

GOLDONI Y ALFIERI EN LA ESCENA DE SUS TEATROS

GERARDO GUCCINI

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
gerardo.guccini@unibo.it

RESUMEN

Las competencias teatrales de Goldoni se modifican debido a su experiencia en el campo operístico; ello le lleva a trasponer escénicamente los diálogos y a crear una nueva modalidad interpretativa para los cómicos. Por su parte, Alfieri, alejándose de las prácticas usuales del teatro trágico, crea sus propios modelos, fruto de un «trabajo compositivo teatral en sí mismo» que separa la función de actor/autor de la de actor/intérprete y atribuye al espectador un papel determinante.

PALABRAS CLAVE: Goldoni; Alfieri; teatro; renovación escénica; actores.

ABSTRACT

Goldoni's theatrical competences alter because of his experience in the operatic field; this leads him to scenically transpose dialogues and to create a new interpretative modality for the comic actors. On the other hand, Alfieri, moving away from the usual practices of tragic theatre, creates his own models as a result of a «composite work theatrical in itself» that separates the actor/author's function from the actor/performer's one and ascribes to the members of the audience a decisive role.

KEY WORDS: Goldoni; Alfieri; theatre; scenic renovation; actors.

1. GOLDONI Y ALFIERI EN LA HISTORIA DEL TEATRO ITALIANO

Carlo Goldoni (1707-1793) y Vittorio Alfieri (1749-1803), junto con el libretista Pietro Metastasio, son los autores dramáticos más importantes del siglo XVIII en Italia. El primero, con comedias que siguen representándose y gozando del favor del público, ha retratado los caracteres, conductas, lenguajes y transformaciones económicas del mundo dieciochesco, componiendo de esta forma un grandioso fresco dramático que constituye un documento insustituible para conocer la sociedad de esa época. El segundo, en cambio, hizo realidad las aspiraciones culturales de los literatos reformadores de principios del siglo XVIII, consiguiendo por fin que al predominio de los literatos franceses en el campo dramático correspondiera una forma trágica italiana, marcada por una versificación áspera, quebrada y expresiva, por la eliminación de los personajes secundarios, por el desarrollo veloz de la acción, por monólogos frecuentes y por temas de política, rigurosamente relacionados con el conflicto tiranía-libertad.

Goldoni y Alfieri son los principales artífices de las transformaciones que, durante el siglo XVIII, afectaron a sus respectivos géneros de referencia: la comedia y la tragedia. Sin embargo su acción se extendió mucho más allá de la dimensión literaria. De hecho, los estudios de tipo teatrológico han demostrado que ambos dramaturgos generaron dinámicas complejas, poniendo en relación la escritura del texto con la formación de los actores, el montaje del espectáculo, la cultura del público y el imaginario social.

Goldoni colaboró, entre 1734 y 1743, con la compañía de Giuseppe Imer, entre 1747 y 1753, con la de Girolamo Medebach, de 1753 a 1762, con el *Teatro di San Luca*; a lo largo de esa larga carrera el dramaturgo aprendió gradualmente el arte de moldear a los personajes según las aptitudes interpretativas/recitativas y personales de sus intérpretes escénicos¹⁻². De tal forma, por un lado, convenció a los actores para que actuaran también sin máscara, asumieran conductas realistas y practicaran un lenguaje cercano a la lengua hablada, por otro, compuso un repertorio de textos que, aunque fáciles para la representación y agradables para la lectura, transmitían al público de espectadores y lectores incisivas impresiones críticas sobre su realidad social. Antes de esta «reforma», como el mismo Goldoni definió la acción que emprendió con respecto a las estructuras y las múltiples realidades del espectáculo, no existía en Italia el papel de autor profesional. De hecho, los literatos/dramaturgos del siglo XVIII solían componer para grupos *amateurs* o con vistas a la publicación y sólo en contadas ocasiones para compañías cómicas, que, por otra parte, tenían capacidad para adaptar las nuevas producciones dramáticas utilizando las competencias de los *Innamorati*, cuyo papel «oscillava fra l'attività scenica e la produzione letteraria»³ (Guccini, 1993: 301).

Muy distinto fue el itinerario de Alfieri que, entre 1775 y 1787, concibió y reelaboró sus diecinueve tragedias, manteniéndose totalmente al margen del mundo de los có-

¹⁻² El teatro goldoniano está tan unido a los actores hasta el punto de que traza las biografías teatrales de sus primeros intérpretes (como Teodora Raffi, el Pantalone Antonio Mattiuzzi Collalto, Maddalena Marliani, la famosa Posadera, Francesco Rubini, Giuseppe Lapy y Caterina Bresciani) a través del cotejo de los papeles que se les asignó. Para esta perspectiva de investigación, cf. Ferrante (1961). Se analizan ampliamente las relaciones entre Goldoni y los actores en AA. VV. (1993).

³ Oscilaba entre la actividad escénica y la producción literaria.

micos profesionales y sin frecuentar, aparte contadas excepciones, el de los *amateurs*. Sin embargo, en este caso, la voluntaria lejanía del autor con respecto a las prácticas del espectáculo sentó las bases para la invención de un teatro distinto que, cuando se puso en práctica, modificó decisivamente las realidades y las funciones del mundo escénico, alimentando la pasión civil de los dramaturgos, creando públicos profundamente partícipes y provocando el nacimiento de una «*generazione alfieriana*» (Geraci, 1989) entre los cómicos. Los efectos en cadena de la tragedia alfieriana habían sido previstos certeramente por el mismo Alfieri que, en el *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia*, escribe: «Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori»⁴ (Alfieri, 1978a: 241). El autor no previó en cambio e incluso miró con desconfianza hacia los eventos revolucionarios que crearon el clima cultural y emotivo en el que la tragedia alfieriana pudo por fin desplegar su potencial formativo en la representación y la recepción.

Ambos dramaturgos se midieron directamente con los problemas del montaje escénico y la formación de los actores.

Goldoni incluso asimiló las técnicas espectaculares mucho antes de elaborar su poética dramática. Como director del teatro de ópera *San Giovanni Grisostomo* en los años 1737-1741, tuvo que hacerse cargo de representaciones mucho más complejas que las de los espectáculos esenciales de los cómicos, a los que pudo aplicar plenamente las capacidades de invención visual y dirección escénica que había adquirido en el ámbito operístico sólo en su época de colaboración con el prestigioso *Teatro di San Luca*, que disponía de mejores instalaciones y podía asumir gastos mayores que la compañía de Girolamo Medebach.

Alfieri, en cambio, después de integrar en un único proceso compositivo escritura y declamación pública de sus textos trágicos, intentó convertirse de verdad en «oltre che autore-attore, anche direttore artistico di compagnia»⁵ (Barsotti, 2001: 25) sólo después de publicar las diecinueve tragedias. De hecho, sus experiencias como maestro de actores y guía del proceso del montaje se desarrollaron en Florencia entre 1793 y 1795 con una compañía mixta de *amateurs* y profesionales. Constituye la excepción la representación de *Antigone* puesta en escena en Roma, en 1782, en el «teatro privato esistente nel palazzo dell'Ambasciatore di Spagna, allora il Duca Grimaldi»⁶ (Alfieri, 1951: 231). En aquel caso, Alfieri representó el papel de Creonte y guió con firmeza el equipo de nobles *amateurs* encargados del espectáculo.

Analizar el trabajo de Goldoni y Alfieri en la escena de sus teatros puede poner de manifiesto competencias sólo parcialmente conocidas y vinculadas, al mismo tiempo, a la interpretación escénica de los actores y a la composición textual: de hecho, los canales que conectan la acción del autor con el teatro son múltiples y, aunque exhiben zonas cerradas y exclusivas, confluyen en el desarrollo de las competencias dramáticas, haciendo inútiles y anticuadas las distinciones categóricas entre la dimensión mimético/textual y la escénico/representativa.

⁴ Para que naciera un teatro en Italia tendría que haber primero autores trágicos y cómicos, después actores, después espectadores.

⁵ Además de autor-actor, incluso director artístico de compañía.

⁶ Teatro privado que se encontraba en el palacio del embajador de España, por aquel entonces el Duque Grimaldi.

2. LAS TAREAS ESCÉNICAS DE GOLDONI COMO LIBRETISTA Y POETA DE COMPAÑÍA

Las colaboraciones operísticas ejercieron una influencia/influjo profundo en las competencias teatrales de Goldoni. La carencia de competencias escenográficas caracterizaba, en Italia, al teatro ‘pobre’ de las compañías cómicas, mientras que la hiperespecialización escenográfica connotaba el teatro operístico, en el que, sin embargo, los planos para las escenas los preparaba el libretista que después se los comunicaba al escenógrafo. Por lo tanto Goldoni, escribiendo para los teatros musicales, no sólo perfeccionó la percepción de la relación entre palabra escrita y palabra cantada, sino que aprendió a ver la escena con los ojos y las competencias de los escenógrafos que tendrían que traducir visualmente sus indicaciones didascálicas.

Ludovico Zorzi, en el ensayo *Il teatro e la città*, después de reconocer que la cuestión de la escenografía goldoniana resultaba profundamente «misteriosa», formula la hipótesis de que algunos maestros escenógrafos, con los que se ha relacionado de distintas formas el arte de Goldoni prestaron al comediógrafo su esporádica colaboración (Zorzi, 1977: 269). Sin embargo, esa posibilidad no excluye, más bien, al contrario, implica que el trámite principal entre las prácticas cómicas y la cultura escenográfica del siglo fue el mismísimo Goldoni, que, como libretista, había aprendido a ser el auténtico anillo de unión entre la empresa y el taller escenográfico.

La empírica *poetica irregolare* que guiaba la composición de los textos libretísticos no aparece en las *Mémoires*, sino en algunas referencias apuntadas en las escasas cartas al lector que acompañan a las obras de ese género literariamente desacreditado. La más importante de esas alusiones introduce una noción interesante, que se contrapone a la famosa enunciación de poética por la que el arte de la comedia nacía de la reflexión sobre dos libros-no-libros: el libro del mundo y el libro del teatro. Dice Goldoni en la Carta al lector que introduce *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, Drama Cómico en Música para ser representado en el *Teatro Giustiniano di S. Moisè* durante el Carnaval de 1749:

Le burle, i travestimenti e le scioccherie di Cacasenno sono invenzioni per far ridere, che è l'unico oggetto di simili componimenti. Non mi sono però servito delle inezie e puerilità descritte di Bertoldino dal Croce, e di Cacasenno dal Scaligeri, sembrandomi quelle poco adatte alla proprietà del teatro, ma ne ho ritrovate dell'altre, ricavate *dal testo della mia testa*, le quali se non piaceranno, non sarà colpa degli eroici protagonisti, ma del poeta (Goldoni t. X, 532. La cursiva es nuestra)⁷.

Al año siguiente, en la introducción a la edición Bettinelli (1750), el comediógrafo afirmaba que «i due libri sui quali [aveva] più meditato [...] furono il Mondo e il Teatro»⁸ (Goldoni t. I, 769). Por lo tanto, en el mismo periodo de tiempo, las obras para las compañías cómicas y las musicales dieron lugar a dos grupos de imágenes contrapuestas

⁷ Las burlas, disfraces y tonterías de Cacasenno son invenciones para hacer reír, que es el único objeto de las composiciones de este tipo. Sin embargo no utilicé las nimiedades y puerilidades de Bertoldino que describió Croce, ni las de Cacasenno según Scaligeri, puesto que me parecieron poco adecuadas a las características del teatro, sino que encontré otras, sacadas del texto de mi cabeza; si éstas no gustarán, la culpa no será de los heroicos protagonistas, sino del poeta.

⁸ Los dos libros sobre los que más [había] meditado [...] fueron el Mundo y el Teatro.

y al mismo tiempo afines como explicación de los procedimientos teatrales. Por un lado, el libro del «Mundo» y el del «Teatro». Por el otro, «il testo della [...] testa»⁹, que producía invenciones quizá incompatibles con la finalidad de representar la realidad social a través del medio del teatro, pero necesarias para conseguir el objetivo esencial de los dramas bufos: provocar la risa.

Resumiendo, los textos para la música contienen invenciones que, generadas por el «testo della [...] testa», no pretenden ni recrear miméticamente las manifestaciones y las personas del «Mundo» ni utilizar para ese objetivo las técnicas del «Teatro», sino que se entregan a la realización escénica como proyecto funcional para el espectáculo, enriqueciéndolo con elementos fantásticos o reales enmarcados figurativamente en el desarrollo de la acción. El Goldoni libretista no utiliza el texto como forma expresiva del drama —y, de hecho, «non riuscì a creare fra [i *drammi giocosi*] nulla letterariamente di vitale»¹⁰ (Ortolani, 1993: 327)—, pero lo utiliza, y de forma magistral, como «plano» o proyecto de las posteriores realizaciones escénicas y musicales. Como afirma en la introducción de *De gustibus non est disputandum* (1754), en este género de espectáculos no consigue el éxito gracias al libreto, sino «talora dalla musica, per lo più dagli attori, e sovente ancora dalle decorazioni»¹¹ (Goldoni, 1935-1956: t. XI, 103). Es decir, gracias a todo lo que el libreto activa y esboza preventivamente¹²⁻¹³.

De esta forma, el comediógrafo acabó por documentar con una gran variedad de ejemplos el funcionamiento de una «escritura escénica» distinta, que conectaba de forma experimental lo dramático, lo visual y lo musical, aspirando a quebrar la separación consolidada entre las jurisdicciones estéticas de actores/cantantes, escenógrafos, coreógrafos y compositores. Examinemos por lo menos un ejemplo de esas sinestesias goldonianas, que acentuaban el carácter multimedia de los espectáculos musicales.

En la acotación inicial de *De gustibus non est disputandum* Goldoni no prescribe máximas ni bosquejos susurrantes de sonidos como en *Il mondo della luna* o asaltos desde el mar como en *Il mondo alla roversa*, sino que describe un cuadro doméstico/de interior con personas situadas en distintas zonas de la habitación y enfrascadas en varias tareas. Al movimiento del canto corresponde un conjunto de movimientos de por sí cotidianos, como beber chocolate, escribir, leer y jugar a las cartas, que sin embargo resultan extraordinariamente teatrales a causa de su simultaneidad concertada:

Erminio e Celinda, sedendo vicini l'uno all'altro in fondo della scena, Rosalba e il conte Ramerino, ad un tavolino, giocando fra di loro alle carte. Il cav. di Roccaforte, ad un altro tavolino, scrivendo. Don Pacchione, sedendo da un altro lato, bevendo la cioccolata. Li sei personaggi suddetti, ciascheduno stando al loro posto, cantano li seguenti versi, mostrando averli ciascuno in un foglio a parte.

⁹ El texto [...] de la cabeza.

¹⁰ No logró crear entre [los dramas jocosos] nada literariamente vital.

¹¹ A veces a la música, por lo general a los actores y a menudo también a los decorados.

¹² La dramaturgia preventiva o literaria «è la dramaturgia della speranza nell'Autore, nello scrittore capace di risolvere sulla pagina ogni problema di teatro». (Ferrone, 1988: 37. Es la dramaturgia de la esperanza en el Autor, en el escritor que tiene la habilidad de solucionar en la escritura cualquier problema teatral).

¹³ La dramaturgia preventiva o literaria «è la dramaturgia della speranza nell'Autore, nello scrittore capace di risolvere sulla pagina ogni problema di teatro». (Ferrone, 1988: 37).

Poi la baronessa Artimisia.

Il mondo è bel, perch'è di vari umori

Vari sono degli uomini i capricci:

[...] Dé gusti disputar cosa è fallace;

Non è bel quel ch'è bel, ma quel che piace¹⁴ (Goldoni, 1935-1956: t. XI, 107).

Goldoni no presenta al compositor sólo textos para musicar, sino proyectos acústico/musicales que a menudo incluyen elementos de orquestación y el emplazamiento de las fuentes sonoras o, como en este caso, reglas de empleo sencillas sólo en apariencia. De hecho, en *De gustibus non est disputandum* al compositor se le induce a dirigir orquestación y canto de forma que al público le quede muy claro que los intérpretes cantan cada uno para sí mismo esa primera entonación del texto poético, como si estuvieran ensayando públicamente.

Dirigiendo el montaje escénico de estos proyectos que conjugaban competencias musicales, escenográficas e interpretativas, Goldoni adquirió competencias múltiples que, sumándose a las que desarrolló a través del contacto continuo con actores y compañías, lo convirtieron en un poseedor de capacidades escénicas que comprendían todas las articulaciones del proceso teatral.

Si la colaboración con la compañía Medebach había puesto en evidencia el tratamiento de los caracteres y el desarrollo de los temas de inspiración moral, el trabajo con la prestigiosa compañía del *Teatro di San Luca* determinó una combinación de aplastante eficacia entre el arte de dirigir actores y el que combinaba espacios, figuraciones y música de la lengua hablada, de origen operístico.

El primer contacto entre el comediógrafo y Antonio Vendramin especificaba que «non potranno li comici suddetti rappresentare azione, cioè opera o commedia d'altro poeta senza previo l'assenso del suddetto Goldoni»; que «sarà obbligato detto Goldoni [...] accomodar, dotar, e regular soggetti dell'arte secondo il bisogno del teatro suddetto, come pure assistere alle prove, dirigere, e concertare, in Venezia»; que «solamente nel primo e secondo anno detto Goldoni sia obbligato a seguitare la compagnia suddetta nelle piazze di terraferma a proprie spese, per dirigere e assistere come sopra»¹⁵ (Mantovani, 1979: 25).

Se vinculaban los cómicos a Goldoni y Goldoni a los cómicos. Los primeros tenían que actuar dentro de la dramaturgia de un solo autor, amoldándose a una condición operativa radicalmente distinta de la de las demás compañías cómicas. Goldoni, por otra

¹⁴ Erminio y Celinda, sentados uno al lado del otro en el fondo de la escena, Rosalba y el conde Ramerino, en una mesa, jugando entre ellos a las cartas. El caballero de Roccaforte, en otra mesa, escribiendo. Don Pacchione, sentado en otro sitio, tomando chocolate. Los seis personajes arriba indicados, estando cada uno en su sitio, cantan los versos siguientes, haciendo ver que cada uno los tiene en una hoja aparte. Después la baronesa Artimisia. El mundo es bello, porque es de varios humores/ Varios son los caprichos de los hombres/ [...] discutir de los gustos es algo falaz;/ No es bonito lo que es bonito, sino lo que gusta.

¹⁵ Los cómicos arriba indicados no podrán representar una acción, es decir una obra o comedia de otro poeta sin el consentimiento previo del arriba indicado Goldoni. [...] El arriba indicado Goldoni tendrá la obligación de componer, proveer y arreglar bastidores según la necesidad del teatro arriba indicado, así como de asistir a los ensayos, dirigir y concertar, en Venecia. [...] Sólo en el primer y segundo año dicho Goldoni tenga la obligación de seguir a la compañía en las plazas continentales pagando sus gastos, para dirigir y asistir como arriba se indica.

parte, se encontraba en la difícil situación de otorgar a sus producciones una variedad de soluciones análoga a la que practicaban las compañías «libres», independientes de la aprobación y el teatro de un autor único.

Si los cómicos entraban en el teatro de Goldoni, éste, de alguna forma, tenía que salir de sí mismo ofreciéndoles esos géneros variados y múltiples de los que dependía la afluencia de público. Así que se multiplicaron tragicomedias, ambientaciones exóticas, incursiones en el ámbito de lo heroico. Los estudiosos, desconcertados por estas desviaciones de la comedia de carácter, aplauden con alivio la satisfactoria vuelta del autor a la observación de lo natural (*dal vero*). Sin embargo, incluso las obras maestras de esta fase, como *Il campiello* (1756) o la *Trilogia della villeggiatura* (1761) ponen de manifiesto la misma situación operativa de la que dependían las efímeras realizaciones vinculadas a las exigencias del consumo espectacular. Unas y otras representan distintas caras de una misma moneda.

La *monocultura teatral* goldoniana, por un lado, obligaba al autor a dar espacio a sucesos, situaciones y caracteres ajenos a su sensibilidad, por el otro, sin embargo, le permitía ejercer un control de tipo escenográfico sobre espacios y figuraciones escénicas, expandir las formas dramáticas hasta incluir (como en la *Trilogia*) los rituales colectivos de la sociedad, elaborar una textualidad cantante que puede modular musicalmente la lengua hablada.

Los comentarios teatrales publicados por Gasparo Gozzi en la *Gazzetta veneta* permiten identificar las características descollantes de los espectáculos realizados por Carlo Goldoni para el *Teatro di San Luca* a lo largo de 1760.

A principios de ese año, con la representación de los *Rusteghi*, el espectáculo goldoniano dio un importante salto evolutivo, que abría el camino a una distinta concepción del texto cómico, que ya no estaba pensado como presentación unitaria de los personajes, sino como montaje dinámico de piezas performativas. En este caso, el comediógrafo no siguió la regla empírica que mandaba que se atribuyera a un personaje único el carácter central de la intriga, sino que puso en escena a cuatro *rusteghi* (Canciano, Lunardo, Simon, Maurizio) que personificaban las distintas facetas de ese tipo, «aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura, del conversare»¹⁶ (Goldoni, 1935-1956: t. VII, 625). Igualmente importantes fueron las demás modificaciones aportadas a las estructuras de la forma comedia. El enredo, que nace de las tretas de Felice, esposa de Canciano, se mezcla con las tensiones cotidianas entre el grupo de los *rusteghi* y el de sus mujeres, tres esposas y una hija casadera, las cuatro oprimidas por las limitaciones impuestas por la «rusticidad» de sus parientes pero moderadas y respetuosas en el presentar sus legítimas peticiones. En consecuencia, el drama se manifiesta tanto en el nivel de la historia como en el de los cuadros domésticos, exigiendo un montaje capaz de subrayar los significados y el valor expresivo de cada uno de los detalles. Como nota Gozzi, «il tacere a tempo» y todo el conjunto de factores extratextuales, pequeños gestos, expresiones, «circostanze», acompañaron la evolución dialógica con un contrapunto tan denso que convirtió en referente de la escritura dramática no tanto la historia en la que se basa el enredo, sino lo que el autor veía y sentía cuando imaginó la escena:

¹⁶ Hosco, zafio, enemigo de la civilización, la cultura y la conversación.

Infinite circostanze, tutte a proposito e tutte ritratte dal vero, [Goldoni] raccoglie così reali ed espressive, che pare che vegga con gli occhi e oda con gli orecchi intorno a sé quello che scrive (Gozzi, 1967: 25)¹⁷.

Gozzi otorga al texto el mérito de la eficacia del espectáculo. Y, sin duda, la dramaturgia goldoniana da cuenta a través de la escritura de una multiplicidad de hechos, gestos, intenciones y pensamientos. Sin embargo, para realizar en escena esa teatralidad latente, eran necesarias otras habilidades, como saber «fare dei costumi uno strumento drammaturgico»¹⁸ (Bignami, 2005: 135), saber situar los cuerpos en el espacio, enlazar los movimientos, tejer los ritmos sonoros y gestuales. Goldoni, por lo tanto, dio respuesta a las sugerencias de sus propios textos realizando montajes espectaculares que desvelaban la estética de lo cotidiano.

Como «concertador» escénico, Goldoni desarrolló alrededor de los caracteres de sus comedias una modalidad interpretativa que acercaba la actuación de los actores a los tonos, la mímica y la gestualidad de las conversaciones cotidianas. Gozzi percibe estas peculiaridades que caracterizaban los montajes del comediógrafo. A propósito de la *Casa nova*, dice:

Commedia dilettevole, commedia utile, commedia veramente si dee dire quella, a cui intervenendo gli ascoltatori, quelle cose veggono, quelle cose sentono, le quali nelle familiari conversazioni s'odono, e le quali giornalmente cadono sotto l'occhio (Gozzi, 1967: 393)¹⁹.

Y son análogas las observaciones referidas a *La bona Mare*:

Il dialogo è della stessa natura che parla, per modo che gli spettatori non si ricordano punto d'essere assistenti ad una rappresentazione; ma sembra lo aver parte in que' ragionamenti (Gozzi, 1967: 474-75)²⁰.

Las representaciones goldonianas no se limitaban a trasponer escénicamente los diálogos sino que realizan a su alrededor y en el mismo movimiento del habla las apariencias de la realidad cotidiana. La contigüidad entre el mundo escénico y el real repetía en el nivel del montaje las conquistas expresivas de la comedia goldoniana. No se trataba de un resultado previsible. De hecho, a la poética *del vero* se oponían la jerarquías cómicas, el tono cadencioso de la recitación trágica y las tradiciones de *l'improvvisa*, que privilegiaban las conductas «vistosi, evidenti e gagliardi»²¹ (Gozzi, 1967: 298). Por lo tanto, los cómicos, gracias al ejemplo del espectáculo goldoniano, pudieron disponer de una nueva modalidad interpretativa. Es decir, de un realismo inspirado en la mimesis de las conductas cotidianas medias que, en ausencia del control escénico del autor, se mez-

¹⁷ Goldoni recoge infinitas situaciones, todas relacionadas y todas retratadas de la realidad, tan verdaderas y expresivas que parece que ve con los ojos y oye con los oídos a su alrededor lo que escribe.

¹⁸ Hacer del vestuario un instrumento dramático.

¹⁹ Comedia agradable, comedia útil, comedia de verdad debe llamarse ésa en la que el público ve cosas, oye cosas que se oyen en las conversaciones familiares y que cotidianamente están delante de los ojos.

²⁰ El diálogo es de la misma naturaleza que habla, de forma que los espectadores no recuerdan para nada que están asistiendo a una representación, sino que parece que participen de esas consideraciones.

²¹ Llamativos, evidentes e impetuosos.

cló posteriormente con los persistentes «schemi della commedia dell'arte» y fue manipulado de las formas más variadas para adaptarlo «al gusto corriente per il romanzesco e il patetico»²² (Mangini, 1993: 352, 357).

ALFIERI/ACTOR, LOS ACTORES/INTÉRPRETES Y LA TRAGEDIA ALFIERIANA

Queriendo evitar compromisos con el teatro trágico lacrimógeno y cadencioso en boga en aquel entonces, el tragediógrafo se aisló de la escena pública y miró con sospecha a la académica. Para crear obras originales, que elaboraran y encontraran en sí mismas sus propios «modelos», le pareció coherente sustraerse a la influencia de las prácticas usuales.

La elección era sin duda radical, pero para nada aislada o carente de precedentes. Al contrario, los autores trágicos solían publicar de forma conjunta numerosos textos meditados literariamente, pero que no habían pasado por la criba de la escena. Se pueden recordar, por ejemplo, las recopilaciones trágicas de Pier Jacopo Martello (1709), de Antonio Conti (1751), de Flaminio Scarselli (1755) y de Giuseppe Angelelli (1768). Lo que diferencia la tragedia alfieriana de esos repertorios por lo general estériles no es, por lo tanto, el haber sido compuesta en condiciones de aislamiento, sino el hecho de que son el fruto de un *trabajo compositivo teatral en sí mismo*. El proyecto de fundar una nueva forma trágica podía desarrollarse sin problemas fuera de las prácticas teatrales, siempre que albergara en su interior como fuente de resultados teatrales y de por sí teatrales, las esenciales funciones performativas del «individuo in stato di rappresentazione»²³. Sin conocer su corporeidad, modalidades perceptivas, reactividad, emotividad y pensamientos, el dramaturgo no hubiera podido ni activar el organismo virtual del «personaje actor» que mueve la historia ni guiar la asimilación del texto por parte del actor/intérprete.

Alfieri diferencia el perfil del actor/autor, que enuncia el texto como acto recitativo, del perfil del actor/intérprete, que funda su actuación en la comprensión del texto. A su vez el primero alterna dos tipos distintos de recitación: uno cálido e identificado, otro analítico. Alfieri, de hecho, describe conductas creativas diametralmente opuestas según si se refiere a la génesis de las primeras redacciones en prosa de las tragedias o a las lecturas posteriores que acompañaban el durísimo *labor limae* aplicado a la forma y el estilo de los versos.

Las versiones en prosa se realizaban en el plazo de cinco o seis días, durante los cuales el autor se encontraba en un estado de «trasporto e furore» que le transmitía las expresiones y los pensamientos de los «personajes actores». Así es como Alfieri describe esta fase del proceso compositivo:

ripigliando quel primo foglio [con il piano della tragedia], a norma della traccia accennata ne riempio le scene dialogizzando in prosa come viene la tragedia intera, senza rifiutare un pen-

²² Al gusto corriente por lo novelesco y lo patético.

²³ Con «individuo en estado de representación» la antropología teatral indica «l'homme qui utilise sa présence physique et mentale selon des principes différents de ceux qui gouvernent la vie quotidienne». (Barba y Savarese, 1985: 35. Trad.: El hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los que rigen la vida cotidiana).

siero qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come (Alfieri, 1951: 228)²⁴.

Lejos de constituir un material de partida fluido, las versiones en prosa eran condición y contenido de las formas trágicas definitivas, cuyos versos tendían un puente entre el originario «tumulto di pensieri e affetti» y el calor de la interpretación escénica. Gracias a la originaria entrega de sí mismo era como el autor podía sumergirse en el trabajo técnico y exasperante de la versificación sin dejar de transmitir el sentimiento de lo trágico. La tragedia, por así decirlo, fundaba sus arquitecturas métricas en cimientos cantantes. De esto, Alfieri era extremadamente consciente:

Quindi è che, stesa così la tragedia, non rimanendo poi all'autore altro pensiero che di pacatamente verseggiarla [...] l'incontentabile passione dell'eleganza non può più nuocere punto al trasporto e furore a cui bisogna ciecamente obbedire nell'ideare e creare cose d'affetto e terribili (Alfieri, 1951: 230)²⁵.

La fase de revisión textual comprendía también lecturas declamadas para pocos espectadores, que con sus reacciones y consejos sugerían modificaciones o amplias transformaciones. Como se ha observado acerca de la representación romana de la *Antigone*, Alfieri, en esos momentos de declamación y comprobación:

quanto più [...] doveva apparire «riscaldato», tanto più aveva da restare «freddo» per farsi appunto «osservatore dell'effetto che risentiva in se stesso» (Raimoni, 1988: 381. Los términos entre comillas pertenecen a la primera redacción de la *Vita* alfieriana)²⁶.

Por lo tanto, las tragedias eran el resultado de *works in progress* que se realizaban de forma alterna en el escritorio y en el ámbito de públicos «*miniaturizzat[i]*» (Barsotti, 2001: 20) y muy activos, porque eran funcionales para la reelaboración de los textos presentados, que atribuía al espectador un papel activo y determinante incluso en el nivel de la composición literaria.

El final de *Antigone* es indicativo de los procesos alfierianos. Inicialmente el autor temía que la visión del cuerpo sin vida de Antígona «*potesse far ridere, o guastare l'effetto*», precisamente por eso verificó el efecto con ocasión de la representación romana de 1782, que, en cambio, confirmó su eficacia: «*Il corpo di Antigone estinta [...] non cagionava nessun moto che pregiudicasse in nulla all'effetto prefisso*»²⁷ (Alfieri, 1978: 93).

²⁴ Volviendo a coger esa primera hoja [con el esquema de la tragedia], siguiendo el esbozo sugerido, completo las escenas con diálogos en prosa, como sale la tragedia, sin rechazar ningún pensamiento sea el que fuere y escribiendo con todo el ímpetu que puedo, sin cuidar para nada el cómo.

²⁵ Después de que la tragedia está redactada de tal forma, quedándole ya al autor sólo la preocupación de ponerla en verso tranquilamente [...] la insaciable pasión de la elegancia ya no puede perjudicar el arrebatado y el furor a los que hay que obedecer ciegamente cuando se imaginan y crean cosas de sentimiento y terribles.

²⁶ Cuanto más [...] tenía que aparecer «calentado», tanto más tenía que permanecer «frío» para transformarse justamente en «observador del efecto que notaba en sí mismo».

²⁷ Pudiera hacer reír o estropear el efecto. [...] El cuerpo de Antígona fallecida [...] no causaba ningún sentimiento que perjudicara en nada el efecto prefijado.

Después de convencerse de que la catástrofe estaba hecha «più per gli occhi che per gli orecchi»²⁸ (Alfonzetti, 1986: 209), Alfieri insertó la acotación que indicaba la apertura de la escena y la aparición del cadáver de Antígona en la redacción definitiva de la tragedia, posterior a la representación romana.

Vamos ahora a la segunda tipología actoral afectada por la experimentación alfieriana. Las instrucciones del tragediógrafo a los actores/intérpretes insisten obsesivamente en dos puntos: comprender el significado del texto y aprenderlo de memoria, haciendo totalmente inútil la presencia del apuntador. Es como si la esencia del nuevo arte interpretativo girara alrededor de principios de fuente oratoria, que no manifestaban, a primera vista, una atención por los valores teatrales de la recitación. El actor/intérprete debería simplemente «dire adagio (cioè con intelligenza) cose che meritino essere ascoltate»²⁹ (Alfieri, 1978a: 242). Sin embargo, en correlación con el lento proceso de la composición trágica, esas mismas indicaciones tocan los puntos neurálgicos de la identidad actoral. Veamos de forma pormenorizada cómo Alfieri describe la educación de sus actores:

Se una tragedia o commedia degna di essere ben recitata si volesse vedere in palco meno straziata del solito, direi agli attori qualunque siano: Leggetela prima e capitela, poi studiatela, poi recitatela a me [...] (Alfieri, 1978a: 243)³⁰.

Por lo tanto, se indica al actor que la relación directa con el autor del que quiere interpretar los textos es un pasaje necesario. ¿Por qué?

Io ascolto la prima prova, senza rammentatore affatto; me la recitano a senso, adagio, e con buona pronunzia. [...] Biasimo molte cose, e sento la seconda prova: ne biasimo molte altre più; e successivamente sento e biasimo la terza, e la quarta, e la decima (Alfieri, 1978a: 243)³¹.

El actor/intérprete de Alfieri no es, desde el punto de vista del tragediógrafo, quien recita sus textos, sino quien ha sido el receptor, gracias al propio autor, de su forma de pensar, juzgar, concebir el papel y su actuación. En otras palabras, Alfieri pone en la base de la formación del actor esa necesidad de interiorizar y hacer propia la lección de un Maestro escénico, que caracterizará las funciones mayéuticas de la dirección teatral del siglo XX. Y también presentan analogías con los de la gran dirección teatral los objetivos de esa relación directa con el tragediógrafo, que quería tener a su alrededor a sus intérpretes, no para transmitirles el ejemplo del papel, sino para trasladar a la dimensión viencial el texto trágico y sus implicaciones, bien lógicas, bien emocionales:

²⁸ Más para los ojos que para los oídos.

²⁹ Decir despacio (es decir con inteligencia) cosas que merezcan ser escuchadas.

³⁰ Si uno quisiera ver en el teatro una tragedia o comedia digna de que la interpreten bien, menos estropeada que de costumbre, yo diría a los actores, sean quienes sean: leedla primero y entendedla, después estudiadla, después recitadla para mí [...].

³¹ Yo escucho el primer ensayo, sin ningún apuntador; la recitan para mí con sus palabras, despacio, y con buena pronunciación. [...] Critico muchas cosas, y escucho el segundo ensayo: critico muchas más cosas, y sucesivamente escucho y critico el tercero y el cuarto y el décimo.

Costoro non combattuti dalla necessità, pieni di una certa emulazione fra loro, stimolati anco dalla vergogna, dopo dieci prove *han fatto la parte talmente propria*, [...] che a poco a poco sono venuti a segno di dir[la] assai meglio (Alfieri, 1978a: 243)³².

El actor, haciendo suyo el papel, acaba por decirlo como si lo hubiera escrito y pensado él mismo. Ya no es el texto de otro, sea éste el autor o el personaje, sino un organismo de signos asimilado y dominado, memorizado y vivenciado. Los diez ensayos animados por el crescendo de reprobaciones del autor perseguían, por lo tanto, una tipología de resultados bastante cercana a la que buscaba el sistema de Stanislavskij, que se proponía «penetrare nel nucleo profondo del tessuto verbale»³³ (Malcovati, 1988: 162) y descubrir al intérprete de una obra determinada «il contenuto interiore per la quale [era] stata creata»³⁴ (Stanislavskij, 1983: 446).

Apropiándose del papel, el actor daba un salto de calidad. Es decir, ya no tenía que representar lo que le resultaba externo, sino manifestar algo de lo que estaba «lleno». Dice Alfieri concluyendo la descripción del itinerario formativo del actor:

Finalmente vanno in palco, e son certamente ascoltati, perché recitano e non cantano: sanno ottimamente la parte, *e ne sono pieni*, perché la sanno (Alfieri, 1978a: 242. La cursiva es nuestra)³⁵.

En el caso de la tragedia alfieriana, la asimilación del papel implicaba un itinerario hacia atrás, que desde la superficie helada del texto se remontara al magma de «sentimientos» y «furores» de los que ésa era expresión sedimentada. No se trataba tanto de un descenso a la psique del personaje como de una asimilación de las funciones del autor por parte de la función del actor.

Alfieri, como ya hemos dicho, se convirtió en director de compañía y maestro de actores entre los años entre 1793 y 1795. El espectáculo que abrió esa nueva fase de su existencia de autor dramático fue una representación de *Saul* en Florencia «in casa privata e senza palco, a ristrettissima udiienza»³⁶ (Alfieri, 1981: 110). El lugar es indicativo de los contextos escénicos que utilizaba el tragediógrafo: una «cameretta quadrilunga» con veinticuatro asientos, en la que el espacio de la representación estaba separado por «una striscia di mattonato che traspar[iva] fra il tappeto [dei recitanti] e quello della platea»³⁷ (Alfieri, 1981: 111). En ese ámbito limitado resultaban imposibles «illusioni d'abití e prospettiva»³⁸. Consciente de las limitaciones del ambiente, Alfieri a la búsqueda de la ilusión sustituyó la alteridad concreta de los espacios escénicos (los actores guardaban «sempre in distanza di circa un braccio»³⁹ del límite que los separaba del público) y se centró en la preparación de los intérpretes.

³² Éstos no obstaculizados por la necesidad, llenos de cierta emulación entre sí, estimulados también por la vergüenza, después de diez ensayos han hecho el papel tan suyo [...] que poco a poco han conseguido decir[lo] bastante mejor.

³³ Penetrar en el núcleo profundo del tejido verbal.

³⁴ El contenido interior para la que [había] sido creada.

³⁵ Por fin suben al escenario, y se les escucha ciertamente, porque actúan y no cantan: saben muy bien el papel, y están llenos de él, porque lo saben.

³⁶ En una casa particular y sin escenario, para un público muy restringido.

³⁷ Una franja de enladrillado que se vislumbraba entre la alfombra de los actores y la del público.

³⁸ Ilusiones de vestuario y perspectiva.

³⁹ Siempre a la distancia de un brazo aproximadamente.

De alguna forma, el desarrollo concreto de las actividades escénicas de Alfieri produjo en el nivel de la práctica las enérgicas y volitivas restricciones que habían caracterizado el proceso compositivo de los textos trágicos, al que no contribuyeron, como en el caso de Goldoni, dinámicas de compañía, identidades de actores, espacios equipados para la representación, aportaciones profesionales de escenógrafos, coreógrafos, músicos, bailarines y cantantes. El germen teatral de las diecinueve tragedias era el mismo autor: actuando como actor sensible e identificado en el horizonte psíquico de su imaginación, Alfieri había trazado los planos dramáticos y las primeras versiones en prosa; después, recitando con un ojo puesto en los «afectos» del personaje y el otro en sus reacciones y las de los oyentes, había corregido los textos buscando una versificación eficaz, que pudiera transmitir efectos y difundir conceptos.

Después de acabar su obra, Alfieri se quejó de no poder disfrutar de «un perfetto teatro» (Alfieri, 1978: 93), es decir, de un ambiente arquitectónico amplio y armonioso, que pudiera acoger una representación significativa de todo el cuerpo social e integrar el desarrollo escénico con imágenes ilusorias (desde el cuerpo inerte de Antígona hasta los cortejos nupciales de la *Mirra*). Podría parecer una pretensión incongruente en un dramaturgo que había reducido a cuatro o cinco el número de los personajes y había centrado todo el espectáculo en las evoluciones de sus pensamientos y sentimientos. En realidad, Alfieri sabía muy bien que sus teatros *miniaturizzati* nunca podrían consentir la realización plena de las finalidades a las que aspiraba, y que el marco de la tarea de éstos era, más que la perspectiva de la realización cultural y escénica de su teatro trágico, una práctica de investigación: primero habían permitido la progresiva enucleación de la forma eficaz del texto y, en un segundo momento, la investigación sobre las necesidades formativas del intérprete.

Sin embargo, las formas y las prácticas que se comprobaban en esos contextos mínimos y aislados pedían abrirse a la dimensión social. De hecho, la tragedia alfieriana iba a responder a las nuevas pasiones de la Italia republicana; mientras que la actuación consciente y cómplice que el autor perseguía se propagaría por contagio. En el cruce de estos dos caminos de desarrollo, Gustavo Modena, el maestro de los «grandes actores» Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, unió, hacia mediados del siglo XIX, compromiso civil y dramaturgia escénica, poniendo de manifiesto la vitalidad duradera de la asunción de la función-autor por parte de los artistas de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1993). «Goldoni e l'arte scenica». *Sipario* 537.
- ALFIERI, V. (1951). *Vita scritta da esso*, vol. I, ed. crítica de L. Fassò. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1978a). «Parere sulle tragedie». En *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, texto definitivo y redacciones inéditas de M. Pagliai. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1978b). «Parere sull'arte comica in Italia». En *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, texto definitivo y redacciones inéditas de M. Pagliai. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1981). *Epistolario*, edición de L. Caretti, vol. II (1789-98). Asti: Casa d'Alfieri.
- ALFONZETTI, B. (1986). «Scrittura e rappresentazione: il problema della catastrofe nell'*Antigone* alfieriana». En *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, G. Nicastro (ed.), 198-226. Milano: Franco Angeli.

- BARBA, E. – SAVARESE, N. (1985). *Anatomie de l'acteur*. Cahilnac: Bouffonneries Contrastes.
- BARSOTTI, A. (2001). *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma: Bulzoni.
- BIGNAMI, P. (2005). *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*. Roma: Carrocci.
- FERRANTE, L. (1961). *I comici goldoniani (1721-1960)*. Bologna: Cappelli.
- FERRONE, S. (1988). «Drammaturgia e ruoli teatrali». *Il castello di Elsinore* 3, 37-44.
- MANTOVANI, D. (1979). *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*. Venezia: Marsilio.
- GERACI, S. (1989). «Comici italiani: la generazione alfieriana». *Teatro e Storia* 2, 215-243.
- GOLDONI, C. (1935-1956). *Tutte le opere*, G. Ortolani (ed), 14 tomi. Milano: Mondadori.
- GOZZI, G. (1967). *La Gazzetta veneta*, edición de Antonio Zardo, nueva introducción de Fiorenzo Forti. Firenze: Sansoni.
- GUCCINI, G. (1993). «Il Teatro San Luca». En *Il teatro di Carlo Goldoni*, M. Pieri (ed.), 295-318. Bologna: il Mulino.
- MALCOVATI, F. (1988). *Vita, opere e metodo*. Bari: Laterza.
- MANGINI, N. (1993). «La fortuna del teatro goldoniano nei secoli XVIII e XIX». En *Il teatro di Carlo Goldoni*, M. Pieri (ed.), 351-360. Bologna: il Mulino.
- ORTOLANI, G. (1993). «Appunti sui melodrammi giocosi». En *Il teatro di Carlo Goldoni*, M. Pieri (ed.), 319-328. Bologna: il Mulino.
- RAIMONDI, E. (1985). «Alfieri 1782: un teatro terribile». En *Il teatro italiano nel Settecento*, G. Guccini (ed), 381-402. Bologna: il Mulino.
- STANISLAVSKIJ, C. (1983). *Il lavoro dell'attore*, edición de G. Guerrieri. Roma-Bari: Laterza.
- ZORZI, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi.