

Introducción

El origen de estos apuntes es múltiple. El más remoto se encuentra en la asignatura opcional del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas, *Arte, música, teatro y cine en Italia*, impartido hace ya bastantes años. En aquella ocasión, en el curso 2010-2011, decidí optar, principalmente, por el estudio literario de algunos de los autores más representativos del panorama dramático de Italia. Algún tiempo después, gracias a la generosidad de algunos colegas de la Facultad, logré tener acceso al Máster de Estudios Teatrales y Artes Escénicas de la Facultad de Filología de la UCM, y tras impartir dos créditos dedicados a Luigi Pirandello, dentro de la asignatura *Tendencias escénicas de la modernidad*, junto con Lourdes Carriedo y Arno Gimber, pasé a formar parte del ITEM, dirigido por Julio Vélez.

A partir de este momento, la presencia del teatro italiano dentro del Máster ha sido cada vez mayor, así como el interés de los estudiantes por una realidad escénica tan cercana a la nuestra y a la vez tan marcadamente diferente. En el segundo semestre del curso 2019-2020, compartí con Javier Huerta la asignatura *El personaje dramático*. El curso se inició a finales de febrero de 2020 y, a las pocas semanas, la pandemia nos obligó a abandonar las aulas y a iniciar una nueva vida lectiva en forma telemática. En aquellos meses, decidí empezar a escribir las clases para mis estudiantes, y de ahí, del encierro y de las dificultades lectivas, debidas a los días difíciles del confinamiento, surge la primera versión de estos apuntes.

En aquellos meses oscuros, me concentré en Carlo Goldoni (*Arlequín, servidor de dos patronos* y *La posadera*), en Luigi Pirandello (*Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV*) y en Eduardo De Filippo (*Navidad en casa Cupiello* y *Con derecho a fantasma*). Y teniendo ya en la mano el material escrito sobre tres grandes autores italianos contemporáneos, pasé, en el curso 20-21, a culminar la tarea y a dedicar otros capítulos a los hitos teatrales de Italia. Tras afrontar al gigante humano y dramático de Eduardo, pensé rápidamente en Dario Fo, el actor, director y autor que, durante mi juventud, me había interesado de una manera particular; Premio Nobel en

1997, a pesar de los pesares. Con el análisis de *Misterio bufo* y de *Muerte accidental de un anarquista* se cerró aquel curso¹.

En el 2021, la contemporaneidad parecía estar cubierta en los apuntes, pero las grandes tradiciones escénicas de la Italia del Renacimiento y del Manierismo-Barroco quedaban ausentes. Refresqué mis conocimientos teatrales, obtenidos durante mi estancia en la Universidad de Padua, sobre todo los adquiridos en las clases de Gianfranco Folena y Daniela Goldin. Ellos me ayudaron a volver los ojos sobre la gran tradición cómica italiana de los siglos XVI y XVII. Consulté además los programas de varios colegas de diferentes universidades italianas, dedicados al teatro. Como no podía ser de otra manera *La mandrágora* de Nicolás Maquiavelo y la *commedia dell'arte* tenían, indudablemente, que formar parte de mi libro. Debo aclarar que he obviado las comedias de Ruzante por razones de tiempo, en primer lugar, y porque, aun contando con las traducciones de algunas de sus obras, realizadas por Juan Antonio Hormigón², la dificultad filológica de sus textos plantea aún bastantes problemas.

Estamos, por tanto, ante unos breves apuntes de teatro italiano que recogen únicamente sus cimas dramáticas, las más conocidas fuera de Italia. Se trata sin duda de una iniciación al mundo escénico de la península italiana. Este es, como bien sabemos, amplio y variadísimo, porque hablar de Italia es en gran medida hablar de teatro y de teatralidad.

Desde las sagradas representaciones medievales, los dramas litúrgicos y los misterios, cuyo centro es la Iglesia, hasta las manifestaciones populares en las plazas, ya en el apogeo urbano y mercantil de los *Comuni* (siempre en relación a la fiesta y de manera especial al Carnaval), donde la importancia de los juglares en todas sus categorías: *hystriones*, *saltatores*, *mimi*, *joculatores* se muestra determinante, pasando por las actuaciones cortesanas de las *Signorie* y de los *Principati*, momento de la eclosión del teatro italiano culto, heredero del latino, en pleno Renacimiento, cuando las cortes dedican su representación y su *divertimento* a la tragedia y al *dramma pastorale*,

¹ Soy consciente de que dramaturgos del peso de Pier Paolo Pasolini, Giovanni Tesori, Carmelo Bene, englobados en el amplio sentido de la autoría dramática, de Mario Paolini, Ascanio Celestini, Paolo Puppa o la misma Emma Dante merecerían formar parte de un estudio más amplio dedicado al teatro italiano más actual, pero de haberlos incluido, estos no serían unos apuntes, sino un curso extenso y amplio en toda regla. Por otra parte, con su teatro nos alejaríamos de la comedia y de la risa.

² Beolco, A. «Ruzante», 1991: *Comedias*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

pero sobre todo a la comedia (centro dramático de los grandes autores del siglo XVI), todo en Italia nos habla del peso determinante del teatro, en su vida y en su cultura.

Por otra parte, en el contexto sociocultural tardorenacentista, nace el *intermezzo*, un suntuoso entretenimiento musical consistente en la unión de canto, danza y efectos escénicos, insertados entre los distintos actos de una obra, comedia principalmente. Este, en unión con los madrigales, está estrechamente ligado a la ópera, cuyo máximo representante, en sus inicios, a comienzos del siglo XVII, es Claudio Monteverdi. Y, como es bien sabido, Italia está estrechamente ligada a la ópera y, en el mundo entero, hablar de ‘italianidad’ significa hablar de melodrama lírico, de *opera buffa*, de música, de canto y de teatro. Por tanto, acercar a los estudiantes del Grado y del Máster de la Facultad de Filología a la escena italiana es llevarlos al corazón y al centro antropológico de Italia.

Obviamente, en estos apuntes ha sido imposible tratar toda su variedad de géneros y formas escénicas. Pensados para una asignatura trimestral, han debido, forzosamente, centrarse en los autores y en las obras cumbre del ámbito teatral italiano, con la finalidad de ir despertando entre el alumnado, progresivamente, el interés por este universo central en la concepción artística y antropológica de Italia y a su vez de todo Occidente. Por eso, a excepción del estudio del drama de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor* y de su ‘tragedia grotesca’ *Enrique IV*, todos los textos y los autores tratados aquí corresponden fundamentalmente al ámbito de la comedia, vista en su clara duplicidad genérica y en su mestizaje humorístico y satírico. Por tal motivo se ha prestado una especial atención a la comedia maquiaveliana, a la *commedia dell’arte*, a la goldoniana y a las formas de mestizaje tragicómico y satírico de la contemporaneidad: Pirandello, De Filippo y Fo, en detrimento de los representantes más excelsos de la tragedia.

La tragedia, desde el siglo XVI, como no podía ser de otra manera, ha dejado una huella importante en el panorama escénico italiano. Cuenta con autores de la talla de Giangiorgio Trissino, Giraldi Cinzio, Torquato Tasso, sin olvidar indudablemente la pasión trágica de Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo o Alessandro Manzoni, a partir de finales del *Settecento* (en este último caso se trata de dramas históricos y morales, ya al servicio del sentimiento nacional-católico del *Risorgimento*), hasta llegar al teatro trágico de Gabriele D’Annunzio, en la primera parte del *Novecento*. Pero a pesar del peso de la tragedia, pocas veces se representan en la actualidad los textos trágicos de dichos autores. La comedia italiana, clásica o contemporá-

nea, sin embargo, sigue aún en pie, viva. Por este motivo los apuntes han dado preferencia a las manifestaciones italianas de lo cómico. Se ha optado, pues, por favorecer la visión cómica, tragicómica y satírica, porque la *c/Commedia* constituye, indudablemente, una categoría italiana.

A partir del *Cinquecento*, la comedia, siguiendo los tratados clásicos dedicados al arte de la risa, se configura, pues, en el espejo de la vida privada, y esta a su vez en el de la pública. La comedia usa, por consiguiente, situaciones escénicas capaces de estimularla, porque, a través de esta, se obtiene placer, pero se logra también obtener un mensaje crítico, de utilidad social y moral, en ocasiones realista o transversalmente realista, escondido bajo la misma comicidad, siempre compleja y doliente. Por otra parte, las formas de lo cómico han constituido el centro de la producción dramática italiana, en conjunción con la cuentística medieval (*boccacciana* fundamentalmente) y renacentista (piénsese en Bandello), en la que se ha inspirado gran parte del teatro europeo: Lope de Vega, Cervantes, Shakespeare o Molière.

La gran línea cómica italiana, partiendo de Aristófanes, Plauto y Terencio, llega hasta Ariosto, Bibbiena, Maquiavelo y Ruzante, y continúa viva en la *commedia dell'arte* y en la comicidad teatral del siglo xx, en autores como Luigi Pirandello (rehecha ahora a la luz de la problemática filosófica del relativismo contemporáneo), Eduardo De Filippo o Dario Fo. Hay que resaltar además que la producción cinematográfica de la contemporaneidad en Italia, con su marcado sentir tragicómico y carnavalesco, es heredera directa de esa línea poderosa de representación, en la que la risa y el llanto, lo jocoso y lo doliente, siguiendo las reflexiones pirandellianas sobre el humorismo, muestran una realidad existencial e histórica controvertida; una realidad enraizada, probablemente, en el alma antropológica de los italianos: una diversión aparentemente alegre que muestra, transversal e indirectamente, los aspectos más trágicos del devenir humano, partiendo de una alternancia entre el escepticismo y la más candorosa confianza, entre la adhesión patética al hecho de vivir y la crítica y el distanciamiento cómico del mundo.

La fuerza de la comedia erudita italiana, como ya se ha dicho, toma impulso en el Renacimiento, y la importancia de Ariosto, de Dovizi di Bibbiena, de Maquiavelo, del escandaloso Aretino o del *divertimento* erótico de *La Venexiana* nos hablan de una línea cómica, alegre, erótica, pero profunda, agridulce, crítica y satírica a la vez, de la que no queda excluido, por supuesto, el legado de las tradiciones populares. De hecho, el mismo Ruzante (Angelo Beolco), maestro de los cómicos del arte, bebe de la tra-