

plios rasgos populares: ofrece fragmentos de una filosofía violada, reducida, casi ferozmente, a instrumento antilógico y agonístico para demostrar la existencia del hambre y del ultraje como se demostraba la existencia del alma. La matriz es Plauto, pero la savia no es sólo literaria, corre en los escritores populares de los siglos XIII y XIV, en la comedia popular (Calmo, Ruzzante), reaparece más vigorosa en la disolución del mundo caballeresco, corrompe las demostraciones escolásticas, pone en crisis el mundo platonizante del hombre medieval.

La prueba de la existencia, para Arlequín, es el hambre.

Para reencontrar, históricamente, la vida escénica de su máscara hace falta excavar en el terreno del cómico italiano que conoce la alegría y el dolor, y es antiretórico, antimilitarista, se salta la jerarquía, se refugia en la bobería.

Se trata de reconocer, en la historicidad de un lenguaje, de una cultura popular, la forma escénica y recomponer no sólo los gestos, sino la sustancia, la fuerza cómica.

Strehler y Moretti estaban en este camino cuando afrontaron el estudio de *Il servitore di due padroni* partiendo de la primera estilización (1.947) para pasar a la segunda (52) y a la tercera versión, cuando rehicieron las escenas y el diseño de dirección "en el sentido de un realismo que, por un lado, recrease el mundo de la compañía de cómicos y por otro fuese capaz de suscitar una atmósfera típicamente italiana".

La búsqueda de formas de representación "a la italiana" no ha tenido, en la dirección de Strehler y la interpretación de Moretti, un carácter formalista: si las convenciones arlequinescas, el reforzar la palabra con la acción, el mantener en sincronía el tempo de la frase y del mimo, el aislar

la silenciosa expresividad del gesto puro, se conservan de algún modo, hacía falta devolverles un contenido histórico, una poesía humana, revivirlos, no fijar la estilización externa, sino volverlas a encender, reencontrarlas ricas de vida cómica.

A nosotros nos parece que el aspecto más relevante de *Il servitore di due padroni* del Piccolo Teatro está, precisamente, en el énfasis puesto en la historicidad de la forma teatral. Definir escénicamente un personaje no significa (como pensaban los cómicos de ayer, los "goldonianos", el gran Emilio Zago) ofrecerle la vida, el corazón del actor que lo interpreta; sólo una lectura crítica puede desvelar la medida incluso de una máscara que ha sido, en la memoria de los tiempos, la más impredecible. El siglo XX ha tenido un gran Arlequín; pero lo que más importa es saber que se trata de una máscara nacida de un nuevo afán, de una cultura teatral, de un empeño crítico, de una poética.



MI ARLEQUIN

Por Ferruccio Soleri

Traducción: Fernando Doménech
y Catalina Romero

Mi primer contacto con Arlequín tuvo lugar en Roma, en la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, bajo el estímulo de una exigencia teatral concreta debida a la intuición y la sensibilidad de Giacomo Colli.

Fue, entonces, un búsqueda apasionante y febril de textos, de estampas de la época, de reproducciones de máscaras antiguas, severamente llevada con espíritu crítico, pero con intenciones sobre todo estéticas. Arlequín era entonces para mí una máscara sin rostro preciso, aunque sus perfiles iban tomando forma de un modo cada vez más neto.

En 1.959 vi por primera vez el arlequín de Marcello Moretti en un inolvidable espectáculo que llevaba la impronta, precisa y característica, de Giorgio Strehler; fue para mí una auténtica revelación: Arlequín en escena perdía los caracteres estereotipados y convencionales de la máscara para convertirse en un inmenso hecho humano, carnal, campesino, bobalicón, un auténtico personaje popular. Desde entonces, viviendo material y psicológicamente cercano a Moretti y al espectáculo,

maduró lentamente dentro de mí la lección que al cabo de unos años se convertiría en un hecho determinante de mi vida de actor y de hombre.

Mi Arlequín ha ido poco a poco tomando forma como hecho personal, inmerso en mis experiencias, de la sociedad en la que vivo, en la cual Arlequín puede representar, tanto en el plano psicológico como en el estrictamente emotivo, no tanto un modelo como la simbolización de una situación humana particular.

He aquí por qué pienso que mi Arlequín, que parte y no puede prescindir de la gran lección "humana" de Moretti, se ha ido poco a poco "historizando" hasta llegar a ser, tal como yo lo siento, la imagen de un hombre en lucha entre dos mundos (los dos patrones), con todas sus contradicciones, sus malicias, sus astucias y -¿por qué no?- sus rufianerías; revancha psicológica de los oprimidos y los hombres obligados a salvarse a sí mismos frente a fuerzas incomprensibles, pero siempre adversas, que tratan de destruirlos y de anularlos. En el fondo, sobre la escena, yo me defiendo. Vivo una vida hecha de expedientes, de compromisos, pero mi alma de hombre del pueblo, de reflejos a veces rápidos, a veces torpes, acaba por salir sana y salva de cualquier modo, con la ayuda de un ancestral espíritu de conservación que nunca me abandona.

Esta es mi gran deuda y la historia que día a día, en contacto con una cierta realidad y con un continuo replanteamiento "visceral" de mi personaje, me he ido construyendo.

GOLDONI Y GOZZI

Por Allardyce Nicoll

A pesar de un creciente interés por los actores italianos, los diferentes teatros europeos permitieron, o la obligaron a ello, que la *commedia dell'arte* desapareciese o perdiese sus características. Inglaterra la convirtió en pantomima, mientras que Francia, aunque se mantuvo más próxima a ciertos elementos importantes, la rebajó a los niveles del *vaudeville* y al final la liquidó.

Naturalmente, en Italia la historia fue diferente, aunque el resultado fuese semejante. Aunque, como hemos visto, varias influencias contrarias al carácter básico de la *commedia dell'arte* intervinieron para dirigirla en un sentido falso y aunque muchas compañías de actores hicieron giras de ciudad en ciudad ofreciendo representaciones de poca calidad, algunas de las compañías más importantes conservaban todavía la tradición establecida por los Gelosi y, en efecto, la descripción

de algunas representaciones concretas indica que a lo largo de todo el siglo XVIII hubo comediantes capaces de rivalizar con los actores más celebrados del pasado. Es cierto que muchas compañías presentaban espectáculos tan malos como los descritos por Garzoni y los enemigos de la *commedia dell'arte* no dejaron de atacar a las compañías de intérpretes que los presentaban. Al leer esos testimonios, uno puede perfectamente creer que no quedaba nada de valor. Por otro lado, frente a las referencias a actores "insípidos, ridículos, enteramente malos" podemos colocar la información que tenemos sobre la compañía, dirigida por Girolamo Medebach, una compañía en la que figuraba un rico conjunto de comediantes brillantes y con la cual Goldoni tuvo relaciones muy estrechas. Cuando leemos que Antonio Collalto, casi el último de los Pantalones auténticos, podía hacer que "las expresiones de pena, enfado y alegría se transparentasen a través de su horrible máscara" comprendemos que la antigua destreza no había desaparecido en absoluto.¹ El y otros continuaban

