



Vida y teatro: continuidad y complementariedad en las ideas teatrales de Carlo Goldoni y Giorgio Strehler.

Ana Costa París

(Departamento de Educación, Universidad de Navarra)

Introducción

La función humana y social que posee el teatro no siempre ha gozado del mismo reconocimiento a lo largo de la historia. A menudo, esta valoración se ha hecho más explícita por parte de algunos dramaturgos que han querido aunar en este arte su propio talento artístico y sus ideas con respecto al hombre y la sociedad.

Nuestra intención es destacar en este sentido las aportaciones de Carlo Goldoni y Giorgio Strehler. Ambos, desde sus respectivos momentos históricos (siglo XVIII y XX), comparten con extremada coincidencia algunas de sus ideas, circunstancia que, como veremos, lleva a una continuidad de los planteamientos de Strehler con respecto a los de Goldoni y a un desarrollo de los mismos de forma que parece concluirse un proceso de perfeccionamiento.

Las intenciones reformadoras de ambos, que traslucen su concepto del teatro y del servicio del mismo a la humanidad, se manifiestan tanto en sus trayectorias profesionales e incluso vitales como en sus obras dramáticas y puestas en escena, así como en sus memorias u otros ensayos¹.

Tanto Goldoni (desde su crítica costumbrista) como Strehler (con una visión más económico-política), viven un contexto teatral en el que el estado de la escena

¹ En el prefacio del primer volumen de la recopilación de las comedias de Goldoni de la edición Bettinelli (Venecia, 1750), reproducido casi idénticamente en la edición Paperini (Floencia, 1753) y en la edición Pasquali (Venecia, 1761), por primera vez Goldoni expone las razones que, a su modo de ver, justifican un cambio en la comedia existente en Italia en aquel momento y esboza así su reforma del teatro (Filippo Zampieri, Introduzione, en "Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie", en *Carlo Goldoni. Opere*, Col. La letteratura italiana: storia e testi, vol. 42, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1954, p. 185).

actúa en ellos como la principal motivación para emprender profundos cambios en la misma.

En ambos casos, estos cambios pretenden reconducir el teatro hacia aquella simplicidad y naturalidad que han perdido y que garantizan llegar directamente al corazón del hombre. Se trata pues de modificar algo con la intención de mejorarlo, corrigiendo aquello que puede ser censurable.

Justamente ésta es la razón de ser del teatro de Goldoni y Strehler: hablar de los problemas del hombre, de su humanidad, de manera que signifique volver la vista hacia los problemas universales que atañen a toda la sociedad, buscando su raíz más profunda.

Como consecuencia, el público al que va dirigida la obra teatral de Goldoni y la dirección de Strehler no es un público reducido y convencional, sino todo lo contrario. De ahí la definición strehleriana de teatro público, es decir, para todos, porque trata los problemas de todos. El espectador, como ser humano, debe verse reflejado en la obra que se le ofrece, de forma que la interiorización del espectáculo al que asiste no le deje indiferente. Sólo se cambia a la sociedad llegando al corazón del hombre, por lo que el teatro que pretenda cambiar la sociedad deberá ser un teatro humano.

Strehler comparte con Goldoni la redefinición (concepto que ya habían utilizado los antiguos maestros de la comedia) de lo que es el teatro como servicio público, un teatro universal. Goldoni se refiere al teatro público como aquel que es realmente útil a aquello a lo que debe servir: algo que remite al hombre y a la humanidad como tal más que al gusto de todo un pueblo, de una nación².

Ésta es la verdadera esencia del teatro, los problemas universales del hombre, y el autor que se siente así implicado hace de su vida una vocación, como en el caso del propio Strehler, quien afirma:

No me gusta esta sociedad. Quisiera cambiar este mundo pero no sé hacer otra cosa que teatro. Hago teatro para cambiar el mundo sabiendo que con el teatro sólo no lo cambiaré nunca. Pero contribuiré a

² Carlo Goldoni, "Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)", en Filippo Zampieri, ob. cit., p. 193.



cambiarlo un poco, un milímetro. Gritaré mis ideas al mundo. [...] Amo al teatro porque es humano!³

Este concepto de la función social del teatro se convierte así en una intención pedagógica entendida como servicio a la sociedad, un teatro público en el sentido amplio de la palabra.

Muchos otros autores pretendieron dirigirse directamente hacia la realidad del hombre, dejar convencionalismos, tópicos, maquinarias excesivas, hipérboles sin sentido, amaneramientos, y recurrir directamente al hombre justamente en su ayuda. Se trata de un movimiento pendular a lo largo de la historia, una prueba más de lo que verdaderamente interesa al conocimiento del hombre.

Pero, en el caso de Goldoni y Strehler, adquiere una peculiaridad distinta por la coincidencia de sus trabajos desde ámbitos distintos del mundo teatral. Ambos coinciden en el proyecto de restituir al teatro aquello que ha perdido de su primitiva observancia. Ambos proponen, proyectan o ejecutan para volver a formar, para rehacer.

Sin embargo, basándonos en la coincidencia de sus presupuestos teatrales y aspectos a reformar, es posible observar que esta intención de perfeccionar el teatro se consigue con las aportaciones de los dos, es decir, lejos de ser una mera suma de dos reformas, se puede hablar de una complementariedad entre ambas.

Con el siguiente artículo pretendemos mostrar cómo las aportaciones de Goldoni y Strehler adquieren esta cualidad de complementarias para poder innovar y mejorar el teatro humano y su consiguiente función social. Con este objetivo analizaremos su común idea de la relación entre Teatro y Mundo, en cuya raíz se encuentra el teatro humano, y las reformas emprendidas por los dos a partir de este concepto y de sus respectivos contextos. Sin embargo, el punto de partida de la complementariedad entre las reformas está en la identificación y continuidad de las ideas de Strehler en relación a las de Goldoni.

³ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*, Paris, Fayard, 1980, p. 140.

1. La identificación de Strehler con Goldoni.

Esta continuidad de ideas requiere previamente su coincidencia, algo que podemos observar en los trabajos de Strehler.

En numerosas ocasiones, el propio Strehler ha explicado la importancia que para él y para sus trabajos ha tenido su relación con Goldoni.

No sólo pone en escena algunas de sus comedias más significativas, sino que, ya avanzada su carrera profesional, prepara una versión de las *Mémoires* de Goldoni, dramatizadas por el propio Strehler⁴. En ellas, Strehler juega con la autobiografía de Goldoni relatada en la ficción teatral por un Goldoni ya anciano y al final de su vida, Strehler como niño aprendiz de director, y otros diversos personajes de especial relevancia en la trayectoria vital y teatral goldoniana.

Strehler pretende de esta forma realizar un proyecto con el que, junto con el repertorio goldoniano, el teatro italiano, francés y europeo recupere al autor y a sus ideas para la humanidad (como el mismo deber que el teatro tiene para con el hombre), devolviéndole el verdadero sentido a sus comedias, tal vez distorsionado o poco reconocido por el mismo devenir de la historia del teatro.

Con el proyecto *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, parece culminarse un proceso que ya inició con la inclusión de la obra goldoniana (*Arlecchino servitore di due padroni*) desde la primera programación para el Piccolo Teatro di Milano en 1947.

Se confirma así la coincidencia de sus planteamientos teatrales más generales con los de Goldoni, como una alegoría del pensamiento goldoniano sobre la estrecha relación entre el Teatro y la Vida, pues aunque estén basadas en acontecimientos reales (siempre según los textos de las memorias de Goldoni), éstos están tratados con el filtro que la experiencia aplica sobre la memoria.

La presencia de un personaje con el nombre de Giorgio Strehler, que dialoga con Goldoni anciano, nos remite a un espacio en el que se mezclan las palabras de

⁴ Se trata de una obra en 12 capítulos, proyecto televisivo sobre las *Mémoires* de Goldoni, que nunca llegó a proyectarse para el gran público. Para Strehler, las *Mémoires* de Goldoni son "la comedia en la que pone en escena un último personaje, él mismo" (cfr. Ugo Ronfani, *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*, Barcelona, Ultramar, 1987).

Goldoni con la propia vida y experiencia teatral de Strehler, quien tampoco abdicó de sus ideas, pero a las que ahora también observa desde la experiencia de vida de Goldoni y la suya propia (no en vano, estas memorias se fueron remodelando en el curso de unos veinte años). Para Siro Ferrone, Strehler alterna en todos los episodios de dichas memorias la ilusión cómica y la desilusión cotidiana, a través del uso del telón como indicador del ritmo en el montaje de sus apuntes y de la organización de la acción escénica⁵.

El extracto de las notas de Strehler para el proyecto televisivo sobre las memorias de Goldoni para la televisión (RAI) y que se inicia en 1969 (cuando Strehler acababa de dejar el Piccolo) junto con Tullio Kezich y Ludovico Zorzi⁶, refleja la idea de poca comprensión y consecuente ingratitud del momento histórico-teatral que vivió Goldoni y su propia reforma. En este proyecto de Strehler, después de tres episodios narrados cronológicamente, el cuarto de ellos se hace eco de la desilusión de Goldoni respecto a la idea (adolescente y juvenil) de que el teatro puede realmente cambiar el mundo. Se trata de una conclusión fraguada en el curso de los años, en los que los acontecimientos en la vida de Goldoni anciano han suavizado algunas posturas, aunque no se haya diluido por ello la esencia de sus principios teatrales.

También para Siro Ferrone:

el teatro es ante todo la representación de una memoria que se constituye como prenda de vida futura. Strehler se pone en el lugar de Goldoni [...] para descubrir que revelación e imaginación creativa pueden surgir de la memoria. Estos recuerdos (suyos? de Goldoni?) son el trazo de la búsqueda, por su naturaleza destinada a permanecer incompleta, del fuego vital que el artista anciano ha intentado de nuevo alcanzar como un Prometeo en la edad senil⁷.

Es así como Strehler compone una narración que pertenece casi a los dos, a Goldoni y a él mismo, y en las que el teatro es el lugar para la memoria, dentro de un proyecto de poética meta-teatral.

⁵ Siro Ferrone, *Introduzione*, en Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2005, p. XXIV-XXV.

⁶ Giorgio Strehler, "Lezione ...", en su *Memorie. Copione...* ob. cit.; p. 277.

⁷ Siro Ferrone, ob. cit.; p. XXVIII.



Ambos realizan esta búsqueda en la que Strehler se identifica con Goldoni, pues la memoria de este último actúa en él como resorte.

Strehler encuentra en Goldoni este teatro universal que pone en la escena los verdaderos problemas del hombre y para hacerse eco de estos problemas, se valdrá de una programación teatral y de sus propias puestas en escena.

Se establece así entre Goldoni y Strehler una especie de relación de continuidad entre los trabajos de uno y otro, que ha tenido que pasar necesariamente por una previa identificación de las ideas de Strehler con las de Goldoni.

Para Strehler, Goldoni toma conciencia de las dificultades para la comprensión social de la reforma que está llevando a cabo a través de sus comedias.

A través de la representación de las mismas surgen dos reacciones fundamentales, representadas y materializadas en primer lugar con la oposición de Chiari: "Se produce en este momento el encuentro dialéctico o, si se quiere, de lucha entre el mundo de Goldoni y el de las estructuras estéticas y sociales de su momento histórico-literario [...]"⁸. Para Strehler, la posición de Goldoni en este momento es heroica como consecuencia de su gran fe en el teatro y en la reforma que está llevando a cabo.

Y, en segundo lugar, el punto más álgido de esta oposición social acontece con Gozzi (también enfrentado con Chiari), "catalizador histórico-social, estético, de todo lo que está contra Goldoni"⁹. Los ataques de Gozzi representan a la sociedad contra la que ha luchado Goldoni, y que le conducirá hacia el exilio en Francia, apartado de Venecia¹⁰.

Por su parte, Strehler abandona el Piccolo Teatro por decisión propia, ante una situación que, al igual que Goldoni experimentó en Venecia, le produce cierta desilusión después del esfuerzo según él poco reconocido:

Era necesario que el teatro italiano, que la sociedad italiana percibiera aquello que nos había costado a todos, y a mí más que a otros, conducir

⁸ Giorgio Strehler, *Un théâtre ...* ob. cit., p. 85.

⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰ Ibid., p. 81-92.



el Piccolo Teatro allí donde estaba, no sólo como el primer teatro estable de Italia, sino como indicador de algo nuevo en el teatro. Esto no se produjo¹¹.

Ciertamente, los teatros italianos estables surgieron después de la iniciativa del Piccolo, pero recurrieron a orientaciones distintas a las suyas. Strehler manifiesta su desencanto ante la politización de las actividades teatrales no sólo en un sentido ideológico sino como "instrumento al servicio de la política"¹², convirtiendo en nocivo el concepto de *teatro como servicio público*. En conjunto, su camino en el Piccolo se convierte en inviable, declarando al final de las representaciones de *I giganti della montagna* de Pirandello: "este espectáculo marca el fin de de la coincidencia entre mi historia y la del Piccolo Teatro de entonces"¹³.

Con el abandono del Piccolo en 1968, Strehler deja a un lado la batalla por el teatro público italiano hasta su vuelta en 1972, bajo determinadas condiciones, a la dirección única (antes compartida con Paolo Grassi) del Teatro. Sin embargo, pese a que su decisión coincide con el periodo de protestas estudiantiles, sólo se trata de una coincidencia que ha creado equívocos, pues las verdaderas razones parecen ser más profundas, como expone él mismo: "El hecho es que la batalla por un teatro público en Italia estaba en cierto sentido perdida después de mucho tiempo. Es la mediocridad quien la había ganado"¹⁴.

Si bien estos paralelismos nos sugieren un paso de los problemas sociales en el teatro de Goldoni a los problemas políticos en el de Strehler, también es cierto que Strehler ve en la vida y obra del autor la expresión de una entrega a la idea de un teatro ético y moral, un teatro humano.

El calificativo de humano obedece pues a muchos factores, pero esencialmente se constituye en la misma relación entre el Teatro y el Mundo.

¹¹ Ibid., p. 51.

¹² Ibid., p. 52.

¹³ Ibid., p. 52.

¹⁴ Ibid., p. 52.



2. Teatro y mundo: una misma idea para dos tiempos distintos.

En efecto, de la correspondencia existente entre Teatro y Mundo descubrimos la verdad de su protagonista, el hombre. Su humanidad está en esa relación con lo que le rodea, con el mundo, con la vida. Allí descubrimos la raíz de este teatro humano que Goldoni quiere hacer y mostrar, y sería difícil entender la continuidad de Strehler respecto a Goldoni si no es a partir de esta coincidencia con la idea de Teatro y Mundo.

Para descubrir la verdadera realidad de Goldoni, Strehler propone volver al sentido que éste da a las palabras mundo y teatro:

Mundo: es decir vida completa, relación entre criaturas humanas, existencia de acciones y reacciones de los seres humanos en el movimiento incesante de la vida, criaturas que entran en contacto, se desencuentran, se encuentran, se aman, se odian, no se comprenden, se comprenden. Vida: [...] Es la coralidad del mundo. Goldoni ve al mundo como un conjunto de seres humanos que realizan determinadas acciones en cierta situación, en ciertas situaciones. Pero nunca ve sólo a dos, tres o cuatro, no ve nunca a nadie como un protagonista gigantesco.

[...] Y así Goldoni considera su destino de autor de teatro como el de un hombre que habla al mundo solamente como teatro y que ve al teatro solamente como paráfrasis del mundo¹⁵.

Para Strehler, se trata de hacer un teatro que se ponga al servicio de la verdad:

Evolución hacia el conocimiento de la poesía, entendida como una verdad no para crear, sino para servir lo mejor posible. Conocimiento del teatro, entendido no como un lugar abstracto lejos del mundo, lejos de la historia, como evasión fuera de lo real, sino como una manera de estar siempre en la historia, en la realidad¹⁶.

En la comedia, a la que en este caso se le asigna una función ético-moral, Goldoni pretende encontrar el medio de reformar, corregir vicios y ridiculizar las malas costumbres de la sociedad del momento y que "convenga servir a los

¹⁵ Giorgio Strehler, "Lezione ...", en su *Memorie*. ob. cit.; p. 285-286.

¹⁶ Giorgio Strehler, *Un théâtre...*, ob. cit., p. 44.

principios del pueblo en un espectáculo destinado a su instrucción por medio de su diversión y deleite”¹⁷.

Su objetivo es llegar al público, implicarle, para que se sienta impelido a observar y valorar lo que se le presenta, para lo cual deberá hacer que se identifique con la pasión y caracteres de los personajes.

Se trata, pues, de un arte que implica de una forma muy directa al artista, quien no puede desligarse del mundo porque éste constituye la materia y el fin de su trabajo.

Sobre esta implicación mutua entre Mundo y Teatro, Goldoni afirma que:

si bien no se ha descuidado la lectura de los más venerables y célebres autores, de los cuales, como de óptimos maestros, no se pueden sacar más que utilísimos documentos y ejemplos: sin embargo los dos libros sobre los cuales más he meditado, y de los que no me arrepentiré nunca de servirme, han sido el Mundo y el Teatro. El primero me muestra tantos y tan variados caracteres de personas, me los describe así al natural, que parecen hechos expresamente para suministrarme abundantes argumentos de graciosas e instructivas comedias: me representa los signos, la fuerza, los efectos de todas las pasiones humanas: me provee de acontecimientos curiosos: me informa de costumbres corrientes: me introduce en los vicios y defectos que son más comunes a nuestro siglo y nación, los que merecen la desaprobación o el escarnio del sabio; al mismo tiempo me enseña en alguien virtuoso los medios con los que la virtud resiste a la corrupción, por lo que yo de este libro recojo, deshojándolo siempre, o meditándolo, en cualquier circunstancia o acción de la vida que me encuentre, que absolutamente necesario es que se conozca por quien quiera con algún elogio ejercitar esta mi profesión¹⁸.

Y sobre el libro del Teatro, añade:

mientras lo voy manejando, me hace conocer con qué colores se deben representar sobre la escena los caracteres, las pasiones, los acontecimientos, que se leen en el libro del mundo; cómo se deben sombrear para darles un mayor relieve, y cuáles son las tintas, que más le resultan gratas a los ojos delicados de los espectadores. En definitiva aprendo del teatro a distinguir aquello que es más adecuado para causar impresión sobre los ánimos, a suscitar lo maravilloso, o la risa, o que

¹⁷ Carlo Goldoni, "Prefazione ...", en Filippo Zampieri, ob.cit., p. 193.

¹⁸ Ibid., p. 192.



delicioso cosquilleo en el corazón humano, que nace principalmente de encontrar en la comedia que se escucha, retratados al natural, y metidos con gracia en su punto de vista, los defectos y el ridículo que se encuentra en quien continuamente los practica, pero de modo que no golpee demasiado ofendiendo¹⁹.

Los recursos para la consecución de este fin debe proporcionarlos la misma escena teatral, donde Goldoni hace efectiva la reforma de la comedia. Para Strehler, esta efectividad se realizará también a través de la elección de la programación de las obras llevadas a escena.

Es precisamente en este punto donde encontramos lo que distingue a la reforma de Goldoni de otras reformas anteriores. No se trata de una situación de mayor necesidad de reforma en el teatro y en la sociedad de la época, ni de la oportunidad de los medios utilizados para tal efecto, sino de la parte menos técnica de dicha reforma, la que se refiere a "la nueva intuición de la relación entre vida y teatro que diferencia a Goldoni ya sea de los autores de escenario o de los literatos reformadores que lo precedieron"²⁰.

Al respecto y en una conferencia que Strehler dicta en Florencia²¹ coincidiendo con el bicentenario de la muerte de Goldoni, se refiere al mismo como:

criatura que vivió la teatralidad de su tiempo y por consiguiente la de todos los tiempos –porque el teatro no cambia nunca en su esencia- de un modo tan total y con tal claridad de intención que fue al mismo tiempo, para él, misión y vocación. Vocación al teatro y a sus problemas. Goldoni tuvo, de los problemas del teatro italiano en particular, o de un posible teatro italiano, una visión que a mi me parece siempre sorprendente por su claridad y perennidad²².

No hay que olvidar que Strehler pertenece a la generación de la postguerra, en la que los intelectuales salidos de la Resistencia pretenden hacer historia con el teatro y del teatro. Esta generación pretende también una profunda renovación en

¹⁹ Ibid. p. 192.

²⁰ Filippo Zampieri, Introducción, en ob. cit.; p. IX-X.

²¹ La conferencia fue dictada el 16 de marzo de 1993, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Florencia, en ocasión del décimo aniversario de la muerte de Ludovico Zorzi.

²² Giorgio Strehler, "Lezione ...", en su *Memorie. Copione ...* ob. cit.; p. 280-281.

las estructuras culturales, fruto de haber meditado sobre el pasado y la situación actual.

Strehler inicia su andadura como director teatral en un momento con muchos paralelismos con el que vivió Goldoni. El público existente al inicio de su actividad teatral no conoce la obra de Goldoni o la rechaza, y él se propone re-presentarlo a la atención del público y de la crítica, incluyéndolo desde la primera programación del Piccolo, en 1947, con *Arlecchino servitore di due padroni* obra que habitualmente seguiría estando en las sucesivas temporadas teatrales²³.

Ambos (Goldoni y Strehler) acometen una reforma del teatro, guiados por el convencimiento de que debe ser un arte estrechamente unido al mundo. En el caso de Goldoni, existe en la comedia del momento una ausencia de texto escrito que convierte al actor en el gobernante de la representación, ante lo que el autor queda en una situación de inferioridad, sin dejar que el repertorio sea realmente un reflejo de la sociedad en la que se sitúa la obra teatral.

Pero en el caso de Strehler, la cuestión político-administrativa del teatro deberá arreglarse para poder dar paso a un repertorio adecuado a las carencias del teatro italiano prácticamente al finalizar la IIª Guerra Mundial.

2. LA REFORMA DE GOLDONI

Si para Goldoni la correspondencia entre Teatro y Mundo debe ser la base sobre la que sustentar la acción moral de la comedia sobre los espectadores, sus obras deben por un lado agradar al público mediante el lenguaje del espectáculo y por otro, reflejar la realidad de la sociedad contemporánea.

²³ El número de obras de Goldoni representadas en el Piccolo Teatro di Milano no es muy alto, pero durante los cincuenta años en los que Strehler estuvo al frente de su programación, de 1947 a 1997 (exceptuando 1968-1969, años en los que Strehler dejó la dirección del Piccolo), hubo nueve ediciones de *Arlecchino, servitore di due padrone* (1947, 1952, 1956, 1963, 1973, 1987, 1990, 1993, 1997), y después de la muerte de Strehler en diciembre de 1997 se ha seguido reponiendo hasta la actualidad, haciendo gala así del concepto crítico del teatro como algo que vive con la sociedad y evoluciona con ella, al tiempo que muestra "la evolución del trabajo goldoniano de Giorgio Strehler que tiende de un modo continuo hacia un «teatro humano», como lo entendía Louis Jouvet, es decir un teatro entendido como trabajo cotidiano" (cfr. Catherine Douël dell'Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 15).

Parece obvio, pues, que sus instrumentos serán el lenguaje, sobre el que se sustentaban otros elementos de la escena, y los perfiles identificables de caracteres de la sociedad de aquel momento. Por tanto, éstos serán los dos elementos principales sobre los que se aplicará fundamentalmente su reforma: el texto (escrito) y el actor (que encarnará a los personajes).

Son los elementos de una reforma que, para Franca Angelini, está "originada no de una idea preconcebida sino de la experiencia formada sobre el entarimado del escenario, en contacto directo con los cómicos"²⁴.

Tanto es así, que inclusive para explicar lo que pretende con la reforma, Goldoni utiliza también una obra escrita para tal fin, como narra él mismo en sus memorias:

Abrimos la temporada teatral con un Obra que tenía por título il Teatro Comico, el Teatro Cómico. La había anunciado como Comedia en tres actos pero no era a decir verdad más que una Poética puesta en acción, y dividida en tres partes²⁵.

Sobre el lenguaje, Goldoni defiende que éste debe reproducir lo más posible la capacidad y el conocimiento de los hombres. La comedia debe representar los caracteres individuales e irrepetibles en su alusión a los diversos comportamientos. Los personajes y sus caracteres deben ir formándose conforme va avanzando la obra, sin ser caracteres fijos identificables sólo con la vista de sus atuendos tal como sucedía en la tradición inmediatamente anterior de la *Commedia dell' arte*. En esta última, lo exterior conformaba al personaje, mientras que en las comedias de Goldoni, es lo interior lo que le define.

Esta necesidad de caracterización de los personajes desde el interior apela directamente al lenguaje como instrumento para su realización. El mismo Goldoni explica en la Prefazione a la primera edición bettinelliana de sus comedias (Venecia, 1750) como se avergüenza de la decadencia de la comedia cuando la tragedia y el drama eran representadas con éxito por los cómicos. Entonces, viendo como

²⁴ Franca Angelini, "La locandiera di Carlo Goldoni", en AA. VV., *Letteratura italiana. Le Opere. Vol. II. Dal Cinquecento al Settecento*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, p. 1104.

²⁵ Carlo Goldoni, *Memorias*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie: Teoría y Práctica del Teatro Nº 3, 1994, p. 277.



inclusive en las malas comedias existe algo que puede conmovier a la gente con motivo de algo gracioso, confirma su idea de que "por encima de lo maravilloso, triunfa en el corazón del hombre lo simple y lo natural"²⁶.

No quedando contento con sus primeras comedias *Momolo cortigiano*, *Momolo sulla Brenta* (1739-1740) y *Mercante fallito* (1740-1741), donde aún no estaban escritas las partes de todos los personajes, sino sólo la del personaje principal, pensó que:

fácilmente se habría podido hacer la comedia mejor, más segura y aún de más feliz acierto, escribiendo la parte de todos los personajes, introduciendo varios caracteres, y todos elaborados al torno de la naturaleza, y sobre el gusto de la región en la cual deban recitarse mis comedias²⁷.

Este pensamiento fraguó con *Donna di garbo* en 1742, a la que él llama su primera comedia, enteramente escrita. A partir de entonces, salvo un período de dedicación a la abogacía en Pisa, los diálogos de sus obras estarán enteramente escritos, sin posibilidad de cambios, rompiendo así con la tradición de la *Commedia dell'arte*, en la que los actores improvisaban su personaje a partir de un breve guión.

También en el prefacio de *Servitore di due padroni* (título original de la comedia de Goldoni que luego Strehler cambia a *Arlecchino servitore di due padroni*) expone y justifica sus motivos para fijar el texto de esta obra:

seguramente por la falta de información que no podían tener las escenas sólo esbozadas, me parece que la comedia perdía fuerza. Esto me decidió a escribirla toda, no ya para obligar a aquellos que harán el papel de Truffaldino-Arlequino a decir de memoria mis palabras, sino más bien para aclarar mi intención y llevarlos por un camino recto hacia mi objetivo²⁸.

²⁶ Carlo Goldoni, "Prefazione dell'autore... ob. cit.; p. 189.

²⁷ Ibid., p. 190.

²⁸ Carlo Goldoni, *El teatro cómic. El criat de dos amos*, Alzira, Edicions Bromera, 2004, p. 130.

Escribiendo la totalidad de los papeles de los actores, Goldoni asegura el sentido que él quiere que tenga la obra, pero también rompe con una tradición muy particular en la forma de transmitir la comedia.

El lenguaje determina así el paso de una comedia basada en la improvisación del actor a una comedia en la que el texto tiene prioridad sobre el espectáculo.

El texto también constituye la base sobre la que Strehler edifica sus espectáculos. Sobre su importancia como transmisor de la intencionalidad y mensaje del autor, Strehler hereda de su maestro Jovet la idea de la fidelidad, garante de la comunicación del autor con el espectador.

Sin embargo, el texto no es el centro de la reforma de Strehler aunque sí sea la base de su trabajo, mientras que en el caso de Goldoni la fijación de este texto condiciona directamente la tipología del actor.

La improvisación de los actores de la *Commedia*, sin duda creativa y erudita, no garantiza las intenciones del autor como puede hacerlo el texto escrito, pues se basa en los actores. Sin duda, la función moralizante que Goldoni pretende con su reforma, queda asegurada fijando la totalidad del texto.

En cuanto al actor, Goldoni conoce perfectamente las compañías de actores de la *Commedia dell' arte*, a través de las cuales se introduce en el mundo del teatro.

Hasta el momento los actores eran los artífices del éxito de la comedia gracias a la agilidad de su cuerpo y a su viva imaginación para improvisar. Pero esta imaginación no bastaba, por lo que debían recurrir a un sólido conocimiento de los textos de la época, de forma que su cultura personal les ayudaba en la creación de un papel para el que debían conocer otros escritos de la época, adaptando las ideas más profundas de su tiempo. Su arte articulaba maravillosamente la palabra improvisada con la piqueta apropiada.

Nicoll afirma que los actores de la *Commedia* tenían dos ayudas para poder llevar a cabo su arte: por un lado, la adopción de un mismo personaje para toda la vida identificable a través de sus trajes desde un principio (téngase en cuenta que en cualquier obra ordinaria las *dramatis personae* son desconocidos por el público y



creados por el autor) y, por otro, el uso repetitivo de los recursos orales (dentro del estilo improvisado los actores solían tener sus cuadernos de notas) que se adaptan mejor a su personaje²⁹.

Goldoni simplifica todos estos recursos, pues la mayoría de las escenas escritas y luego llevadas a la improvisación resultaban muy artificiosas de acuerdo con la moda del momento, y sólo enmarañaban el perfil de una caracterización.

En *Il Teatro comico* (Venecia, 1750), Goldoni expresa a través de Eugenio el perfil de actor anterior a la reforma: se trata de un actor que no ensaya con los otros actores de la compañía, que no se encuentra sujeto a las órdenes de un director de escena (era el primer actor quien más o menos ejercía como tal), etc. Las nuevas características de las comedias sugieren la conveniencia de los ensayos comunes, recibir las indicaciones de un director, en definitiva, un nuevo estilo.

A través del personaje de Plácida, Goldoni dice: "Todo el mundo está cansado de ver siempre las mismas cosas, de oír las mismas palabras. Los espectadores saben lo que dirá Arlecchino antes de que abra la boca"³⁰.

Y a través de Tonino, declara también el malestar de algunos actores ante las nuevas exigencias de la comedia reformada:

Las comedias de caracteres han desarticulado nuestro oficio. Un pobre comediante, que se ha preparado para actuar como la *Commedia dell'arte*, y que se ha acostumbrado a improvisar, incluso con dificultades, todo lo que se le presentaba, ahora se encuentra teniendo que estudiar un papel de memoria... Si ya tiene una reputación, o tiene que pensárselo dos veces... porque es necesario que te mates a estudiar, y siempre que se monte otra comedia te llegan los escalofríos pues no sabes si ya te la sabes suficiente, o si no sabrás ceñirte al personaje como corresponde³¹.

En definitiva, el trabajo del actor se convierte en algo muy distinto a lo que era anteriormente, dadas las nuevas exigencias del texto y del autor. Las nuevas

²⁹ Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral editores, Breve biblioteca de reforma, Serie iconológica, 1977; pp. 48-53.

³⁰ Carlo Goldoni, *El teatro cómic...* ob. cit.; p. 40.

³¹ Ibid., p. 42.



comedias parecen ir encaminadas a ofrecer un entretenimiento mucho más acorde con la realidad.

Para Strehler, Goldoni aborda la problemática del teatro como un conjunto de prácticas encaminadas a la representación, sin la cual el teatro escrito no es propiamente teatro, por lo que su reforma parte del intérprete, del actor³², pero para devolver la obra a su auténtico creador, el autor. Así, Strehler sostiene que:

El trabajo de los hombres de teatro debe ser un continuo despliegue de actos críticos, creativos, de amor -consciente e inconscientemente al mismo tiempo- a través de los cuales llegar a comunicar alguna cosa del modo más claro y al mismo tiempo más amplio y complejo. Basta pensar en Mozart: se puede ser muy claro y ser profundísimo; un agua clarísima que tiene una profundidad insondable. Goldoni ha vivido toda su vida de vocación en esta dimensión: no entendiendo nunca el teatro solamente como evento literario sino aceptándolo en su verdad y en su extrema y fulgurante incertidumbre³³.

Esta dimensión del teatro que trasciende por la misma verdad que encierra, a su definición como un mero acontecimiento literario, implica en sí misma una perdurabilidad que Goldoni defiende a través de su personaje en *Il Teatro comico* Horacio, la perdurabilidad del nuevo tipo de comedia reformada con las características universales de sus personajes:

Las comedias envejecerán después de haber sido representadas una y otra vez; pero espero que la manera de hacer las comedias será mejor cada día. Los personajes conocidos y creíbles siempre agradarán, y aunque no sean eternos, sus particularidades sí que lo serán, ya que cualquier virtud, cualquier vicio, costumbre o defecto... se concretan en un aspecto diferente dependiendo de cada circunstancia³⁴.

³² Los personajes de la *Commedia dell'Arte* no ofrecen diálogos, sino que el autor indica una serie de entradas y salidas, con indicaciones del *asunto* de las diferentes escenas, como instrucciones de lo que deben hacer y decir los personajes, pero son los actores quienes en virtud de la improvisación ejercen en realidad de autores. Se trata de una práctica sólo propia de la *Commedia dell'Arte* (Nicoll Allardyce *El mundo de...ob. cit.*; p. 37).

³³ Giorgio Strehler, "Lezione goldoniana ...", *ob. cit.*; p. 284.

³⁴ Carlo Goldoni, *El teatro còmic...*, *ob. cit.*; p. 117-118.

Giorgio Strehler coincide con estos planteamientos y les da una continuidad en su propio contexto, de forma que en su reforma los aspectos tratados así van a resultar ser complementarios de los que trató Goldoni.

3. La reforma de Giorgio Strehler.

El primer paso para poder llevarlo a cabo es tener un marco concreto donde explicitar una determinada forma de entender el teatro.

Así, Giorgio Strehler y Paolo Grassi fundan el Piccolo Teatro di Milano en 1947 con un considerable ritmo de representación de obras, *una gran máquina de teatro*, con el que pretenden hacer converger Teatro y Mundo y paliar el retraso del teatro italiano con respecto al teatro europeo. Para ello, es necesario hacer descubrir al público italiano la dramaturgia europea y americana, los clásicos italianos y los clásicos extranjeros, realistas, contemporáneos, etc.

Desde su fundación, el Piccolo toma una determinada dirección con su programación y puede intuirse desde entonces lo que va a ser el repertorio strehleriano. Combina clásicos de la primera mitad del siglo XX (Gorki, Ibsen, O'Neill, Pirandello) poco conocidos en Italia, junto con otros autores contemporáneos (Salacrou), con los grandes clásicos como Shakespeare, Calderón de la Barca y Goldoni, manifestando así la esperanza en un teatro que refleje las crisis de la colectividad.

A Goldoni se le presentará con *Arlecchino servitore di due padrone* por ser la obra que marca el principio del fin de la *Commedia dell' arte*, siendo sucesivamente representada hasta la actualidad.

Opina Strehler sobre Goldoni que bajo su aparente simplicidad, su obra (a menudo erróneamente considerada sólo como obra escrita) constituye una "compleja operación integradora de la teatralidad de su tiempo"³⁵.

Los personajes de las obras goldonianas son un reflejo de los movimientos sociales de la época, teatro y mundo que se mezclan en su trabajo inicial en

³⁵ Giorgio Strehler, "Goldoni ed il teatro", discurso leído en la ceremonia de investidura como Doctor Honoris Causa, celebrada en la sala de actos del Rectorado de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 26/VI/1995, p. 14.



compañías teatrales y en el devenir de su propia experiencia vital. No se trata de un autor desvinculado del mundo teatral sino inmerso en los avatares de las representaciones, como reflejan sus *Memorias del señor Goldoni*, para servir a la historia de su vida y a la de su teatro³⁶. Las mismas ideas de la Ilustración le llevan a una profunda renovación del teatro, criticando aquello que hay de falsedad en la sociedad de su tiempo. No en vano "la obra de arte se hace en el momento en que toma una forma concreta, como la verdad es realmente tal cuando se la conquista a través de un duro trabajo de conocimiento"³⁷.

La primera representación de *Arlecchino servitore di due padroni* representa el principio de lo que se llamó el ciclo Goldoni. Representa la coronación y el final de la *Commedia dell' arte*. Goldoni había escrito solamente el esqueleto, tal como se hacía en la *Commedia*, pero al ver una representación en la que no le gustaron las improvisaciones de los actores, vuelve a su casa y la rescribe nuevamente, esta vez con el texto completo³⁸. Strehler la pone en escena como una representación de la época de la decadencia de la *Commedia dell' arte*.

Esta elección estaba determinada por los imperativos de la época y por la idea que presidía la fundación del Piccolo: poner las bases de un teatro estable que pudiera ser un teatro popular italiano.

Sin embargo, Bernard Dort opina que Strehler hace coexistir en la programación del Piccolo dos polos distintos: por un lado, las obras de autores naturalistas como Gorki, casi documentales, y, por otro, obras de autores clásicos como Goldoni, donde puede verse la realidad más inmediata que presenta la creación teatral. Aparentemente contrapuestas, Strehler representa *Los bajos fondos de Gorki* (Mundo) y *Arlecchino* de Goldoni (Teatro) con los mismos actores y con muy poca diferencia de tiempo, haciendo evidente con su programación el tipo de teatro que iba a representarse en el Piccolo³⁹.

³⁶ Esta traducción de las *Mémoires* de Goldoni está realizada siguiendo el texto establecido por Ortolani en el tomo I de la edición de Mondadori (1935) que reproduce a su vez la edición original francesa de 1787 (Carlo Goldoni, *Memorias...*1994, ob cit.; p. 19).

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ Bernard, Dort, *Préface*, en Giorgio Strehler, *Un théâtre pour...*, ob. cit. ; p. IV.

³⁹ *Ibid.*, p. IV-V.



Se trata de una programación que en su contexto informa de los contenidos con los que se quiere dotar al teatro, algo que en el contexto de Goldoni sólo podía hacerse desde la misma representación de la comedia.

4. Goldoni y Strehler en su contexto.

El teatro de Goldoni no se encuentra con una situación mejor que la del teatro de otros tiempos, "he aquí porqué el teatro es tan grande: porque es el símbolo del hombre"⁴⁰.

La decadencia de la *Commedia dell'arte* y los sucesivos éxitos de las comedias de Goldoni introduciendo una reforma teatral en la comedia italiana, no tienen lugar de una forma aislada en el contexto de la cultura europea del siglo XVIII. En opinión de Nicoll:

Por toda Europa se extiende la idea de un teatro realista, basado en el racionalismo y la sensibilidad, consagrado a los valores sociales, deseoso de desempeñar, mediante la reprobación cómica y el ejercicio del sentimentalismo, un papel moral y reformista en la comunidad⁴¹.

Cualquier representación teatral era considerada como un pretexto para instruir y formar al público. Los autores teatrales debían presentar la realidad para dar una lección moral a través de ella, y los actores eran sus intermediarios, de forma que las representaciones teatrales se hacen eco de la edad de la razón.

Existen otras llamadas de atención sobre la necesidad de una reforma de la comedia, anteriores a Goldoni, tanto en Italia (Ludovico Antonio Muratori, Gian Vincenzo Gravina, Luigi Riccoboni, Antonio Piazza) como en otros países europeos (Francia e Inglaterra) a través de los géneros de la comedia *larmoyante* y el drama sentimental o burgués⁴².

Concretamente, sobre la situación del teatro en Italia Taviani afirma que:

⁴⁰ Giorgio Strehler, "Lezione goldoniana ...ob.cit. ; p. 284.

⁴¹ Nicoll, Allardyce, ob. cit., p. 206-207.

⁴² Joaquín Espinosa Carbonell, "Pietro Chiari y las polémicas literarias del siglo XVIII. La Chiareide", en *Cuadernos de Filología Italiana* 2000, nº extraordinario, Valencia, Universitat de València, pp. 385-389.



El debate sobre el teatro que surge en Italia en los primeros años del Setecientos (y que encuentra una de sus causas principales en la exigencia de responder a las críticas que venían de Francia sobre la pretendida incapacidad de la cultura italiana para expresar comedias y tragedias literariamente dignas) es ya el síntoma de un nuevo modo de ver el conjunto de los fenómenos que dieron vida al espectáculo⁴³.

Desde la oposición al teatro del siglo de la Contrarreforma (que acaban con la destrucción en 1697 del teatro romano de Tordinona) hasta la consideración de Francesco Milizia en los últimos años del siglo XVIII de un teatro inserto en el corazón de la ciudad⁴⁴, se han sucedido diversas intervenciones moralistas con la idea de procurar un teatro útil como obra de arte.

Francesco Milizia publica un tratado sobre el teatro (Roma, 1771) donde, en opinión de Angelini⁴⁵, está presente la idea de unidad, ya sea entre lo interno y lo externo del edificio, o entre la actividad teatral y la función social, o la armonía entre el texto y su ejecución y entre las partes del texto. Para Milizia, ver y oír al mismo tiempo supone la unidad en la visión de la obra, frente al modelo de teatro clásico donde los palcos sólo eran un motivo de distracción, sin contribuir a que el espectador se relacionara correctamente con el actor y lo que éste contaba. Así, Milizia propone un edificio teatral que esté en el centro de la ciudad junto a otros edificios representativos de la vida de la misma y de la actividad humana: actividad mercantil junto a actividad teatral.

Estas afirmaciones hay que ponderarlas en su contexto. Se trata de una pretendida reordenación del espacio que le corresponde al teatro dentro del tejido de la ciudad, respondiendo a un momento concreto consecuencia de las tensiones habidas entre la Contrarreforma y el teatro cómico. Para Ferdinando Taviani, estas tensiones reflejaban una lucha política entre poderes por lo que "en el momento en que se supone que las acusaciones contra el teatro son dictadas exclusivamente por

⁴³ Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. CXVI.

⁴⁴ *Ibid.*, p. XXXVIII y pp. CVII-CXXXIV.

⁴⁵ Franca Angelini, "Teatri moderni" en AA. VV., *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi editore, 1986, p. 146.

una lógica del poder, el mismo teatro asume [...] el valor de emblema de la libertad o al menos de la libertad cultural”⁴⁶.

La situación del teatro cómico en Italia llevaba más de un siglo en decadencia, hasta tal punto que “era objeto de desprecio por parte de otras naciones”⁴⁷. Las situaciones de las comedias se conducían sin orden establecido, llenas de payasadas, bromas obscenas, etc., de forma que Goldoni se propone reconducirlas hacia su primitivo y original objetivo de corregir al pueblo.

Joaquín Espinosa resume así los cambios que introduce la reforma de la comedia en el siglo XVIII:

Se hizo necesaria una reforma. Una reforma que cambiara las formas de interpretar y los gustos del público, que imitara la vida denunciando incluso la situación social y que transformara la comedia en escuela de comportamiento social haciendo desaparecer la banalidad psicológica y la simplicidad narrativa del Teatro del Arte. Y todo ello ofreciendo principalmente un texto escrito que los actores tuvieran que aprender de memoria y que contuviera líneas narrativas y psicológicas bien definidas que tuvieran un planteamiento, un desarrollo de la acción y un epílogo con intención moralizante, aunque sin renegar de las máscaras y los canovacci del Arte inteligentemente controlados por el autor para no disgustar al público, que estaba acostumbrado a ellos⁴⁸.

Reconoce Goldoni los esfuerzos para regular el teatro y reconducirlo al buen gusto, pero explica también como los cómicos han deformado las traducciones de las comedias de otros países, para adaptarlas con la improvisación a los gustos, costumbres y lenguaje de Italia, han introducido las innovaciones escénicas, la música en los intermedios, pero sólo han sostenido a los teatros los dramas compuestos para la música y las tragedias. Sin embargo, la comedia seguía en decadencia⁴⁹.

Para Angelini, cuando en 1750 Goldoni le entrega dieciséis nuevas comedias al director del Sant’Angelo di Venezia, Girolamo Medebach, expresa sus principios

⁴⁶ Ferdinando Taviani, ob. cit., p. XLI.

⁴⁷ Carlo Goldoni, “Prefazione ...”, en Filippo Zampieri, ob. cit., p. 187.

⁴⁸ Joaquín Espinosa Carbonell, ob. cit., p. 387.

⁴⁹ Carlo Goldoni, “Prefazione dell’autore alla prima raccolta delle commedie (1750)” en Filippo Zampieri, ob. cit., p. 187-188.



dramatúrgicos. En primer lugar, el poeta cómico reclama al pueblo veneciano (*i gondolieri*), verdadero protagonista del éxito, como integrante del público compuesto entonces por la aristocracia y la burguesía. De esta forma, el teatro, empresa de la ciudad y para la ciudad, debe ser productiva y a la vez no olvidarse de su objetivo de educar a los ciudadanos. En segundo lugar, el público de su ciudad modelo, Venezia, debe verse representado en las comedias sin sentirse por ello ofendido como tal, sino ver que cualquiera podría estar en la situación representada⁵⁰.

Las palabras de Angelini nos sugieren una doble pretensión por parte de Goldoni, que confluyen en una misma. Se trata de hacer un teatro de la comedia que sea universal y público. Público en el sentido de institución al servicio del hombre, al ciudadano, representando aquellos caracteres que son comunes a toda la humanidad, por lo que el espectador se ve reflejado pero no injuriado, sino apelado moralmente. Esta misma cualidad de representación de caracteres comunes a la humanidad les hace universales.

Goldoni revisa sus comedias para que los defectos que ve en ellas le sirvan, modificados en las siguientes, para hacerlas cada vez más útiles. Opina también que su propio gusto debe estar orientado hacia lo universal para que resulte ser del agrado del público, como expresa en las siguientes líneas:

regular tal vez mi gusto bajo aquel del universal, al que debo principalmente servir, sin dar cabida en mi pensamiento a lo que dicen algunos o ignorantes, o indiscretos y difíciles, los cuales pretenden dar la ley al gusto de todo un pueblo, de toda una nación, e incluso de todo el mundo y de todos los siglos sólo con su cabeza, sin reflejar que, en cierta particularidad no integrante, los gustos pueden impunemente cambiarse, y conviene dejar la autoridad al pueblo igualmente que del modo de vestir y del lenguaje⁵¹.

Strehler se hace eco de las palabras de Goldoni con respecto a los dos libros, el del Teatro y el de la Vida, para formar al público a través de las obras de sus programaciones y de las propias puestas en escena.

⁵⁰ Franca Angelini, "La locandiera ...", ob.cit., p. 1103.

⁵¹ Carlo Goldoni, "Prefazione", en Filippo Zampieri, ob. cit., p. 192.



Para Strehler, la vertiente social del teatro es tan importante que considera necesaria y obligada la protección del mismo teatro por parte del Estado. Así, afirma que "el teatro cambia con la sociedad. [...] O bien el teatro se mueve en la sociedad como pez en el agua, o bien pierde la función moral y social que en nuestra opinión debe atribuírsele"⁵².

Para Strehler, la existencia de un teatro público es también la garantía de relación con el espectador menos privilegiado y de unas posibilidades de iniciativas que no tenía el teatro privado. Estas y otras cuestiones referentes a la política teatral forman parte de la historia personal de Strehler desde la fundación del Teatro Piccolo di Milano junto con Paolo Grassi, así como de su alejamiento y regreso al mismo años después. También esta idea del teatro le ha llevado a la fundación del Teatro de Europa como espacio de reunión de todos los teatros europeos, y a una intensa intervención pública a favor de la defensa de la libertad intelectual⁵³.

Strehler sostiene que "ningún artista verdadero puede haber hecho arte para enseñar y al mismo tiempo ningún artista verdadero ha hecho arte sólo para divertir"⁵⁴, existiendo aquí una relación dialéctica entre estos dos conceptos sin la cual no puede existir el arte como algo verdadero.

Strehler vive una situación en la que el teatro público al que él encamina sus esfuerzos y con cuyas bases se funda el Piccolo, se convierte en un institución pública al servicio de la política.

En unas manifestaciones realizadas en 1971, Strehler advierte que:

El teatro público, nacido con el Piccolo Teatro, el que, en el interior de sus límites, se ha multiplicado a su imagen y semejanza (más o menos distendidas), y sin seguir las fórmulas autónomas, vive hoy una crisis profunda⁵⁵.

⁵² Ugo Ronfani, ob. cit., p. 83.

⁵³ Como ejemplo de estas intervenciones, en mayo de 1985 Strehler escribe una carta para La Stampa, en la que pone de manifiesto la reprobación que sufren los intelectuales en la política, privándoles así de poder influir sobre las ideas y las propuestas políticas. Para él, la responsabilidad y los compromisos entre intelectuales y políticos deberían ser recíprocos.

⁵⁴ Giorgio Strehler, "Lezione", en su *Memorie...*, ob. cit.; ,p. 286.

⁵⁵ Giorgio Strehler, *Un théâtre ...*, ob. cit., p. 66.

Su vuelta al Piccolo en 1972 se realiza bajo el cumplimiento de unas condiciones que él impone, y lo justifica del siguiente modo:

No podía no volver, ahora que se me ofrece, aceptando las condiciones que pongo, la dirección y la entera responsabilidad de la casa. Acepté, no sólo porque era de los que habían creado el Piccolo Teatro, sino para probar de nuevo -y probablemente por última vez- de hacer vivir al teatro público como teatro de la razón, de la poesía o, si se prefiere, del arte, pues la idea había muerto en mí precisamente en el transcurso de estos difíciles y sombríos años de dudas y de luchas⁵⁶.

Para ello propone un plan de trabajo con unos presupuestos que implican al poder público sobre la situación del Piccolo, pero que no condicionan en absoluto la programación artística del Teatro. Se trata de "devolver una realidad existente y acentuar de una nueva forma la vida artística de un teatro que actualmente está anclado en sus estructuras y en sus rutinas"⁵⁷.

Esta forma de reflejar la realidad constituye una característica fundamental de la obra de Goldoni, como afirma Nicoll:

en sus diversas escenas Goldoni va dirigiendo el reflector ya sobre un edificio, ya sobre un grupo social dentro de la comunidad más extensa, en lugar de centrarse, como hizo Molière, sobre los individuos⁵⁸.

Por eso, Goldoni huye de un teatro que no representa la vida verdadera y real en sus comedias, en sus personajes.

Por su parte Strehler sostiene que "ningún artista verdadero puede haber hecho arte para enseñar y al mismo tiempo ningún artista verdadero ha hecho arte sólo para divertir"⁵⁹, existiendo aquí una relación dialéctica entre estos dos conceptos sin la cual no puede existir el arte como algo verdadero.

⁵⁶ Idem, p. 70.

⁵⁷ Idem, p. 72.

⁵⁸ Nicoll, Allardyce, ob. cit, p. 340.

⁵⁹ Giorgio Strehler, "Lezione..." , en su *Memorie*. ob. cit.; p. 286.



Conclusiones

Goldoni parte del texto para poder hacer una crítica social, y Strehler parte del gesto para poder seguir con esta crítica social. Es así como entendemos la complementariedad de los dos en la propia idea de un teatro humano que relacione el mundo con la dramaturgia teatral.

Las aportaciones de Goldoni y Strehler al arte del teatro, como otras que se pudieran tratar, se realizan con el objetivo de mejorar y perfeccionar dicho arte.

En este sentido son labores amplias y dilatadas que deben situarse en sus respectivos contextos, pero sin perder de vista que surgen como nuevas intuiciones sobre la relación entre la vida y el teatro.

Desde este punto de vista, no existe ninguna razón que deba relacionarlas necesariamente, pero con la observación de sus respectivas reformas podemos deducir la existencia de un vínculo desde el compartido concepto de teatro humano.

Dada la distancia cronológica entre ambos hombres de teatro, es Strehler quien conoce la obra e ideas de Goldoni y se identifica con ellas.

Esta identificación va a traducirse en una manifestación de los preceptos de Goldoni desde otros ámbitos teatrales, de forma que Strehler completará en una nueva parte aquello que Goldoni tratara dos siglos antes.

Por tanto, en sus ideas teatrales y sus respectivas manifestaciones en las reformas emprendidas por ambos, no sólo existe una continuidad sino que ésta da lugar a una complementariedad.

Esta complementariedad se manifiesta en el propio espectáculo, como hecho comunicativo entre el autor y el espectador. El medio por el que se realiza esta comunicación es el lenguaje, y ahí es donde se encuentra la complementariedad de la que hablamos.

Para Goldoni, el texto teatral es el fundamento de su reforma. Como hemos visto, a partir del texto y su fijación construye un nuevo espectáculo en el que los elementos que se articulan habrán quedado también modificados.

Sin embargo, Strehler basa su reforma en la representación de este texto, tanto en la propia fidelidad a la obra de un autor como en la creación de aquellas



estructuras políticas y administrativas que le permitan dar a conocer a un autor determinado. Precisamente porque ha existido antes la acción de Goldoni sobre otros elementos, puede darse en Strehler la acción sobre otros.

De esta forma, no hablamos de distintas perspectivas de enfoque sobre la idea del teatro que contribuyen a su perfeccionamiento, sino de una misma perspectiva que se desarrolla en dos aspectos diferentes pero complementarios entre sí.

acosta@unav.es

ABSTRACT

This article essay distinguish the complementarity's character of the Goldoni's and Strehler's reformations, like final result of a fundamentation in the same humanity service theater's concept, demonstrating as the Strehler's contributions accomplish and make perfect the human's theatre of Goldoni's model.

PALABRAS CLAVE: Goldoni - Strehler - teatro humano - reforma teatral, complementariedad - teatro italiano

KEY WORDS: Goldoni - Strehler - human theatre - theaters reformations - complementarity - Italian theatre