milán y director de escena