

cogido de entre los hombres de leyes, para oponer el hombre instruido al hombre comerciante, y se le ha escogido bolonés porque existía en esta ciudad una universidad que, a pesar de la ignorancia de la época, mantenía siempre los cargos y los emolumentos de los profesores. La vestimenta del Doctor mantiene el antiguo vestido de la universidad y de la abogacía de Bolonia, que es poco más o menos el mismo que hoy; y la máscara singular que le cubre la frente y la nariz imaginada según una mancha de nacimiento que deformaba el rostro de un jurisconsulto de aquel tiempo.

Brighella y Arlequín, llamados en Italia los dos Zanni, han sido tomados de Bérgamo; porque, siendo el primero extremadamente hábil y el segundo completamente estúpido, sólo se encuentran allí estos dos extremos entre el pueblo. Brighella representa un criado intrigante, bribón, pillo. Su traje es una especie de librea; su máscara morena marca en caricatura el color de los habitantes de las tierras altas quemados por el ardiente sol. Hay algunos cómicos que utilizándola han tomado el nombre de Fenocchio, de Fiquete, de Scapin; pero es el mismo criado y el mismo bergamés.

Los arlequines toman también otros nombres: Tracagnin, Truffaldin, Gradelin, Mezetin, pero

siempre son los mismos bergameses estúpidos; su vestimenta representa la de un pobre diablo que recoge los trozos que encuentra de diferentes tejidos y de diferentes colores para remendar su traje; su sombrero corresponde a su mendicidad, y la cola de liebre hecha ornamento es todavía hoy el adorno común de los campesinos de Bérgamo.

Creo haber demostrado el origen y el empleo de las cuatro máscaras de la Comedia Italiana; me queda hablar de los efectos que resultan de ello.

La máscara debe perjudicar mucho la acción del actor, ya sea en la alegría, ya sea en la tristeza; que está enamorado, arisco o agradable, es siempre el mismo "cuero" lo que se muestra; por más que gesticule y cambie de tono, nunca dará a conocer por los rasgos de su rostro, que son los intérpretes del corazón, las diferentes pasiones de las que su alma está agitada. Las máscaras, de los griegos y los romanos, eran una especie de bocina, que habían sido pensadas para hacer entender los personajes en la gran extensión de los anfiteatros. Las pasiones y los sentimientos no eran llevados en aquella época al punto de delicadeza que se exige actualmente. Se quiere, hoy, que el actor tenga alma, y el alma bajo la máscara es como el fuego bajo las cenizas.

De "Mémoires".

# HISTORIA DE UN PERSONAJE

Por Luigi Ferrante

Traducción: Fernando Doménech y Catalina Romero

**A**rlequín es, quizás, la imagen más variable de las máscaras teatrales: clown, acróbata, títere, mimo, unas veces humano en la bobería o en el aire descarado, otras veces estilizado, abstracto, según convenciones y lenguas diversas; y, con el tiempo, introducido en la mitología de la escena. Más conocido, en el siglo XVIII y antes, como Truffaldino, protagonista de los "canovacci" que los cómicos continuaron representando, con una cierta fortuna, hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando se difunde la moda del "vaudeville", ha gozado siempre de una larga popularidad que se presenta alegre y confusa, en el fondo difícil de recomponer.

Podríamos escribir que la historia viva de esta máscara va de Antonio Sacco a Marcello Moretti, pero sería una forma demasiado simple de trazar la vía de una tradición. La historia de los cómicos no es lineal, sino fragmentada, llena de lagunas, a menudo unida a la tradición oral, a la herencia del escenario que cambia a través del tiempo y el gusto, aun conservando algunas convenciones. Y quizás, más que otras, la máscara de Arlequín, con sus muecas, las entradas en escena con ritmo, los soliloquios al fondo, la sordera y los arrebatos producidos por el hambre y la humillación, nos aparece llena de imprevisibles vibraciones, abierta a la invención pero filtrada por la cultura teatral.

Goldoni recuerda a sus Arlequines: Antonio Costantini, de la compañía Imer, gran saltador de cuerda; Antonio Sacco, dotado de una "viva y rara imaginación", capaz de introducir en sus partes improvisadas "pensamientos de Séneca, de Cicerón y de Montaigne"; Francesco Cattali, del Teatro San

Luca; Carlino Bertinacci, en París, con "les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi". Giuseppe Pellandí, que representó con Medebac cuando ya Goldoni había dejado la compañía, llevó la máscara de Arlequín-Truffaldino en el XIX. Reencontramos aún los viejos "canovacci" en la escena del Sant'Angelo de Venecia de 1.795 a 1.803: *El doctorado de Truffaldino*, *El nacimiento del primogénito de Truffaldino*, *Truffaldino huésped en casa del diablo*. Pero la máscara decimonónica ha entrado ya en la farsa: Giacometto Spasemi, la figura paródica diseñada por Luigi Duse, abuelo de Eleonora, tiene fugacísimos trazos arlequinescos.

No sé decir cuánto de las antiguas convenciones permaneció en otros cómicos, populares en su tiempo, en el Truffaldino de Pino Gristomi, que representó en el Teatro de San Beneto, en Venecia, en 1.808, comedias "dell'arte"; en Domenico Surzi, que interpretó *Il servitore di due padroni* en el verano de 1.834 y farsas de Arlequín en el invierno del mismo año en el San Giò Crisostomo. Las comedias "dell'arte" e *Il servitore di due padroni* continuaron siendo los textos preferidos para los "beneficios" de los Arlequines decimonónicos: los encontramos en los carteles de la Compañía Véneta de Nina Priuli (1.851), de la Zocchi-Bonivento (1.858), de la Mozzi (1.859) con el Arlequín Armando Subotich, que pasó en aquel año con los Duse.

Si es difícil reencontrar, en el tiempo, la forma móvil de esta máscara italiana, es posible comprender de qué terreno surge su comicidad.

Refugio extremo de la piedad y de la misma melancolía, el cómico italiano revela trazas de una condición servil, de una revuelta que tiene am-

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

**M**i 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,