

VITÓ PANDOLFI

HISTÒRIA
DEL
TEATRE

1

MATERIALS PEDAGÒGICS

VITO PANDOLFI
HISTÒRIA
DEL
TEATRE

1

Traducció de Jaume Fuster

Edició a cura de
Josep M. Benet i Jorner i Josep M. Carandell

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

MATERIALS PEDAGÒGICS

Comissió de Publicacions:

Montserrat Álvarez-Massó

Carles Batlle

Sergi Belbel

Josep M. Carandell

Francesc Castells

Feliu Formosa

Guillem-Jordi Graells

Jaume Melendres

Pau Monterde

Francesc Rodellas

Títol original: *Storia universale del teatro drammatico*

© UTET, Torí 1964

© de la traducció: Jaume Fuster, 1989

Disseny gràfic: Salvador Saura i Ramon Torrente

Revisió de la terminologia del teatre grec: Jem Cabanes

Primera edició: maig 1989

Segona edició: desembre 2001

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta)

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona

Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939

i.teatre@diba.es

Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona

Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.

Impressió i enquadernació: E. Balmes, s.l.

Dipòsit legal: B-51185-2001

ISBN: 84-7794-831-3 (obra completa) 84-7794-825-9 (vol. 1)

Nota a l'edició catalana

En el mercat internacional no abunden les històries generals del teatre; sobretot no n'abunden visions recents, potser perquè la reconsideració a què ha estat sotmès el concepte de teatre al llarg dels darrers anys obligaria també a una reconsideració de les idees que tradicionalment manteníem sobre la seva evolució des dels llunyans orígens.

En tot cas, quan, com a resposta a la necessitat que els amants de l'art escènic sentien de tenir a l'abast i en català un compendi d'aquest tipus, l'Institut del Teatre de Barcelona decidí cobrir-ne el buit, va semblar que era la monumental obra de l'italià Vito Pandolfi —ben sovint consultada en els nostres ambients teatrals a partir, sobretot, de l'edició francesa— la que més convenia recuperar, ja que és una de les poques de veritablement universals que s'han escrit. Es tracta, en efecte, d'un llibre excepcional, apassionat i inevitablement irregular en algun moment, que demostra els extraordinaris coneixements de Pandolfi en tots els àmbits del fenomen teatral. (literaris, dramaturgics, d'interpretació, sociològics, etc.) i en totes les èpoques i cultures que han creat formes escèniques originals. Convé afegir que, en el moment actual, no hi ha ni la possibilitat, per a les noves generacions, d'estudiar les edicions italiana i francesa, ja exhaurides i malauradament no reeditades.

Pandolfi va publicar la *Storia universale del teatro drammatico* l'any 1964, i la va corregir i ampliar —la va afinar, gairebé gosaríem dir— al final de la mateixa dècada, en publicar-se la traducció francesa (1968-1969). Mort Pandolfi, els seus hereus han donat l'autorització per incorporar a l'edició catalana les esmenes de la francesa, i per completar, amb breus apèndixs situats

al final dels capítols que ho exigien, els aspectes que semblava inexcusable tractar en la present edició i que no apareixien a l'original. Ens referim, substancialment, a la presència del teatre en català, no contemplat per Pandolfi si exceptuem una referència a Manuel de Pedrolo, i a la desigual presència del teatre en castellà, abundant en algun moment de la història i gairebé inexistent en d'altres. La col·laboració inestimable d'especialistes en ambdós temes salvaran la mancança de forma mesurada, però creiem que suficient, a fi que es mantingui l'equilibri en relació amb el conjunt que Pandolfi ens va deixar.

Pel que fa a les citacions dels autors, hem seguit l'exemple de l'edició francesa de traduir-les de l'original italià en lloc d'utilitzar les existents en català, és a dir, les de Carles Riba per als tràgics grecs, les de Josep M. de Sagarra per a Shakespeare, etc. Ens sembla que aquesta és la solució més adequada i pràctica, donat el caràcter expositiu i de comentari de l'obra de Pandolfi i que no existeixen traduccions catalanes de la majoria de les obres citades.

En un altre ordre de coses, no hem fet cap esmena al text original italià, excepte en aquells casos comptats que hem detectat una incorrecció en un nom o en un títol d'obra.

Inevitablement, la matèria d'aquesta *Història* acaba a final dels seixanta, allí on el seu autor la va deixar. No hi ha dubte que des d'aleshores han succeït moltes coses, teatralment parlant, de les quals aquí no queda constància. A fi de cobrir aquesta última etapa, l'Institut del Teatre no defuig la possibilitat de publicar, en el futur més pròxim, un altre treball que abasti la trajectòria del teatre universal durant les dècades dels setanta i dels vuitanta.

*J.M. Benet i Jornet
Josep M. Carandell*

ELS ORÍGENS DE L'ESPECTACLE

Orígens psicològics

L'espectacle neix de la modulació variada dels sons amb els quals s'expliquen la recitació i la seva transfiguració natural, el cant. La mímica i la música són altres formes típiques i fonamentals del mateix procés, a la base del qual hi ha la voluntat d'identificar-se amb una altra personalitat distinta a través de la repetició ritual i la paròdia.

En la seva expressió, la recitació i el cant només es distingeixen per una gradualitat diferent en les relacions i en la dialèctica entre concret i abstracte, entre actor i espectador, que són la base de l'espectacle. L'estímul psicològic neix en la tendència a l'extroversió, a l'exhibició, per tal com sorgeixen del desig i s'expandeixen en l'alteritat. No és per casualitat que això vagi lligat al divertiment en el sentit original del mot, és a dir, a la desvinculació de la pròpia naturalesa i consciència per diversificar-se. Aquest procés uneix actor i espectador, i per tant indueix a la participació, on es crea una sensació comunitària. En altres paraules, es produeix l'expressió típica d'una convivència. De fet, l'espectacle és successor del ritu, respecte del qual representa una exigència dialèctica en comparació amb la ideologia religiosa de la qual el ritu és l'expressió històrica natural. És a dir, que, encara que inicialment es mou en el mateix àmbit del ritu, l'espectacle acaba oferint-ne una alternativa (de manera que suscita reaccions contràries, amb anatemes i censures).

A l'inici, l'espectacle està vinculat al ritu, com la recitació al cant, i tenim un sol gènere d'espectacle. Al llarg dels mil·lennis, elabora les més diverses formes fins a arribar a les que utilitzen instruments mecànics per reproduir i interpretar la realitat, com són ara, actualment, el cinema i la televisió. Però

encara es conserva viva l'aspiració a la unitat, i cada cop l'espectacle pren vida i inspiració del seu retorn als orígens.

Des del punt de vista històric, és indubtable que l'espectacle ha estat la primera manifestació que no tenia un objectiu pràctic mediat o immediat, com el van tenir des dels orígens els ritus i els cultes, sinó que ha estat capaç d'exterioritzar exigències interiors; l'espectacle convoca actors i espectadors a divertir-se o a meditar, o a decidir sobre determinats aspectes de la vida, expressats mitjançant el mite o la paròdia. De fet, tant en el cant èpic —la narració cantada dels mites i de les gestes— com en la imitació còmica dels tipus reals, per primera vegada es produeix la reunió —festiva— en la qual l'interpret es desvincula del públic. Des dels inicis es produeix la relació espectador-actor que diferencia l'espectacle i el continuarà diferenciant de les relacions —per exemple entre lector-autor— en què es basen les altres arts.

Això pel que fa als orígens psicològics de l'espectacle, i per tant del drama, és a dir, acció reproduïda, escènica.

Orígens històrics

Pel que fa als orígens històrics, i per tant als orígens del fenomen social que es reproduceix cada vegada més freqüentment en la comunitat, no es poden adduir elements segurs. Es pot considerar demostrat, si més no amb una certesa relativa, que als seus inicis l'espectacle naixia del ritu, del qual es desvinculava lentament i conservava per molt temps el caràcter sacre. No va ser fins a l'afebliment de l'hegemonia ideològica detinguda per la institució religiosa que va néixer l'espectacle profà, és a dir, l'espectacle desvinculat totalment de l'àmbit religiós i les seves formes (que es produeix a l'Hèl·lade només durant el pas d'Aristòfanes a la comèdia àtica antiga, a Menandre i a la comèdia àtica nova). Sembla lògic considerar que en tots els temps ha estat viva l'exigència d'un espectacle profà, però no està demostrat que hagués pogut subsistir, que se li hagués atorgat la llibertat d'existir fins que no es va produir un afebliment de la ideologia dominant, fet que es produeix, constatat històricament per primera vegada, en l'Atenes on s'havien desenvolupat les dramàtiques d'Eurípides i Aristòfanes, no per casualitat contemporànies de la gran i lliure recerca socràtica.

L'espectacle profà es caracteritza generalment per la consciència dels actors i del públic que l'acció dramàtica és una ficció escènica, la invenció d'una intriga que no implica una identificació entre l'actor i el personatge. El públic s'adona que la representació és una *mimesi* i no la repetició d'un esdeveniment sagrat.

De fa molt temps que es conrea la tendència a vincular les manifestacions de la civilització primitiva encara supervivents en aquest segle —i per tant, també les manifestacions espectaculars— a les manifestacions ignorades de les civilitzacions arcaiques de les quals s'han perdut gairebé tots els vestigis. S'utilitza el primitiu per il·lustrar i explicar l'arcaic. En el cas de l'espectacle, s'ha considerat que els ritus totèmics —dels quals encara avui hi ha molts testimoniatges directes— eren a l'origen de l'espectacle en les societats tribals, l'existència de les quals podem considerar gairebé certa amb anterioritat al sorgiment de les civilitzacions més antigues. Però és una il·lació sense fonament. El fet mateix que en les civilitzacions primitives no es verificà una evolució si no era provocada des de l'exterior, fa pensar que eren d'una naturalesa completament diferent de les civilitzacions arcaiques. Encara que s'accepti un origen psicològic comú entre el primitiu i l'arcaic, què autoritza a suposar que les formes de desenvolupament van recórrer camins idèntics? Falten elements positius a favor d'aquesta hipòtesi. L'estudi dels ritus totèmics pot donar un resultat, però sempre en el quadre del món contemporani, al costat dels diferents cicles de cultures, dels quals indubtablement són un aspecte, potser descendent. L'apropament de la tragèdia grega al totemisme, com s'ha fet recentment en alguns espectacles, no és més que una de tantes arbitrarietats a què ha estat sotmesa la tragèdia d'ençà de la desaparició dels seus creadors i dels espectadors de l'època.

Està demostrat per un seguit de documents històrics que a les antigues civilitzacions egípcies i assiriobabilòniques, el ritu assumeix formes espectaculars. A Babilònia, per la Festa d'Any Nou anomenada *akit*, es recitava el poema èpic de la Creació, de caràcter mític i cosmogònic. Altres cerimònies on el ritu s'expressava en representació eren usuals entre els hittites (població que va tenir una civilització pròpia a l'Àsia Menor, en el tercer i segon mil·lenni aC).

La civilització egípcia ofereix un extens material d'evocacions espectaculars que es desenvolupaven a l'interior d'un ritu; a les tombes, en esteles i en papirus, s'han desxifrat fórmules màgiques que narren una bona part del text d'aquestes cerimònies, ja sigui la part parlada o la part mimada. Tenim, a més, el primer testimoni inequívoc d'un art teatral diferent del ritu i del sacerdoci (per bé que podia tractar temes sacres i representar-se a l'atri d'un temple). L'estela descoberta a Edfu el 1922, erigida en honor al déu Horus, porta la següent inscripció: «Jo era qui acompanyava el meu amo en els seus viatges, sense equivocar-me quan declamava... Jo donava la rèplica al meu amo en totes les seves declamacions... si ell era un déu, jo era un sobirà; i quan ell matava jo ressuscitava...» Aquesta darrera al·lusió es refereix probablement a algun mite. En les vicissituds de Ra (el Sol), Isis (la germana-muller), Osiris (el marit i germà), Horus (el fill) i Seth (l'enemic diabòlic), hi havia tot sovint morts i resurreccions de caràcter simbòlic.

La inscripció esmentada, així com les fórmules màgiques que utilitzen textos teatrals que desenvolupen una acció dramàtica mitjançant personatges,

es remunten a dos-tres mil anys abans de Crist. Pel que fa a les fórmules màgiques, sembla que són obra de divulgadors, no sempre autoritzats, dels ritus i de les seves finalitats que, en possessió dels textos sagrats, en feien ús per a qui es volia assegurar una feliç vida ultraterrenal enmig d'una tomba ben proveïda de consols màgics. Els fragments dramàtics que s'han pogut recuperar sempre tracten de vicissituds mítiques de les divinitats que hem esmentat més amunt, i n'escenifiquen la narració.

S'han anat descobrint una sèrie de documents significatius al respecte.

Unes notes trobades a la tomba d'un mestre de cerimònies que va viure al voltant de l'any 2000 abans de Crist, anomenada pel seu descobridor, l'arqueòleg alemany Sethe, «pàpirus dramàtic del Ramesseum», compost a tres columnes, només amb l'inici de les rèpliques, evidentment per recordar tot el desenvolupament, i la indicació de les accions mitjançant un dibuix. Aquí hi predominen encara els objectius litúrgics.

El «ritual d'obrir la boca», aproximadament de la mateixa època i també trobat a una tomba, que tenia l'objectiu de permetre al mort que s'alimentés també en el més enllà, mitjançant un sacrifici ritual portat a terme per un sacerdot que recorria a fórmules màgiques contingudes en el «ritual». El «ritual» formava part d'un dens conjunt de cerimònies fúnebres, el desenvolupament del qual es conserva en les múltiples versions del *Llibre dels morts*. En aquest conjunt, només «el ritual d'obrir la boca» té naturalesa de contrast dramàtic. El ritual de paraula es desenvolupava a l'interior i a l'exterior de la tomba. Se'n conserven textos dialogats que utilitzava el sacerdot encarregat del ritu, i textos sintetitzats en fórmules que el mort s'enduïa amb ell per assegurar-se de poder «obrir la boca».

En una altra fórmula màgica, que l'estudiós Drioton va anomenar «naixement i apoteosi d'Horus», hi ha sintetitzada una acció dramàtica utilitzada per a un espectacle de caràcter ritual. El formulari ensenya «com transformar-se en Falcó» (és a dir, en el déu Horus, simbolitzat pel falcó). L'acció es desenvolupa en rèpliques, i, en recitar-les, hom s'identifica amb el personatge, és a dir, amb Horus.

A l'estela anomenada «de Metternich» hi ha una escena dramàtica, també amb finalitats màgiques, on Horus és picat per un escorpió i el salva el déu Thot. El relat i la llarga declamació d'un exorcisme per part del déu Thot devien servir per conjurar l'efecte letal de la mossegada d'escorpió.

En el temple d'Horus, a Edfu, entre onze baixos relleus hi ha columnes de jeroglífics que exposen el drama de la victòria d'Horus damunt l'hipopòtam, victòria que també és il·lustrada plàsticament. Segons Drioton, els baixos relleus narren, quadre per quadre, les etapes d'un llarg ritu, les parts parlades o cantades del qual són el text escrit en jeroglífic. En comptes d'un hipopòtam, es feria un pa en forma d'hipopòtam, que després es feia bocins i es distribuïa pels altars. Sigui com sigui, ritu o espectacle, els textos, que també han estat dividits en dos drames considerats de provenença diferent, posseï-

xen un ritme dramàtic evident, amb progressió i resolució del conflicte. No hi manquen, a més, algunes intervencions corals.

En canvi, en els *Textos dels sarcòfags* (inscripcions de sepulcre entre el 2250 i el 1780 aC), s'hi ha identificat una poètica «cançó dels quatre vents» que, pel fet de ser dialogada i indicar moviments escènics, se suposa que va donar lloc a una representació coreogràfica sobre el ritme del cant. Afavoreix aquesta hipòtesi una pintura de sepulcre del 1900 aC que la reproduceix. El títol original és *Com ensenyorir-se dels quatre vents del cel* i els versos desenvolupen el tema amb els cants de quatre noietes, mestressa cadascuna d'un vent, i la irrupció d'un cinquè personatge que els vol robar la seva possessió. Com sempre, es tracta d'un formulari màgic que havia de permetre al difunt d'ensenyorir-se dels vents.

Sigui quina sigui la hipòtesi que es vulgui aduir, és indiscutible l'estreta connexió, més ben dit, la dependència de les formes espectaculars a les formes religioses de les quals eren una il·lustració o una explicació. I tampoc no es pot dir que fos diferent a l'Hèl·lade arcaica. Per explicar-se, tant la religió estretament vinculada als mites olímpics (els que es troben en Homer i en Hesíode) com la religió introduïda per l'Àsia Menor vers el segle IX amb els mites de Dionís i de Ceres, recorren a formes espectaculars que es desenvolupen durant les solemnitats anuals, en els pelegrinatges i en les processons que precedeixen el culte a la divinitat. La religió dionisiaca vivia en els «misteris», amb ritus i reunions prohibides als forasters, on es realitzava la narració del mite o dels mites que n'eren l'origen, i que en revelava el significat. Aquesta narració després es va anar transformant en representació ritual, de la mateixa manera que ho hem constatat entre els egipcis. Resulta gairebé impossible d'establir com els grecs, des d'aquesta representació ritual, arribaren a la tragèdia d'Èsquil que coneixem. Dels «misteris» ens queden documents il·lustratius: l'*Himne a Demèter*, la composició del qual es devia produir durant la segona meitat del segle VII aC; a més, un breu fragment d'himne dionisiac, cantat per les dones d'Elea. El ditrambe, cor en honor de Dionís, va trobar la seva forma definitiva amb Arió de Corint, que va néixer entre el 540 i el 545 abans de Crist. El ditrambe va passar de líric a coral (de sàtirs), del cor es va separar el solista que va instituir un diàleg dramàtic amb el cor: d'aquí la cèlebre afirmació d'Aristòtil que «la tragèdia va començar amb els solistes del ditrambe» (efectivament, el mot tragèdia significa etimològicament «cant dels sàtirs», és a dir, dionisiac).

Pisístrat, tirà d'Atenes, va restablir amb honor les festes i les processons anomenades «Grans Dionísies», en ocasió de les quals va instituir els concursos tràgics que tingueren com a primer guanyador el llegendari creador del gènere, Tespis, que en les representacions dels pobles va separar un actor del cor, el «protagonista», a qui Èsquil va afegir després el «deuteragonista» o segon actor. El moviment es va portar a terme en la segona meitat del segle VI aC. Aquestes són dades confirmades. Els textos lírics i poètics que hem esmentat més amunt, porten en si mateixos elements clarificadors d'aquest

procés, mancat de massa baules d'unió per fer-lo plausible? En cert sentit sí, perquè resulta evident que en la narració del mite de Demèter, d'una capacitat comunicativa tan directa, hi ha el principi d'una representació dramàtica, que sabem amb certesa que es desenvolupava durant els misteris, encara que fos amb formes al·lusives. En els segles VII i VI aC existien amb certesa representacions rituals i vinculades al culte on es relatava un mite o es transmetia una llegenda. El fraccionament de l'Hel·lade en molts centres de poder s'havia de notar també en els cultes i en els mites, que sovint reflectien tendències locals. El fet és que aquestes formes primitives, probablement diferenciades en forma i en contingut, no han sobreviscut i és lícit pensar en una confluència d'experiències (també per part de la societat cretenca), de la qual Èsquil és un primer punt de trobada. En qualsevol cas, sembla difícil que les experiències anteriors a Èsquil fossin alguna cosa més que experiències, altrament se n'haurien conservat els textos com en el cas dels cants homèrics i els poemes d'Hesíode, o si més no n'hauria quedat un record il·lustrat d'una manera o altra.

El pas del culte al ritu i del ritu a l'espectacle, gairebé sempre a través de la il·lustració d'un mite, també es produeix a l'Índia, primer en la religió vèdica i després en la budista; a la Xina, al Tibet i al Japó, sempre en el budisme; i a l'Iran en l'islam.

Generalment, entre la formació explícita del moviment religiós i l'espectacle que en neix, no hi ha solució de continuïtat. L'inici sempre va proveït de l'instrument del mite, d'una exigència enfocada al desenvolupament d'una ideologia. Però no triga a formar-se, com a antítesi, l'espectacle que té el divertiment, més o menys intel·lectual, com a fi en si mateix. A Èsquil, Sòfocles i Aristòfanes els segueixen Eurípides i Menandre, que tindran continuadors valuosos en Plaute i Sèneca, a qui devem el teatre de la civilització moderna després del parèntesi cristià de les representacions medievals i de les espanyoles del Segle d'Or. Fins avui dia roman vivíssima la veu de la ideologia, el record del ritu i del mite. I així, entre aquestes alternatives, en una dialèctica que les uneix i les distingeix en el decurs del seu desenvolupament, es forma la història de l'espectacle fins a les versions actuals cinematogràfiques i televisives. Brecht i Eisenstein s'ajunten a Èsquil, Chaplin a Aristòfanes i a Plaute. Sigui com sigui, per oposició o per absorció, sempre hi ha una relació entre espectacle i ideologia, fruit del pensament d'una classe. La mateixa indiferència aparent és lluita.

Plaute ignora els déus, que de fet no compten en la vida dels seus personatges. Ignorar-los és combatre'ls. Però en la repetició de l'espectacle i les seves convencions es refà la significativa repetició que constitueix el ritu. Per tant, l'espectacle, com ho estableixen els seus orígens històrics, no pot deixar de produir-se en directe, com a relació immediata amb els estats d'ànim d'un públic. Tant si se li ofereix com a divertiment o com a culte (en realitat són facetes d'un mateix rostre), respon al seu estat d'ànim i n'estimula el dinamisme.

DEL MITE AL DRAMA

Les formes del teatre grec

La tragèdia

La naturalesa i els desenvolupaments de la tragèdia grega ofereixen un exemple típic de com la llunyania en el temps de les manifestacions espectaculars que li donaren forma fan problemàtic i, en cert sentit impossible, identificar-ne amb certesa els caràcters i l'expressivitat artística. Els textos que ens queden d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides són suficients per fer-nos comprendre la grandesa i la importància del fenomen, però el seu testimoniatge només ens ajuda en part a retrobar-ne els elements. Allò que avui se'ns escapa de la tragèdia, i d'una manera que podem considerar ineluctable, no és només la seva condició escènica —que per la seva singularitat i complexitat devia tenir una importància cabdal en l'espectacle, és a dir, en l'expressió concreta de la tragèdia—, sinó també la relació que s'havia anat instaurant entre l'espectacle i el seu públic. Relació certament força diferent que la que s'estableix en l'espectacle actual, on el lleure per si mateix ha assolit un lloc predominant, i on les relacions amb la ideologia són sovint ambigües, contradictòries, i van de l'oposició declarada a una adhesió només superficial. Pel que fa a la tragèdia grega, la relació espectacle-públic és determinada per la visió que el públic té del mite, pel lloc que el mite ha assolit en la seva existència, per l'evolució d'aquestes relacions, que sembla que podrien començar per la fe i desembocar en el fantàstic. La creença mitjançant la qual el món exterior prenia fisonomia es transformava en imaginació creativa. Com veurem, en la tragèdia grega, la derivació del mite, més ben dit, la seva transformació, és evident no només per les llegendes que n'acompanyen el sorgiment, sinó també per la seva mateixa estructura, on es reproduïen les relacions que

s'estableixen en el ritu entre l'oficiant —en la seva personificació d'éssers sobrenaturals i mítics— i el cor dels fidels. Així doncs, la religiositat que hi ha en els desenvolupaments de la tragèdia continua sent la dada fonamental d'aquesta expressió històrica, fins al punt que podem seguir l'evolució de la tragèdia justament seguint la pauta de l'evolució de la religiositat, pel que fa a la pèrdua gradual del paper originari de representació del món i a la conversió en instrument pragmàtic de la convivència social. (Més endavant, veurem com aquestes relacions entre espectacle i religiositat es fan cada vegada més febles en les civilitzacions occidentals.) De fet, es tracta d'aclarir i explicar la incidència que la representació tràgica tenia en l'esperit de l'espectador grec que li era contemporani —de qualificar les actituds de la seva consciència, atès que es posava en qüestió la naturalesa i l'essència del mite com a motiu dominant de la finalitat innata de la fe religiosa— i en el procés evolutiu d'aquesta tragèdia en contacte amb les transformacions de la societat.

La tragèdia i la comèdia antiga estaven estretament lligades al culte de Dionís i de Demèter, com ho demostra el fet mateix que s'originaren i es desenvoluparen en les processons en honor d'aquestes divinitats. Així doncs, s'emparenten amb els misteris òrfics i eleusinis. Emperò també hi són ben presents, sobretot en Èsquil, els cultes tan sovint esmentats en els poemes homèrics. Sobre les relacions entre els primers cultes i els segons no es poden establir dates segures de referència. Hi ha motius vàlids per suposar que els primers foren de caràcter més popular, per no dir fins i tot dels serfs (els esclaus constituïen una gran, i amb el temps immensa, majoria numèrica). Els espectacles eren oferts a les masses pels estrats socials superiors (però es pensa que els esclaus eren exclosos d'aquestes masses). D'aquí el seu paper històric: representar una evolució de fons religiós divulgada en termes dramàtics, que tenia per objecte el relat mític. Es tractava de presentar el mite en una forma poètica que el definís segons l'evolució interna de la civilització (així ho veurem evolucionar, des d'Èsquil fins a Eurípides). Però no mancaven les glorificacions de caràcter històric, que precisament s'anaven transformant en mite, ja fos que es referissin a la guerra de Troia, objecte de poemes recitats, ja fos a les guerres de defensa contra els perses, més recents i d'una concreció més segura.

Fins a quin punt la tragèdia, concebuda en els seus inicis com a comentari del ritu i com l'evolució autònoma d'aquest ritu, va anar assumint gradualment l'aspecte d'un nou pensament ètic, d'una transfiguració estètica? El procés de dissolució de l'esperit religiós que trobem en la tragèdia correspon a la recerca filosòfica contemporània i a les profundes evolucions polítiques en curs, i s'insereix en el moviment d'una civilització, amb aquell punt de conservadorisme a què l'obliga la seva responsabilitat d'espectacle, la seva dependència de les voluntats de les classes dirigents i el fet de ser-ne, en definitiva, l'expressió il·lustrada, que, en la seva funció interpretativa del mite, segueix el decurs dels temps, més com a conseqüència definitiva que com a

element motriu, més com a quadre estètic que com a element dialèctic. Els elements històrics més vàlids a què ens podem referir, pel que fa a l'origen i a les evolucions successives de la tragèdia i de la comèdia a Grècia, els trobem a la *Poietiké* (*Poètica*, 334-330 aC) d'Aristòtil, on s'exposa un sistema estètic que, durant segles, ha estat l'arrel del pensament crític de la nostra civilització, la base de partida de l'estudi del fet artístic. En la *Poietiké*, Aristòtil experimenta la utilitat dels principis teòrics aplicant-ne la substància a l'observació d'un fet real. Utilitza els principis teòrics per explicar les raons que determinen el desenvolupament de la creació artística.

Una considerable part del tractat està dedicada al problema dels orígens del fet teatral, especialment pel que fa a la qüestió del desenvolupament històric de la tragèdia. Així doncs, es pot afirmar que els judicis, o fins i tot les simples informacions sobre l'experiència dramàtica de la civilització grega, s'han formulat tenint en compte les dades d'aquesta obra. En la *Poietiké*, Aristòtil afirma «que la tragèdia té origen en els cantors del ditirambe, la comèdia en els cants fàl·lics...»; a continuació, precisa que «Èsquil va augmentar d'un a dos el nombre dels actors, va disminuir la importància del cor i va convertir el diàleg en la part principal. Sòfocles va introduir tres actors i va afegir la decoració de l'escena.» D'aquesta manera s'explica que la desvinculació gradual dels temes i dels elements satírics en el moment culminant del ditirambe va adquirir el valor de transformació del gènere tragicosatíric —que encara tenien caràcter sacrocelebratiu— en drama pròpiament dit, és a dir, en acció.

També és fonamental el tema central de l'obra, que tracta del valor i el significat de la poesia com a imitació, i de la tragèdia i la comèdia com a mimesi, és a dir, imitació d'una acció.

«La faula és mimesi de l'acció: i aquí jo entenc per faula el conjunt d'una sèrie d'actes o de fets.» Així parla Aristòtil a propòsit de la mimesi tràgica, i la representa com l'element primordial de la tragèdia, que en els seus moments successius crea la faula, els caràcters, el llenguatge, el pensament, l'espectacle i la composició musical. I afegeix: «D'aquests sis elements, els dos primers afecten els mitjans de la mimesi, el tercer la manera, i els darrers els objectius. A part d'aquests, no n'hi ha d'altre.» El sentit d'aquesta afirmació no pot ser desnaturalitzat perquè es basa en argumentacions més d'ordre realista que no pas psicològic. Se'n dedueix que el caràcter dels personatges sempre és secundari, sotmès a la invenció de la faula.

En el capítol V de la *Poietiké*, Aristòtil especifica algunes diferències substancials entre tragèdia i poema èpic, i afirma que «es diferencien en l'extensió, perquè la tragèdia intenta mantenir-se dins els límits d'una única volta del sol, o els sobrepassa de poc, mentre que l'epopeia no té límits de temps». El capítol VIII està dedicat a la unitat d'acció: «També la faula, ja que és mimesi d'acció, ha de ser mimesi d'una acció que sigui única, és a dir, una acció que constitueixi un tot sencer...». I en el capítol XXIV, on torna a tractar

les similituds i les diferències entre tragèdia i poema èpic, diu: «En la tragèdia no és possible representar alhora, contemporàniament, diverses parts d'una acció, i cal limitar-se cada vegada només a la part que es desenvolupa en l'escena, representada pels actors...». A l'entorn d'aquests tres conceptes expressats en l'obra d'Aristòtil, en el Renaixement es va produir una llarga polèmica sobre les lleis que regulen la composició dramàtica. La coneguda teoria de Castelvetro va originar les anomenades unitats aristotèliques de temps, acció i lloc, que no corresponen a l'autèntic pensament d'Aristòtil. De fet, amb la idea de codificar el seu pensament, el falsegen. Quan la *Poietiké* parla de límits de temps es vol referir a la «llargada material de l'obra poètica» —com diu Manara Valgimigli—, que, sent destinada a la representació, s'havia de limitar a un miler i mig de versos, mentre que l'epopeia, amb destinació diferent, no tenia aquests límits. Cal afegir que aquesta norma deriva exclusivament de la constatació del que s'esdevenia a la pràctica en el teatre grec i no té —ni vol tenir— caràcter de precepte. Pel que fa a la unitat d'acció, no es refereix al desenvolupament material d'un únic esdeveniment —com interpretaven erròniament els humanistes del segle XVI—, sinó a la necessitat —lleï exacta de tota obra d'art— «que la tragèdia desenvolupi un fet únic, amb un principi, un centre i un final». Finalment, la interpretació del darrer fragment esmentat se circumscriu al significat efectiu d'aquell «no és possible representar alhora», i, a la llum de la lògica, ens parla de la impossibilitat de portar l'acció més enllà dels límits de l'escenari.

Un altre element relatiu al caràcter de la tragèdia és la definició de les parts diferents que la formen. En l'exposició aristotèlica trobem una subdivisió molt exacta, dictada per les exigències escèniques: pròleg, episodi, sortida i cants del cor.

En Aristòtil, les relacions entre faula i personatges estan estretament lligades al sentit que assumeix l'acció tràgica com a element primari de la vicissitud del mateix personatge. La faula és un *quantum* immutable, dins el qual el personatge viu una història que depèn rigidament de l'estructura de la faula. Acció senzilla, personatges humans, pèrdua de la felicitat i caiguda en la desgràcia a causa de l'error. Les accions han de tenir unes característiques molt semblants a les normals i quotidianes, de manera que puguin suscitar en els espectadors la commoció espiritual que es produeix si algunes desgràcies cauen damunt individus que són els seus iguals en tot. Aristòtil interpreta l'exigència de noblesa en el sentit espiritual, sense límits de naixement ni de patrimoni.

Segons la *Poietiké*, el reconeixement és un moment substancial del drama. La tragèdia ofereix exemples de reconeixement externs a l'acció, d'altres que surten de l'acció mateixa i que, per tant, resulten encara més dramàtics.

La finalitat de la mimesi es dedueix, per lògica, de l'anàlisi del seu mateix procediment. Aristòtil parla diverses vegades d'una *hedoné*, com d'una sensació que l'obra ha de produir en l'espectador perquè s'assoleixi totalment la seva finalitat. I aquesta sensació no és igual per a tots els gèneres poètics, sinó

que és diferència segons els caràcters diversos de la creació artística. L'*hedoné*, doncs, és la finalitat de la mimesi com a emoció agradable que l'obra produeix en l'espectador; la tragèdia, justament perquè és superior a l'epopeia, produeix una *hedoné* més viva.

Aquesta *hedoné* de la tragèdia s'ha d'identificar amb la sensació que produeix la catàstrofe de la història; és la pietat que en resulta, segons Valgimigli, «com a mitjà o com a pas de la pertorbació precedent a l'equilibri recobrat». És la catarsi, la purificació, el desfogament, l'alliberament d'un sentiment de terror que estreny la gola i que es desborda en la pietat davant la catàstrofe irreparable.

L'essència més íntima de la tragèdia, de la mimesi entesa com a imitació del real, o millor, del «possible», se sublima en la consecució, en l'assoliment natural d'una conclusió necessària per a l'espectador; en l'equilibri que substitueix la precarietat, com diu Wolfgang Goethe. Aristòtil conclou: «és evident que la tragèdia, com a forma que assoleix la seva finalitat millor i abans que l'epopeia, s'ha de considerar una forma més noble de poesia».

Durant més de dos mil anys, els orígens de la tragèdia foren estudiats només en relació amb les diferents interpretacions que es podien fer de les afirmacions i demostracions aristotèliques. Només després de les noves orientacions de la ciència històrica, sorgides al segle XIX sobre la base de la renovació filosòfica idealista i materialista, s'ha tornat a plantejar la qüestió en termes concrets i positius.

Friedrich Nietzsche va dedicar la seva primera obra d'ampla volada al problema de la tragèdia: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El naixement de la tragèdia segons l'esperit de la música*, 1878). En aquest treball, referma la hipòtesi aristotèlica que l'origen de la tragèdia rau en el cor tràgic, i reprèn, per bé que parcialment, la visió de Wilhelm Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1808), que considera el cor com a compendi i extracte de la multitud d'espectadors, com una mena d'espectador ideal. Ja abans, Schiller (pròleg a *Die Braut von Messina*, *L'esposa de Messina*, 1803) havia considerat el cor «un mur viu que la tragèdia exigeix al seu voltant per aïllar-se del món real i per conservar el seu terreny ideal i la seva llibertat poètica». El cor primitiu, continua Friedrich Nietzsche, és l'autoemmirament de l'home dionisiac, és a dir, de l'individu partícep de la religió dels misteris, conscient, doncs —segons el concepte establert per aquesta religió—, del que porta en ell: passions, vida, misteri de l'existència del més enllà. La tragèdia originària es limitava a la presència lírica del cor i l'element dramàtic encara no hi era present. Però, afegeix Nietzsche, l'esperit dionisiac no pot ser l'inspirador real de la tragèdia grega. Només és essencial pel que fa a la forma exterior de la tragèdia, no en determina d'una manera concreta l'inici creatiu i poètic. L'absència del caràcter dionisiac en la tragèdia és del tot evident. No hi pot haver tragèdia al marge de la consciència. A més, la tragèdia ignora completament la promesa d'una altra vida, ca-

racterística de les religions basades en misteris. «La indiferència escatològica de la tragèdia és absoluta, total.»

George Thomson, en la part del seu estudi *Aeschylos (Èsquil i Atenes, 1932)* que tracta dels orígens de la tragèdia, remunta la seva investigació i a les religions predionísiaques, als ritus del misteri de Dionís, al significat que tingueren en el desenvolupament de les societats hel·lèniques. L'estudiós s'entreté en les característiques de les diverses religions antigues i dóna a la iniciació el significat vital de resurrecció, amb referències específiques als ritus agrícoles i als de la fertilitat, als matrimonials i als de la primavera. Thomson posa èmfasi en les relacions que vinculen els factors etnosociològics que actuen en les comunitats amb els de la creació dramàtica, els ritus i els mites en ús en els pobles primitius en el moment del naixement de l'expressió tràgica. Segons Thomson, el mite de Dionís és un clàssic model arcaic on troba forma el ritu agrari estacional de la resurrecció. Altres estudiosos, com Jane Harrison i Gilbert Murray, posen l'èmfasi també en aquest origen agrícola del mite de Dionís (i d'altres de consemblants). El cicle de les collites i de les estacions es reflecteix en la mort i la resurrecció d'un heroi (el sol que es tapa a l'hivern per tornar després, lliure, a la primavera). Igualment, el mite es vincula al culte dels avantpassats, en constitueix el desenvolupament.

Segons George Thomson, la tragèdia es va iniciar en el culte a Dionís; primer fou el ritual particular d'una societat secreta, i després es va convertir en privilegi d'una o més confraries d'actors que recorrien el camp, per bé que encara continuava sent un servei sacre, malgrat que a Atenes hi havia hagut un intent de laïcització, immediatament estroncat. La tragèdia apareix, continua Thomson, com un producte típicament atenenc, lligat al progrés, al desenvolupament, a l'esperit del poble d'aquella ciutat. El substrat mític de les religions antigues, els rituals referents a creences que foren submergides pel pensament filosòfic grec, exerciren una influència l'efecte de la qual és determinant: «L'art de la tragèdia es vincula, per vies remotes però directes, al ritu mímic del clan totèmic primitiu, i cada fase de la seva evolució està condicionada per l'evolució de la mateixa societat.»

La hipòtesi de l'origen del ditirambe, avançada per uns i combatuda per altres, ens provoca perplexitat sobretot si tenim presents les influències que han tingut, sobre el naixement de la tragèdia, les diferents religions inserides en el cos social grec. Per a alguns, ni tan sols és clar el significat del terme *dithyrambos*. Konrad Ziegler (*Tragoedia, 1899*) fins i tot assegura que podria correspondre a un nom antic usat en el culte a Dionís. Ernst Howald, a *Die griechische Tragödie (La tragèdia grega, 1930)*, sosté que l'origen de la tragèdia en el ditirambe pot ser acceptat també sense el testimoniatge aristotèlic, «ja que la forma de la tragèdia històrica s'explica només com una derivació de la lírica coral i és evident que el cant en el ritu dionisiac es diu ditirambe, perquè substitueix el ditirambe del culte».

Encara que considerem —com és el nostre cas, efectivament— que el diti-

rambe i la tragèdia són afins perquè procedeixen d'una mateixa espiritualitat, de la mateixa religió que es va desplaçar des d'Orient i les illes cap al Peloponès, una afirmació com la d'Ernst Howald no té la base suficient, i estem d'acord amb Ulrich Müller Wilamowitz quan afirma, a *Einleitung in die griechische Tragödie* (Introducció a la tragèdia grega, 1921), que «dir que la tragèdia deriva del ditirambe és, sobretot, poc útil, perquè una cosa poc clara ens és explicada per una altra cosa completament desconeguda». I encara més, segons Herbert Yennings Rose a *A Handbook of Greek Literature* (Manual de literatura grega, 1934), Aristòtil no explica com es va produir el pas del ditirambe a la tragèdia. Actitud que comparteix totalment Mario Untersteiner a *Le origini della tragedia e del tragico* (Els orígens de la tragèdia i del tràgic, 1942), segons el qual la tragèdia grega neix de l'atmosfera fervent i primordial de la religiositat mediterrània, de contactes amb les civilitzacions prehel·lèniques sorgides a la conca de l'Egeu. Amb Untersteiner el discurs torna novament als components historicomiticoreligiosos que podien haver produït un fet culturalment i estèticament apreciable en els valors de la tragèdia. L'estudiós afirma que un fet tan complex —tal com es presenta davant l'examen de cada obra— no es pot atribuir simplistament a l'evolució d'una cerimònia religiosa.

La *Poietiké* no dóna explicacions suficients sobre la qüestió, però això es justifica, segons Untersteiner, pel fet que la dependència de la religió prehel·lènica era prou coneguda. Encara més: segons Wilamowitz, «Aristòtil no va voler definir la tragèdia àtica des d'un punt de vista històric sinó abstracte.»

Pel que fa a la pretesa provenença de la tragèdia del ditirambe, Untersteiner afirma que «és equivocat l'esforç de qui vulgui explicar l'origen de la tragèdia en un cant dionisiac d'època històrica, fos quina fos la seva forma. En la tragèdia s'havien mesclat elements contrastants i dispers, després d'una llarga evolució, a la qual havien contribuït amb les seves aportacions culturals dos pobles de raça diferent, els mediterranis i els hel·lènics». Amb argumentacions diferents i partint d'altres pressupòsits, coincideixen amb aquestes suposicions altres estudiosos d'aquest segle com William Ridgeway i Joseph Wells. Aquestes investigacions porten a considerar que el naixement de la tragèdia grega és fruit d'una confluència d'elements festius i religiosos elaborats per diverses ciutats hel·lèniques.

Raffaele Cantarella, a *Eschilo* (*Èsquil*, 1941), en substància no s'allunya d'aquest tipus de consideracions. La seva contribució consisteix a vincular el problema dels orígens de la tragèdia al de la supervivència i influència de les religions paleogregues o mediterrànies en contacte amb el fenomen. Naturalment, no considera que una recerca sobre els orígens de la tragèdia com a fet artístic pugui tenir cap utilitat concreta. Pel que fa als elements purament històrics, Cantarella afirma que la tragèdia no depèn del ditirambe més que de les altres formes líriques corals. Segons Cantarella, l'*exarchon* (element dramàtic) no és només particular al ditirambe. L'element dionisiac és només

un aspecte exterior i ritual, i no es pot considerar la font exclusiva de l'esperit tràgic. La tragèdia només està connectada a les Grans Dionísies perquè va substituir el ditirambe per la tragèdia a les festes i va destinar les representacions a l'orquestra circular de *Dioniso Eleuthereus*. L'evolució del ditirambe es produeix, doncs, en funció del naixement de la tragèdia. Abans de Tespis no hi havia relació entre el ditirambe i la tragèdia. Les relacions es produïren en els tres grans autors, i els contactes més directes els trobem en algunes tragèdies d'Eurípides. El nom de *tragos* i els seus derivats no són testimoni de cap descendència segura, simplement remetent al territori àtic. Però si interpretem *tragoidia* com a «cant dels *tragoi* o boc», és a dir, sàtirs coberts amb pell de cabra, no s'explica el pas del drama satíric (del qual s'ignora la veritable essència per manca de documents) a l'esperit tràgic.

Podem concloure que de l'encontre, en el si de l'element coral, de les representacions introduïdes per Tespis a Atenes amb les formes del culte a Dionís i les invocacions líriques que hi havia en aquest culte (*Arió* de Corint), va néixer tècnicament la forma tràgica que ja veiem plenament formada en Èsquil.

Naturalment, l'art dels grans tràgics és fruit, sobretot, de la profunda evolució social i democràtica que es produïa a Atenes. La religiositat del mite era substituïda gradualment per la seva humanització. El narrador de l'epopeia és substituït gradualment per l'interpret damunt l'escenari, on es produeix la intervenció més directa dels ciutadans. El mite s'identifica cada vegada més amb una consciència vigilant de les tasques socials i històriques, capaç d'investigar i afrontar la realitat.

El culte de Dionís

En el ritu agrari i propiciatori de Dionís, se celebrava i auspicia la mort-resurrecció segons el ritme estacional que portava de l'hivern a la primavera, de la mort de la vegetació al seu renaixement i a la fecunditat gràcies al sol. Les festes en honor de Dionís se celebraven, segons models més o menys fastuosos, tant als grans centres habitats com a les petites agrupacions camperoles, i tenien un veritable caràcter d'espectacle. A les cerimònies dels centres principals hi havia desfílades sacrificials que s'anomenaven *Grans Dionísies*, o *Dionísies Urbanes*, i es desenvolupaven pel març-abril. La tradició d'aquestes festes ens ha arribat en forma iconogràfica mitjançant un cert nombre de gerres pintades. A la més expressiva de totes, conservada al Museu Municipal de Bolonya, hi ha reproduït un seguici encapçalat per dues dones, darrere de les quals avança un toro, seguit per altres dues persones i per un carro en forma de barca, estirat per dos silens. Damunt del carro hi va Dionís, embolcallat amb un gran mantell, i al seu costat un cistell amb les eines per al sacrifici, i dos sàtirs tocant la

flauta. Darrere el carro, un noi que aguanta el cistell i dues figures femenines tanquen el seguici. Un cop arribats a l'altar del sacrifici, el toro era immolat i els sàtirs entonaven el *dithyrambos*, o sigui el cant en honor del déu. En un primer moment, aquest cant no era preestablert, sinó improvisat; després se li va donar una estructura estable i es va oferir als sàtirs un text en vers, en lloc de la improvisació acostumada. El caràcter d'aquest text continuava sent essencialment líric, el cor de sàtirs (cinquanta) entonava el cant, tots alhora, sense que hi hagués cap mena de contrast dramàtic. Després, l'element coral es va dividir en dos semicors, un que preguntava i l'altre que responia.

Ateneu, l'erudit de l'època imperial, considera que el cor «representava l'acció» en tant que únic element escènic, i els seus components dialogaven directament entre ells en forma dramàtica. Els semicors tenien un corifeu cada un, i els dos dialogaven entre ells originant així la «tragèdia coral ditiràmica». Arquíluc i Simònides, Píndar i Baquilides foren compositors de ditirambes. De l'últim (va viure a la segona meitat del segle v aC) es conserven alguns ditirambes complets. Una fase evolutiva ulterior a aquesta forma dramàtica rudimentària presenta, al costat del cor, un personatge, Dionís, l'*hypokrites*, és a dir, el contestador. No hi ha dubte que aquest primer personatge fou realment el mateix déu, car els estudis arqueològics han permès d'afirmar que la roba que portaven els actors tràgics era el vestit de Dionís. Tespis va escriure el primer diàleg entre el cor i un actor que el dirigia. Potser fou a la vila àtica d'Icària. La invenció de l'actor va portar Tespis a una confrontació amb Soló, que no veia la necessitat d'introduir-lo i que temia, des del punt de vista moral, la ficció escènica. Potser per això Tespis va abandonar les cerimònies organitzades als recintes rituals i a les primeres construccions teatrals rudimentàries, i es va dedicar a recórrer el país amb un teatre ambulat que el seu mateix inventor va anomenar «Carro de Tespis».

L'època més afortunada del teatre tràgic no fou gaire llarga. Va durar un segle i mig: des de la segona meitat del segle vi aC fins al final del següent. Entre el 499 i el 406 sorgiren les grans personalitats d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides. Unes condicions espirituals molt especials, una vida social intensa i amb molt debat, la consciència d'una funció històrica i cultural de cabdal importància al servei d'esperits dotats de capacitats expressives elevades, tot plegat va afavorir unes manifestacions que responien plenament a les necessitats civils. La tragèdia grega n'és un exemple palès.

El *choregos*

Quan, amb la introducció de l'actor, la tragèdia va adquirir dimensions teatrals, es començaren a organitzar concursos. L'Estat va reconèixer que el

teatre tenia una funció específica i va assumir el pes de l'organització i el va confiar en la persona de l'*archon eponymos*, magistrat que es va convertir en el personatge dominant de l'activitat teatral grega. Li pertocava el dret i el deure d'organitzar concursos dramàtics. La preocupació principal de l'*eponymos* era de proveir els fons necessaris per a la realització de l'empresa. Per regla general, carregava les despeses a aquest o a aquell ciutadà amb possibles, que era anomenat *choregos* pel cor que havia d'organitzar. Per tant, el *choregos* era el responsable principal de la manifestació. Ell triava entre els poetes que volien participar-hi tres tràgics quan el concurs era dedicat a la tragèdia, cadascun dels quals havia de presentar una *tetralogia*, és a dir, un cicle compost per tres tragèdies i un drama satíric; i cinc poetes còmics, cadascun dels quals concorria amb un sol treball per a la comèdia. El *choregos* reclutava els cors i els intèrprets, que eren assignats per sorteig a cada autor. A partir d'aquest moment, els poetes, que en una primera època també eren directors i, sovint, intèrprets de les seves obres, es convertien en els artífexs principals del seu propi èxit. La victòria era decretada per un jurat de deu persones triades a sorts entre els espectadors. La trilogia vencedora rebia una corona de llorer i el poeta un trípede de bronze. A final del segle VI aC, el costum dels concursos dramàtics era molt estès a Atenes, als quals, gràcies a la gratuïtat dels espectacles, hi assistien un gran nombre d'espectadors. Així fou que es començà a emprendre la construcció de grandiosos edificis teatrals fins i tot a indrets relativament poc habitats. La funció del teatre era considerada altament educativa i els actors, reunits en corporacions i provinents d'escoles d'art dramàtic, eren considerats i reverenciats com una casta parasacerdotal.

La comèdia

La comèdia va fer un camí més llarg, que es va estendre des del segle V aC (l'any 486 aC, Quíonides, poeta còmic, va obtenir el primer èxit a les Festes Dionísies, i els mateixos anys participava als concursos còmics de Magnèsia) fins a l'any de la mort de Menandre, el 291 aC. El terme neix de *Komos*, seguici cerimonial que se celebrava en algunes festes atenenques. Els orígens de la comèdia a Grècia s'han de cercar en el contingut sacre d'algunes manifestacions celebratives (les processons dionísies, les fal·lofòries camperoles anomenades *Lenees*) i en la tradició ambulat d'algunes farses populars, els *stiacis*.

Les festes fàl·liques, de caràcter familiar, i les processons fal·lofòriques, algres mascarades en honor a la fecunditat, eren molt corrents a la Grècia antiga. Una escena típica d'*Els acarnesos* d'Aristòfanes (escrit el 425 aC) ens documenta sobre la saba d'una cerimònia fàl·lica. N'ha romàs una descripció

figurativa en dues gerres pintades, gairebé iguals, on hi ha, a primer terme, una escultura en fusta, gairebé un fetitxe, que reproduceix en formes estilitzades el símbol de la fecunditat, que uns homes duen damunt les espatlles. A la primera d'aquestes pintures, damunt l'«keina» hi ha un diable panxut; a l'altre, un silè, cavalcat per un personatge que branda el corn de l'abundor. Els següents se celebraven als carrers o als teatres i durant la celebració els fallòfors, després d'una entrada a pas rítmic, una invitació als espectadors perquè fessin lloc al déu, cantaven un himne en honor seu i feien befa dels espectadors. Motius, aquests, que retrobem en la *parabasis*, el cor típic de la comèdia.

A aquests elements sacres se n'afegiren ben aviat d'altres, derivats de la tendència molt viva a Grècia per l'espectacle popular, ambulant, recitat per actors ambulants; aquests espectacles també adoptaven característiques de veritables mascarades. És possible que, de vegades, aquestes dues formes d'espectacle s'haguessin presentat al mateix lloc i, a partir d'alguns motius semblants, en nasqués la contaminació. Per tant, l'evolució del gènere es va produir per la pràctica. El primer període s'ha anomenat de la «comèdia àtica antiga», amb la característica de la sàtira *ad personam*, la presentació de personatges de dimensions deformades i apallassades. No hi ha tipus i el poeta fa burla dels seus coetanis famosos, fustiga els costums de l'època, fa sàtira també política, dirigeix els dards a un blanc ben evident. El cor té un paper clarament específic. Ara alabat, adés vituperat per l'opinió pública del seu temps, i encara més per la successiva, Aristòfanes és l'expressió més típica de la «comèdia àtica antiga».

Durant el segle iv aC es van produir modificacions substancials en el camp de la comèdia. La sàtira deixa de ser personalitzada, probablement a causa de la fi de la llibertat política a Atenes i pels obstacles consegüents a representar damunt l'escenari personatges de l'època. El cor fou abolit, ja fos perquè la *parabasis* sempre atacava persones reals, ja fos perquè la seva presència representava un augment considerable de les despeses de realització. És el període anomenat de la «comèdia àtica mitjana».

La darrera fase evolutiva de la comèdia grega és coneguda amb el nom de «comèdia àtica nova». Abraça els anys a cavall dels segles iv i iii aC i, amb la figura de Menandre, acaba el llarg camí de l'experiència còmica a l'Àtica. Les característiques principals de la «comèdia nova» són: representació còmica de la vida i dels costums dels ciutadans particulars, casos ridículs i paradoxals, febleses, vicis, mediocritat humana. L'escenari és fix i representa la plaça d'una ciutat grega, amb una casa a banda i banda. El model es transmet gairebé immutable a la comèdia llatina i a la italiana del Renaixement. Altres novetats són la divisió de l'obra en cinc actes, probablement el retorn de la presència del cor amb funció d'intermedi entre els actes, calçats baixos, vestuari emblemàtic, màscares ridícules i molt tipificades.

La «comèdia nova» és, definitivament, el punt extrem de l'evolució del gènere dramàtic grec. En la plenitud del desenvolupament social de la co-

munitat atenenca, la interpretació del mite com a base de les creences religioses és una institució fonamental, de la qual s'encarrega l'Estat. A mesura que Atenes perd la posició hegemònica i les llibertats, l'espectacle teatral deixa de ser l'expressió d'una exigència comunitària i es converteix en pur entreteniment artesanal. S'institueix un preu d'entrada, es redueixen les despeses, la intenció estètica i satírica dona pas a una representació humorística de la vida quotidiana que acontenti el públic, format majoritàriament per la classe mitjana. La «comèdia mitjana» i la «comèdia nova» són el mirall i el producte de condicions històriques noves, d'un públic cada vegada més vençut, desfet, aburgestat, que viu al dia, en funció dels guanys i dels plaers a petites dosis que hom li consent. Neixen i es desenvolupen en el període crític de la història d'Atenes, quan les successives ocupacions de Filip de Macedònia, d'Alexandre el Gran i de Roma van llevar a la ciutat el caràcter de punt de suport de tota la vida grega i el van reduir al de centre exclusivament intel·lectual.

L'escenografia

Abans de començar a examinar les tragèdies i les comèdies gregues que ens han arribat, cal que considerem l'estructura tècnica i organitzativa de l'espectacle per tal d'aclarir-ne la forma i la funció específica. D'aquestes formes se'n deriva, després d'una complexa evolució, l'espectacle tal com s'ha desenvolupat en la civilització occidental.

A Grècia, l'espectacle tenia l'aspecte d'una mescla de cerimònia religiosa i de manifestació popular, és a dir que conservava el caràcter sacre de les festes dionísies, però amb un interès nou per tot allò de profà i de poèticament creatiu que tenien les superposicions culturals i populars. La reconstrucció arqueològica d'aquests espectacles ha estat possible gràcies als estudis científics i al descobriment de documents, especialment els figuratius, que han possibilitat l'aprofundiment de les recerques. Són clarificadors, per exemple, els elements que se suposa que pertanyen a escenes del *Tèlef* d'Eurípides, representats en una copa del Museu de Boston.

L'edifici teatral grec ha passat per diverses etapes: des de la construcció provisional de fusta, a la definitiva de pedra. És molt probable —i els arqueòlegs que se n'han ocupat són més aviat explícits sobre aquest punt— que els primers edificis fossin de planta trapezoïdal, cosa que explica la funció diferent de les parts de l'edifici destinades a la representació. A continuació, aquesta disposició va ser abandonada i substituïda per la coneguda universalment, de planta circular.

Les parts fonamentals del teatre (de *theatron*, assistir) eren: la *skené*, damunt la qual hi havia els elements escenogràfics; el *proskéion* o *logeion*, des-

tinat als actors que actuaven; l'*orchestra*, o sigui, la zona delimitada per les primeres fileres de la *cavea*, destinada especialment a les evolucions (potser dansades) del cor; el *theatron* (*cavea* per als llatins), que acollia els espectadors. Al centre de l'*orchestra* hi havia la *thymelé*, l'ara del déu, al voltant de la qual es col·locava el cor després d'haver entrat a escena, segons una tradició heretada dels models de representació del drama arcaic. Aquesta zona estava delimitada als extrems laterals per dues obertures, anomenades *parodoi*, per les quals entraven els components del cor. El prosceni ocupava una estrada de dimensions considerables (a Siracusa, feia 22 m de llargada, 3 m d'amplada, i s'elevava 0,50 m en relació amb l'*orchestra*, a la qual s'unia mitjançant uns quants esglaons). El prosceni estava delimitat lateralment per dues parets i sengles obertures que comunicaven amb l'interior, també denominades *parodoi* (que a Roma eren fixes, i a Grècia provisionals, i de caràcter exclusivament utilitari). S'ha discutit molt si aquestes entrades laterals tenien algun significat de lloc, però no s'ha arribat a cap conclusió segura. Segons Vitruvi, l'entrada a la dreta de l'actor indicava una provenença de l'interior de la ciutat, contràriament a la de l'esquerra. A la paret de l'escenari hi havia tres portes situades simètricament per possibilitar els moviments entre escena i bastidors, a més del fossat, on es guardaven els decorats. Sota l'*orchestra* hi havia un sistema de galeries excavades a la pedra que facilitava els moviments dels actors.

L'escenografia devia ser molt senzilla, si més no fins a l'època d'Èsquil. Consistia en pocs elements escènics, de caràcter al·lusiu, que tenien l'única finalitat de desvetllar la imaginació dels espectadors. Sens dubte el primer decorat escènic fou una barraca de fusta i drap que feia les funcions de camerino per als actors. Més endavant —i el costum encara era vigent a l'època d'Èsquil— es va estendre l'ús d'una passarel·la col·locada damunt el prosceni, on hi havia l'element essencial que significava el lloc escènic. Els decorats pintats, segons explica Aristòtil, els va introduir Sòfocles, però no es pot ser categòric en aquesta qüestió. Per exemple, Vitruvi explica que Agatharcus de Samos havia pintat un escenari per a Èsquil en una època molt més antiga. I, de fet, el mateix Agatharcus en va pintar un per a l'*Orestíada*. El teló de fons, de pell pintada, únic i pla, estava dividit en tres seccions, i anava muntat damunt un complicat sistema de rails que corrien un dins l'altre i que permetia modificar fàcilment l'alçada i la llargada del teló. Es renovava a cada drama i, en alguns casos, s'utilitzava un escenari múltiple. El gust s'orientava clarament per la decoració sense perspectiva, sense referències realistes. Les lleis de la perspectiva foren tingudes en compte per Anaxàgores i Demòcrit, però també en aquest cas ens hem de remuntar a Agatharcus, que aproximadament des del 465 aC va intuir la possibilitat d'aplicar la perspectiva a l'escenari.

És interessant i il·lustratiu el testimoni de l'escenografia grega a l'època de Sòfocles, que trobem als primers versos d'*Electra*, on el Pedagog fa una descripció detallada de l'escenari.

PEDAGOG, *aturant-se*, a ORESTES: Oh, fill d'Agamèmon, que va manar a Troia, pots contemplar avui davant teu aquests llocs famosos que volies tornar a veure costés el que costés. Heus ací l'antic Argos que tant enyoraves, territori consagrat a aquella a qui va picar el tàvec, a la filla d'Inacos; aquí, Orestes, és el lloc lici del déu matador de llops; a la teva esquerra, el famós temple d'Hera; al lloc on hem arribat veus Mícenes, rica en or i aquí el palau assassí dels Pelòpides. És d'aquí que en altre temps, quan van matar ton pare, et vaig rebre d'aquella que és de la mateixa sang que tu, la teva germana; et vaig agafar i et vaig salvar per educar-te fins a l'edat vigorosa a la qual has arribat, per tal que fossis el venjador de la mort de ton pare.

L'escenografia era completada pels decorats laterals, que consistien en uns prismes triangulars anomenats *periaktoi*, que giraven sobre si mateixos i que tenien pintures diferents a cada cara. Aquests ginys feien possible un canvi ràpid d'ambient, per bé que els canvis no sovintejaven gaire. De fet, se sap amb una certa seguretat que només *Les eumènides* i *Aïax* preveïen aquesta eventualitat. És més difícil aclarir i exposar el que es refereix a la comèdia, on els canvis, especialment a la comèdia antiga, eren múltiples. No es coneixen els sistemes que feien possible aquestes operacions. Seria lògic pensar que s'havia establert l'ús de l'escenari múltiple.

L'escenografia canviava radicalment segons el gènere representat, és a dir, segons fos tragèdia, comèdia o drama satíric. És aclaridora la descripció que ens n'ha deixat Vitruvi: «Els gèneres dels escenaris són tres: el primer, anomenat Tràgic, el segon, Còmic, el tercer Satíric. I els decorats són diferents entre si, perquè en el Tràgic es fingeixen columnes, frontispicis, estàtues i altres exquisideses; en el Còmic, en canvi, hi ha fragments d'edificis particulars i muralles, i des de les finestres es veuen dibuixos que imiten l'interior de cases. Per al gènere Satíric, finalment, s'imiten decorats d'arbres, coves, turons i altres elements agrestos en forma de paisatges.»

A Grècia no hi havia teló. Els canvis d'escenari i les operacions dels descensos es feien, per tant, *coram populo*. Els espectadors tenien el costum d'anar-se'n a una altra banda en la imaginació entre una tragèdia i l'altra (cal no oblidar que cada espectacle tràgic consistia en la representació de tres tragèdies i un drama satíric); o bé estaven tan acostumats al que passava davant els seus ulls que ja no en feien esment. Després, a Roma, es va introduir l'ús de telons pintats amb personatges de mida natural que pujaven de baix cap amunt lentament i que feien la impressió, segons una expressió colorista de Virgili, que eren aquelles figures les que pujaven el teló.

Pel que fa a la tècnica de l'escenari, es van inventar maquinàries diverses, que foren introduïdes segons les exigències de cada drama. És d'una importància cabdal l'*egkyklema*. Les escenes del drama es desenvolupaven tant a l'exterior com a l'interior tancat del palau. Per fer visible el que s'esdevenia a l'interior, es va introduir l'ús d'una plataforma de fusta, muntada damunt unes rodetes, que era desplaçada cap endavant quan ho requeria l'acció. Per

exemple, a *Agamèmon*, per fer visible el cos del rei atrida degollat; a *Les coèfores*, per a l'assassinat de Clitemnestra; a *Les eumènides*, per mostrar a l'espectador tot el que s'esdevenia a l'interior del temple d'Àpol·lo. La *mechane*, com una grua penjada, servia per a les aparicions dels déus i dels herois, i s'usava sobretot a la tragèdia d'Eurípides, que sovint recorria a la intervenció del sobrenatural per resoldre situacions particularment embullades. Aquesta intervenció sobrenatural (que en Eurípides constituïa la catàstrofe, és a dir, el desenllaç) és coneguda amb l'expressió *deus ex machina*, precisament a causa del mitjà mecànic que la feia possible. Altres màquines teatrals eren el *theologeion*, plataforma giratòria que, avançant des de l'interior, servia per presentar els déus a les seves estances; la *diestia*, practicable de forma no precisada que, potser, podia representar una escala o un teulat; el *bronteion*, dispositiu que servia per simular el tro; el *keraunoskopeion*, que imitava el llamp; el *charoneioi klimakes*, escales que menaven del subsòl a una obertura del prosceni i feien possible l'aparició dels difunts; les *anapiesmata*, escotilles que s'obrien al prosceni i a l'*orchestra* per a l'aparició de les divinitats infernals; l'*hemikyklion*, que, mitjançant una plataforma, feia visible una part llunyana de la ciutat o del mar, generalment plena de naufrags; el *stropheion* presentava l'apoteosi dels herois que pujaven al cel, o bé la seva mort en combat.

Màscares i vestuari

En l'espectacle grec i sota el doble aspecte de la funció decorativa i del significat simbòlic, és essencial l'ús de la màscara i del vestuari. Durant un temps, es va avançar la hipòtesi que l'ús de la màscara podia ser degut a la necessitat de donar al personatge unes dimensions fora del comú i a la possibilitat d'amplificar la veu perquè arribés clarament als espectadors. Actualment, gràcies a alguns descobriments recents, podem afirmar que aquestes eren unes deduccions substancialment errònies. A les Grans Dionísies alguns grups de personatges portaven màscara, i per això es pot dir que el seu ús, originat en les festes rústiques de Dionís, és un dels elements hereditaris del culte al déu. Antigament, alguns personatges dels seguicis sacrificials s'empastifaven la cara amb pòsit de vi i amb fulles de pàmpol per modificar-ne els trets. D'aquest primer exemple de deformació de la fisonomia es va passar a l'ús de les màscares, fetes amb aquesta finalitat i que, lluny d'imitar les faccions humanes, presentaven un aspecte mig terrorífic mig grotesc. Fou Tespis qui va modificar aquest costum i va implantar l'ús de la màscara de fisonomia humana; per la seva banda, Quèril i Frínic en van proposar l'evolució i el segon va introduir la màscara femenina. Fins a Èsquil, la màscara es limitava monòtonament a una expressió de fixesa, donada per la manca de color. Èsquil va aplicar-hi la policromia i va fer, així, més variat el joc dels contrastos.

La màscara es fabricava en tela o en fusta lleugera, cobria el cap fins a l'occípit, portava una gran perruca i, de vegades, barba, amb un forat gran a la boca i una làmina especial per amplificar la veu, i forats petits als ulls. La policromia servia per accentuar l'expressivitat del rostre. El front era molt espaiós, en forma de la lletra grega *lambda* (λ) i, en gran part, cobert per la perruca. Aquest artífic especial, que servia per engrandir la persona, s'anomenava *ogkos*.

L'ús de la màscara tenia inconvenients i avantatges. La impossibilitat d'articular una mímica facial era, certament, un inconvenient més aviat greu. Es disminuïa aquesta limitació canviant de màscara o bé amb una màscara de doble expressió. Aquestes solucions s'utilitzaven sobretot en la comèdia. En canvi, no eren pocs els elements positius. Aulus Gellí afirma que la màscara afavoria l'amplificació de la veu, i no tenim motius per no creure'l, i més sabent com s'aconseguia l'accentuació de to. Un altre avantatge era la possibilitat d'interpretar papers femenins. Cal recordar que al teatre grec no hi havia actrius; els papers de les heroïnes eren interpretats per homes i, així, la màscara ajudava a la versemblança. A més, la màscara podia manifestar exteriorment, gairebé de forma emblemàtica, el caràcter del personatge, tasca en què també participava el vestuari, especialment en l'època de la comèdia nova.

Es coneixen 28 tipus de màscares tràgiques: 6 *gerontes* (vells), 8 *neanikoi* (joves), 3 *therapontes* (serfs), 11 *gynaikes* (dones). Per la seva banda, les màscares satíriques són quatre: *satyros polios* (de cabells blancs), *satyros geneion* (amb barba), *satyros ageneios* (imberbe) i *seleinos pappos* (avi). La màscara de la comèdia antiga tenia un aspecte genèricament paròdic, sense referències especials ni a una realitat concreta ni a un símbol. Expressava una creació fantàstica (però Aristòfanes en va voler crear una que reproduís una caricatura de l'odiad papagog Cleó). En la comèdia mitjana, l'estructura de la màscara va evolucionar envers el grotesc, mentre que després, en ple esclat de la comèdia nova, es va produir una exasperació dels elements caricaturescos en un sentit gairebé emblemàtic. En aquest període hi havia 43 màscares que, més tard, esdevingueren patrimoni de la *commedia palliata* llatina. Se n'han identificat 9 de vells, 11 de joves, 7 de serfs i 14 de dones.

El vestuari és un altre element especialment interessant pels seus caràcters estètics i els seus criteris de gust, i pel significat de clara al·lusió que en alguns moments —la comèdia nova— va arribar a ser d'una evidència sorprenent. També en aquest cas s'ha de tenir en compte les necessitats que aconsellaven l'ús d'un cert tipus de vestuari. El *kothornos* —el calçat característic dels actors tràgics—, l'enorme *ogkos* que dominava la màscara, i la veu amplificada, donaven a l'actor una dimensió física excepcional, que reclamava, justament, ser vestida amb roba abundant, la qual cosa engegantia encara més el personatge. L'ús d'un vestuari típic per a la representació del drama devia venir de molt antic. Com la màscara, es podria remuntar fins i tot al període dels primers seguicis sacrificials. La introducció del vestuari tal com ens ha arribat a través de les figuracions plàstiques pertany, també, a Èsquil.

L'imponent vestuari del teatre grec estava compost per dos elements essencials que, com hem esmentat, contribuïen a donar l'aparença gegantina als actors: una túnica multicolor (*poikilos*) i una capa (*epiblema*). Amb el propòsit d'evitar una aparença escanyolida que la gran estatura física, aconseguida amb l'ús de l'*ogkos* i del *kotbornos*, hauria pogut produir, els actors solien posar-se enconxats per tal de proporcionar el conjunt de les dimensions del cos. Es posaven el *prosternidion* al pit; el *progastridion* era un ventre postís, el *somation* era una malla que es col·locava sobre el *prosternidion* i sobre el *progastridion* per aguantar-los i que cobria les altres parts del cos. El *poikilos* (túnica) arribava fins als talons, tenia unes mànigues llargues, les *cheirides*, que tapaven completament els braços, i anava lligat amb un cinyell (*maschalister*) a l'alçada del pit. El cinyell tan alt accentuava el relleu del personatge. El *poikilos* podia ser teixit o pintat de maneres molt diferents. El vestuari reproduït en un mosaic dels museus vaticans, on hi ha una sèrie d'il·lustracions teatrals, presenta un *poikilos* de franges transversals encreuades amb ratlles verticals, tot amb matisos d'un mateix color, rarament de colors diferents. Els personatges representats en un gerro de Ruvo i al fresc de Cirene porten, en canvi, un vestuari força més ric, variat, amb dibuixos de flors, plantes, animals i arabescos de tota mena.

Pel que fa als *epiblemata*, n'hi devia haver un gran nombre de models diferents. L'*himation* era una capa àmplia que cobria tot el cos. La *chlamys* era curta i es duia damunt les espatlles. La *batrachis* i la *phoinikis* eren capes de color verd granota i porpra. Algunes *chlamydes* (*chlamys diachrysos*, *chlamys chrysopestos*) anaven adornades amb franges daurades. Els personatges especials portaven un vestuari especial: estava establert el principi d'allusivitat del vestuari. Dionís portava una llarga túnica color groc safrà anomenada *krokotos*. La *xystis*, ensenya de la reialesa, era una capa vermell porpra. Les reines portaven una *xystis* vermella, amb un cinyell, i una capa blanca brodada amb porpra (*periporphyros*). Els personatges divins portaven un senzill vestit de llana de punt que embolcallava tot el cos (Navarre sosté que el «vestit profètic» de Cassandra a l'*Agamèmnon* d'Èsquil devia ser així). Els guerrers i els caçadors portaven al braç esquerre una clàmide de color porpra (*epbaptis*).

El que més sorprèn del vestuari tràgic grec és la riquesa, la magnificència, el luxe d'ornaments. Les teles valuoses, els brodats d'or, els colors enlluernadors, no tenien cap correspondència amb el vestit de la vida quotidiana. Potser es podien comparar amb la roba dels dies de festa. Malgrat això, no es pot dir que aquest vestuari no tingués cap relació amb la realitat. Es tracta, més que res, d'una interpretació lliure i fantàsica del vestit nacional grec. Només un tipus de vestit, el sacerdotal, era idealitzat. No és improbable que les influències entre el vestuari teatral i els paraments sacerdotals eleusinis haguessin estat recíproques.

El vestuari dels personatges tràgics del drama satíric no era molt diferent del dels personatges de la tragèdia. Els elements essencials eren els mateixos

amb algunes diferències subtils. En canvi, el vestuari dels sàtirs i dels silens era completament diferent. El vestuari dels sàtirs es caracteritzava per unes calces de pell lligades a la cintura, una cua de cavall i el símbol fàl·lic. El silè, per la seva banda, portava una malla peluda que li cobria tot el cos, de vegades una túnica d'una sola peça que li arribava fins als genolls (*chortaios*), i uns pantalons fins als peus. Aquests dos personatges portaven generalment pells d'animals damunt l'espatlla esquerra. El silè es podia posar tres menes de capes: brodada (*theraion*), de coloraines (*chlamys anthike*) o vermella (*phoinikioun himation*).

Pel que fa al vestuari dels actors de la comèdia antiga, la manca total de documentació històrica és palliada per les indicacions que en dona Aristòfanes a les seves comèdies. Aquest vestuari s'inspirava directament en els vestits de la vida quotidiana, als quals se'ls donaven unes deformacions clarament còmiques. Aquesta característica s'emfasitza al segle IV aC, com ho testimonien un gerro àtic trobat a Crimea i una sèrie de terracotes.

A les comèdies d'Aristòfanes, els homes es posaven una túnica amb dues mànigues (*amphimaschalos*), típica dels homes lliures, o bé un hàbit amb només la màniga esquerra (*exomis*), que portaven els esclaus. Feien de capa l'*himation*, la *chlamys* i el *tribonion*. Aquest últim, força curt i de tela basta, es feia dur als personatges pertanyents a les classes subalternes. Els personatges femenins portaven una túnica color groc safrà (*krokotos*), lligada amb un cinyell (*strophion*) i una capa brodada de color porpra (*enkyklon*). Com ja hem dit, aquesta aparença de realisme es va anar deformant cada cop més, al segle següent, amb una accentuació de la caricatura, i es va prolongar sense modificacions substancials durant tot el període de la comèdia mitjana. El vestuari de la comèdia nova repetia amb rigorosa fidelitat els vestits de la vida quotidiana. Hem vist que, a la tragèdia, el rei, la reina i la divinitat duien un vestit obligat del qual no es podia prescindir. A la comèdia antiga, el personatge de Dionís, per exemple, era presentat amb algunes característiques específiques i recurrents. Ara, l'orientació en aquesta direcció és força més evident, els personatges adquireixen un aspecte preestablert regularment, que en facilita la identificació. És una actitud que, juntament amb altres característiques de la comèdia anomenada nova, passarà sense modificacions a la *commedia palliata*, la seva imitació fidel. Només que es tinguin presents les característiques de la comèdia nova, resulta molt comprensible que, en aquest període, s'orientés cap a la reproducció dels vestits molt comuns de la vida quotidiana. Damunt un escenari que repetia, amb un marcat realisme, esdeveniments, tipus, elements de la vida quotidiana, no hi podien aparèixer més que figures amb aparença d'autenticitat també en el vestuari. Les túniques i les capes del vestir habitual foren escurçades lleugerament per accentuar certes indecències pròpies de la comèdia, tal com es concebia en aquella època. Els colors, en canvi, eren totalment convencionals i tenien aquella funció emblemàtica que ja hem comentat. El vermell era el color dels

joves, el blanc el dels esclaus, el negre i el gris els dels paràsits, el verd i el blau els dels vells, el blanc també era el de les sacerdotesses, el blanc i el groc els de les joves, el blanc brodat de ratlles era el dels hereus, mentre que els proxenetes portaven una túnica i una capa de coloraines.

El *kothornos*, un calçat amb la sola molt alta, feta amb unes quantes capes de fusta pintades de colors diferents, era portat pels personatges lliures. Els esclaus duïen un calçat menys alt. El cor també portava un calçat de sola alta (menys alta, però, que el coturn) anomenada *krepis*. L'inventor d'aquest calçat va ser Sòfocles. El motiu pel qual el cor portava un calçat més lleuger s'ha de cercar, probablement, en el fet que efectuava una sèrie d'evolucions a l'*orchestra*, que no haurien estat possibles de fer amb coturns. El coturn, per la seva alçada i pesantor, per una banda augmentava les dimensions —simbòlicament, també en sentit moral— dels personatges, però per l'altra en disminuïa les possibilitats de desplaçament i feia els moviments maldestres, cosa que suggeria una actuació basada en la gairebé absoluta estaticitat dels actors. Els sàtirs probablement actuaven descalços, si més no així apareixen en el ja esmentat gerro de Ruvo, on, en canvi, Hèrcules i el rei calcen un *kothornos* baix. En la comèdia, el calçat repeteix formes usades a la vida real, d'acord amb el caràcter realista del gènere. El calçat dels homes eren les *embades* o *lakonikai*, i el de les dones els *kothormoi* o *persikai*.

De capell, només en portaven els viatgers i els missatgers. Els personatges femenins, quan havien de sortir, s'embolicaven el cap amb la capa, que tenia una caputxa (*kredemnon*). Com a ornaments del cap, s'usaven: el *kekryphalos*, ret que aguantava els cabells; la *mitra*, una ampla faixa lligada al front; la *kalyptra*, una mena de vel que cobria la cara i es doblegava cap endarrere.

Els personatges, principalment els de la comèdia, portaven un senyal distintiu cada un. Els déus tenien un atribut individual propi, el guerrer una armadura, els herois una espasa o un arc, el rei un ceptre, els vells el bastó (recte a la tragèdia, corbat a la comèdia), els suplicants agitaven branques amb cintes blanques lligades, els missatgers portadors de bones notícies i els invitats que anaven a una festa o en tornaven es coronaven el cap, els esclaus que viatjaven amb els amos portaven l'equipatge a l'esquena en lloc del bastó, els camperols un garrot, una túnica de cuir i un sac, el paràsit un flascó d'oli i una escambreta.

És sobretot en la tragèdia on el convencionalisme i l'estil superen clarament el realisme.

Música, dansa i mètrica

La música i dansa van tenir un paper d'importància primordial en el teatre grec, especialment la música, que va donar forma melòdica a algunes parts

de la tragèdia. Avui no és fàcil reconstruir amb exactitud les parts musicals de la tragèdia i de la comèdia gregues, però es pot afirmar, d'acord amb alguns elements interns de les mateixes composicions, que la música constituïa un element essencial de la representació. Ens referim a la part coral, l'element mètric de la qual, extremadament rítmic, tradueix l'exigència d'obeir a les lleis estructurals de la melodia. L'element melòdic no és un descobriment de l'espectacle teatral, sinó que pertany a la tradició sacrificial originària dels misteris dionisiacs, dels quals va passar a la nova estructura dramàtica. Amb el ditirambe de la segona època, o sigui, el que ja preveu un text, la música adquiria un caràcter predominant. No es tracta, naturalment, de la complexa matèria musical a què ens ha acostumat la reforma del Renaixement, sinó d'una melodia extremadament senzilla, monòdica, confiada principalment a l'*aulos* (espècie de flauta), que feia de fons a les parts recitades. No obstant això, la seva importància era tan gran que, en el decurs del drama, els dos components —dramàtic i musical— s'unien íntimament per donar lloc a un tipus de representació semblant *grosso modo* al melodrama del xvii. El text seguia unes lleis melòdiques, com el recitatiu. De vegades, del conjunt que, amb terminologia molt més recent, en diríem orquestral, se'n destacava el solo d'un flautista. La flauta es va revelar molt ben adaptada a aquest tipus d'espectacle. Com explica Aristòtil, era preferida a la cítara perquè el seu timbre harmonitzava més bé amb la veu humana. Encara que es pugui suposar que l'element poètic conservava el seu significat predominant —Plutarc diu que la música feia de condiment de la resta—, no hem de creure que el fons melòdic tingués un paper subordinat. La mateixa composició en vers de la tragèdia, la disposició que fa quadrar cada mesura musical amb els versos del text, la correspondència de cada síl·laba amb una nota, ens indica que els dos elements eren situats en un mateix pla, per la qual cosa cal suposar que en l'espectacle així configurat es devia produir una fusió ben especial, avui irrepetible i que, sigui com sigui, no podem definir amb exactitud. El que sí sembla segur és que les parts del cor eren cantades. En aquest sentit, i en una època força recent, s'han portat a terme experiències prou interessants d'exhumació de la tragèdia grega, per bé que escassament satisfactòries en el terreny de l'emoció estètica.

També en aquest aspecte del drama hi ha una evolució des de formes només esbossades, on la música té un paper de primer pla però purament funcional, fins a d'altres de més complexes que acosten l'espectacle a les formes melodramàtiques que alguns estudiosos han intuït en la dramaturgia hel·lènica. En la tragèdia arcaica, l'element musical es reduïa a l'essencial, la melodia acompanyava algunes parts de l'acció, de vegades sobresortia el cant monòton d'algun personatge, però eren els cors els que cantaven més sovint. En aquesta tendència subsistia encara la influència determinant de les manifestacions dramàtiques originàries. La tradició era encara viva en temps d'Esquil, per bé que amb algunes lleugeres modificacions. Fou Eurípides qui va preveure les

possibilitats especials de la música i del cant. Havia disminuït el significat de la presència del cor en el drama i va ampliar als personatges individuals l'àmbit de la funció musical que el cor assumia; d'aquesta manera va donar vida a aquell tipus d'actuació que, per diferenciar-la de la part exclusivament recitada (*kataloge*), es va anomenar *parakataloge*.

Pel que fa a la dansa, es pot considerar provat el testimoni d'Aristòtil. La dansa s'afegia als altres components de l'espectacle, amb un paper decididament subaltern. El paper d'acompanyament, de comentari figuratiu de l'acció escènica que li era assignat, comportava una evident limitació de moviments, que eren més gestos mímic i rítmics tendents a donar èmfasi als caràcters, les passions i els gestos del drama, que no pas veritables passos de dansa. Hi havia tipus diferents de dansa per a cada gènere d'espectacle, i un tipus de dansa comú als tres gèneres. Aquest últim s'anomenava *hyporchema*, mentre que la dansa típica de la tragèdia es deia *emmeleia*, la del drama satíric *sikinnis* i la de la comèdia *kordax*, dansa obscena que ningú no hauria gosat repetir fora del teatre.

Quant a la mètrica de la tragèdia, es va adoptar el trímetre iàmbic en substitució del tetràmetre trocaic, perquè s'adaptava molt més bé al diàleg.

Les representacions

A Grècia, l'espectacle era una festa popular molt concorreguda, a més d'una manifestació literària de gran relleu. Les representacions tenien un caràcter excepcional. Es repetien anualment, en intervals regulars, en forma de concurs dramàtic, de festival, que en diríem avui. Al mateix temps, constituïen un esdeveniment educatiu de relleu especial, amb la seva pedagogia visual i auditiva, mesclada amb una *religio* concebuda en el sentit més autèntic de l'expressió. Per això s'aconsellava l'assistència dels més joves. A més, és probable que les representacions fossin un desfogament dels ferments intel·lectuals i passionals, suggerit potser per les autoritats polítiques, àdhuc en un clima de democràcia vigent com el d'Atenes. El públic, força variat, provenia tant de la ciutat com del camp dels voltants; al costat del ciutadà conegut pels mèrits adquirits en les diferents activitats de la vida pública i cultural, s'hi podia veure el petit propietari, l'artesà, fins i tot el camperol. També hi eren admeses les dones, que no podien assistir, però, a les comèdies a causa del seu contingut obscè i per les realitzacions agosarades en clau realista. El caràcter específicament educatiu es basava en la gratuïtat d'aquests espectacles, i encara que en una segona època s'instituí un preu d'entrada, era tan baix (cada lloc valia dos òbols) que no podia llevar a aquests esdeveniments el to de manifestacions obertes a tothom. Per facilitar-hi l'accés als ciutadans econòmicament

més febles, Pèricles va instituir un fons públic especial, el *theoricon*. Una part dels llocs —els més pròxims a l'*orchestra*— era posada a disposició dels notables de la república: sacerdots i sacerdotesses dels diversos cultes, alts dignataris de l'Estat, arconts, ambaixadors estrangers acreditats a Atenes, ciutadans que havien fet serveis particulars a la república, joves que havien perdut el pare a la guerra, els habitants d'una ciutat aliada. La resta de la *cavea* era ocupada pels espectadors que pagaven. El públic entrava tumultuosament a l'edifici per ocupar els millors llocs i assistir a l'espectacle de l'arribada dels principals de la ciutat, que desfilaven en seguici vestits amb la fastuositat que es derivava dels càrrecs públics. Les representacions començaven a punta de dia. Cal tenir en compte que en tres dies s'havien de representar de deu a dotze trilogies i el mateix nombre de drames satírics. Acabaven a posta de sol, en una atmosfera de gran emotivitat, mantinguda per la claror de les teies que aguantaven els mateixos espectadors i les figures hieràtiques dels actors.

Cada cicle tràgic estava constituït per tres tragèdies més un drama satíric, és a dir, l'anomenada tetralogia. En temps d'Èsquil, les trilogies (o sigui, les tres tragèdies) constituïen un tot únic, amb una història que es desenvolupava seguint un fil lògic i consecutiu des del primer al darrer drama. D'aquestes trilogies, l'únic exemple que n'ha quedat és l'*Orestíada* d'Èsquil. Després va prevaler la tendència a alliberar les tres obres d'aquest lligam.

Les representacions s'organitzaven com a concurs dramàtic. L'autor que aconseguia la palma del vencedor era llorejat entre l'entusiasme del públic i la seva fama era reconeguda a tota l'Hèl·lade. Els espectadors seguien les representacions amb gran interès i manifestaven clamorosament la seva acceptació o el seu refús de l'obra. La representació es feia sota la direcció de l'autor, que també s'encarregava d'interpretar el paper del protagonista, si més no fins a Èsquil. Potser fou Sòfocles el primer que va separar la figura de l'autor de la de l'intèrpret.

Després del toc de trompeta que anunciava l'inici de l'espectacle, un actor recitava el pròleg, que contenia l'essencial de la història i els precedents de l'acció (en els drames més antics hi mancava el pròleg; la introducció la feia el cor, que cantava la *parodos*). A continuació, el cor sortia a l'*orchestra* al so d'una monodia amb flauta i, de vegades, amb cítares, i cantava la *parodos* o primer cant del cor, i potser executava alguns moviments de dansa. Aleshores, els integrants del cor se situaven al voltant de la *thymele*, d'esquena al públic, i en aquesta posició seguien el desenvolupament del drama; de tant en tant, hi intervenien dialogant amb els personatges. Damunt l'escenari, els actors, embolcallats amb el vestuari que ja hem descrit, la cara coberta amb la màscara simbòlica, executaven la *kataloge* (parlat) i la *parakataloge* (cantat). El cant propi del cor s'anomenava *melos*. Al final de l'*episodi*, el cor, dividit en dues fraccions, els semicors, entonava el primer *stasimon*. Després, seguint el mateix model, s'alternaven els episodis i els *stasimon*. El drama s'acabava amb l'*èxode*, que de vegades era el cant de comiat del cor, però més sovint

l'escena final, on la intensitat dramàtica assolida moments de gran emoció amb el contrast entre els diversos personatges o entre els personatges i l'element coral. Els moments de dansa ritual en el decurs de la representació tenien la finalitat d'evidenciar plàsticament algunes vicissituds dels personatges.

La tragèdia arcaica tenia un sol intèrpret, el *protagonista*, que dialogava amb el cor. Més endavant, quan es va accentuar l'element dramàtic en detriment del líric, va caldre ampliar les parts dialogades, que es van confiar a un segon actor, el *deuteragonista*. Aquest procés fou acomplert per Èsquil, i és un dels elements típics de l'evolució de la tragèdia en aquest autor. A continuació, davant exigències dramàtiques més complexes, es va arribar a la institució d'un tercer actor, el *tritagonista*, que fou introduït per Sòfocles. Fou en aquest punt on es va acomplir el cicle evolutiu de la tragèdia grega des del punt de vista estructural.

Els models de representació de la comèdia només es diferencien en part del model tràgic. És més, sembla que, en un cert sentit, en repeteix fidelment la petja, i se'n diferencia només per una certa simplicitat més gran en alguns aspectes i una més gran complexitat en d'altres. El que caracteritzava clarament la comèdia era l'ús que s'hi feia del cor. Aquí ens hem de remuntar a la diferència d'origens. El cor còmic derivava dels seguicis fal·lofòrics. Tenia intencions principalment polèmiques. A la comèdia, a més de la introducció —la *parodos*—, força més llarga que a la tragèdia, i dels *stasima*, notablement més curts, es confiava al cor una part molt singular —la *parabasis*—, amb la qual l'autor, a més de donar a l'obra uns elements espectaculars força vius, interpe·lava directament els espectadors a través del cor. La *parabasis* estava constituïda per set elements dividits en dos grups. El primer grup el formaven el *kommation*, breu cant d'adéu als actors de l'episodi precedent i anunci de la *parabasis*; la *parabasis* pròpiament dita (el poeta entretenia els espectadors amb els seus assumptes personals, es vantava dels mèrits i de la inspiració patriòtica de les seves composicions i denigrava les dels seus rivals); el *macron*, compost d'un únic sistema d'anapests, més o menys llarg, executat pel corifeu. El segon grup estava format per l'*ode*, estrofes líriques que invocaven el déu i li demanaven protecció i victòria; l'*epirrema*, amb què el poeta atacava els homes polítics de l'època o satiritzava els costums públics; l'*antode*, que desenvolupava el mateix tema de l'*ode*; l'*antepirrema*, que repetia els motius de l'*epirrema*. En l'evolució de la *parabasis* es distingeixen tres períodes. En el primer període, que arriba fins als anys de l'expedició a Sicília (415 aC), a la *parabasis* principal, que seguia el primer episodi, se n'hi afegia una de secundària, que contenia els elements del primer i del segon grup. En el segon període —fins a la caiguda d'Atenes (404 aC)— la *parabasis* era força incompleta, només mantenia tres o quatre dels elements originaris. En el tercer període ja no hi ha cap mena de *parabasis*. Precedia la *parabasis*, com a cos central de la comèdia antiga, l'*agon* —debat a vegades violent—, sovint entre dos personatges que representaven la tesi i l'antítesi del tema de la comèdia.

Per obtenir els necessaris efectes còmics, l'actor recorria a veus diferents, treballades amb art per reflectir els diferents personatges o els diferents estats d'ànim d'un mateix personatge: «rugidora», «ressonant», «udolant», «cavernosa», «prima», «efeminada».

També els gestos, sovint obscens i procaços, contribuïen de manera determinant a l'efecte còmic. Els ajudaven el gran ventre i el gran fal·lus de cuir, característiques visibles dels personatges parlants.

Els cants corals i els solos, amb acompanyament instrumental també hi tenien una gran importància, com a la tragèdia.

Els autors tràgics

8

Els precursors

Se sap poca cosa dels dos primers grans tràgics, Tespis i Frínic. Les seves obres s'han perdut del tot; no se'n conserven ni tan sols fragments.

Tespis va néixer a Icària, a l'Àtica, i va viure entre els segles vi i v aC. El 534 aC, en ocasió de les Grans Dionísies organitzades a Atenes per Pisístrat, va fer representar el primer exemple de diàleg entre el cor i un actor. Sembla segur que va escriure una *Alcestitis*. Les altres tragèdies que se li atribueixen —*Combat de Peleu*, *Els sacerdots*, *Els joves grecs*, *Penteu*— són, probablement, obra del filòsof Heràclit, que va viure al segle iv aC.

Van obtenir fama, que ens ha arribat documentada només a través d'uns quants fragments o de notícies històriques, Quèril d'Atenes, autor d'una *Alope*, Pràtines de Fliont, que es considera inventor del drama satíric i dels semicors alternats, i Frínic, potser nascut a Atenes el segle vi aC i alumne de Tespis. Vencedor de les Olimpíades els anys 511-508 aC, la llegenda conta que fou elegit estrateg per la seva manera guerrera de dansar. L'interès suscitat per aquest autor és degut al fet —referit per la Suda, lèxic bizantí del segle xi dC— que fou el primer a incorporar papers femenins i que va inventar el tetràmetre trocaic. La llista de les seves obres comprèn *Acteó*, *El Pleuronari*, *Els egipcis*, *Alcestitis*, *Anteu*, *Els mestres*, *Les danaiades*, *La presa de Milet* (representada el 492 aC, durant l'arcontat de Temístocles), *Tàntal*, *Els fenicis* (representada probablement el 476, i que li va donar la victòria, amb Temístocles de *choregos*). En el pròleg de *La presa de Milet*, un eunuc anuncia la victòria de Salamina; dos tetràmetres trocaics es refereixen a la batalla de Mícale. Aquesta obra va provocar la ira dels espectadors perquè evocava esdeveniments luctuosos massa recents. Frínic

fou multat amb mil dracmes. En els fragments que ens en queden, la funció coral encara preval per sobre del diàleg, amb un *pathos* apassionat i encès. Aristòfanes en va apreciar la dolcesa dels cants lírics. Va morir, potser a Sicília, el segle v aC.

El 510 aC es va restablir la constitució republicana. Del 510 al 431 aC hi va haver un període de pau interna i un seguit de batalles victorioses contra els perses que volien envair l'Àtica (490, Marató; 481, Termòpiles; 480, Salamina). Després de la desfeta de la flota a Egipte, on els atenesos havien intervingut per contrarrestar també els perses, es va acordar la pau el 449. El 447 aC, Atenes fou vençuda per Esparta a Queronea. Però això no va tenir conseqüències greus. Pèricles va fer la pau i va lliurar la ciutat. El 431 es va reprendre la guerra amb Esparta, que Pèricles va afrontar fins al 429, any de la seva mort. Aleshores pujaren Cleó i el partit de la guerra, i les victòries s'alternaren amb les derrotes. El 421, Níciés va fer la pau. La represa de la guerra, l'any 413 aC, i la infausta expedició a Sicília per ajudar l'aliada Segesta contra Siracusa, van portar al desastre i foren l'origen d'un cop d'estat; el 411, quatre-cents oligarques van prendre el poder i instauraren un règim de terror. El 410 aC foren deposats i es va tornar a un règim democràtic. Encara hi va haver terribles combats per terra i per mar amb Esparta, en els quals va prendre part Alcibiàdes, primer exiliat, després reclamat i tornat a exiliar novament. El 404, Atenes va ser assetjada i presa per fam. El govern dels «trenta tirans» instaurat per Esparta va durar pocs anys. Ben aviat els demòcrates tornaren al poder encapçalats per Trasíbul. Però ara la força d'Atenes ja estava afeblida, la seva civilització declinava. Una civilització que va tenir el seu punt més àlgid entre el naixement d'Èsquil (525 aC) i la mort d'Aristòfanes (386 aC). Com veurem, les vicissituds històriques de la ciutat influïren directament en la inspiració creativa dels grans autors tràgics i còmics.

Èsquil

Èsquil és molt poc posterior a Frínic. Va néixer a Eleusis el 525 aC, i des de jove va participar als concursos dramàtics. Va combatre amb l'exèrcit atenes contra les invasions perses de Darios (490 aC) i de Xerxes (480 i 479 aC). Va obtenir la primera victòria al concurs del 484; el 472 també va guanyar amb la trilogia a la qual pertany l'obra *Els perses*; i el 467 també, amb la trilogia a la qual pertany *Els set contra Tebes*; i el 458 amb l'*Orestíada*. Passà els últims anys de la seva vida a Gela, Sicília, on va morir el 456 aC. Va deixar escrit el seu propi epitafi:

Aquest epitafi cobreix Èsquil d'Euforió,
atenès mort a Gela, productora de gra;
pel seu preclar valor diran, perquè l'han vist,
el bosc de Marató i el Mede de llargs cabells.

La tragèdia d'Èsquil representa la tendència límit d'una manifestació humana que, gairebé ja en la seva primera aparició, va assolir l'acompliment de les possibilitats que tenia. I no només això, sinó que va aconseguir establir una relació tan total amb la civilització de la qual és manifestació que, de ser-ne l'efecte passa a ser-ne també la causa. En l'obra d'Èsquil que coneixem es fa evident una evolució. Els elements de l'espectacle tràgic, encara esquemàtics i d'estructura ritual a *Les suplicants* i *Els set contra Tebes*, assoleixen un relleu dramàtic més clar a *Els perses*. Al *Prometeu encadenat* arriben a una grandesa còsmica, a una densitat interior que els fa universals. I esdevenen mirall de la humanitat que evoluciona mentre s'edifica un món civilitzat a l'*Orestíada*, l'única trilogia que ens ha arribat sencera. En considerar la personalitat d'Èsquil i el seu paper en el món clàssic, no es pot oblidar que se li atribueixen una vuitantena de tragèdies, de les quals només en coneixem set. I que, tret de l'*Orestíada*, les altres tragèdies són una baula d'altres tantes trilogies, i, per tant, un judici històric i estètic resulta forçosament arbitrari perquè són només una part d'un tot i no poden assolir tot el seu relleu sense la relació directa amb la tragèdia que la precedeix o la segueix.

L'*Orestíada*, en canvi, ofereix un quadre complet i, de fet, representa potser la temptativa més alta i més pròxima a l'objectiu de dibuixar damunt l'escenari una gran evolució històrica i interior, tot interpretant-ne el sentit de manera concreta i realista. En Sòfocles, el món religiós és l'element determinant de l'estructura social. En Eurípides, el món religiós és un element de conservació, per tant convencional, i esdevé pretext, com el món mítològic, de l'expressió d'alternatives i sentiments, de la investigació psicològica dels personatges. En Èsquil, en canvi, aquest món religiós encara conserva la frescor originària, es barreja estretament amb els relats mitològics i dóna a l'espectador una visió total del món que li satisfà totes les seves exigències d'interpretació. Déus i semidéus són personatges de la fantasia humana, de vegades evocats directament, com Prometeu i Atenea a *Les eumènides*. Però, al mateix temps, les seves característiques els fan símbol i alegoria de les categories que l'home va descobrir en el creat, sigui natura o esperit. El mite tradueix en forma narrativa una concepció orgànica del món i de l'existència humana, tal com s'imagina i es reflecteix. N'elabora les figures sacres. La tragèdia d'Èsquil reprèn el mite, el segueix fidelment, li dóna una perspectiva històrica sota l'eix de la Justícia i el Destí. Així, l'*Orestíada* narra com es passa de la justícia de clan a la justícia definida per una societat i exercida per ciutadans elegits per a aquesta tasca. No es tracta pas, però, de reduir a un esquema el seu procediment complex d'interpretació del mite. Els elements

que ens ofereix Èsquil en aquesta trilogia, i que ja havia previst a les tragèdies anteriors, són múltiples, gairebé sempre mesclats tots gràcies al miraculós poder d'unitat que posseeix l'escenari. A *Les eumènides* ja hi predomina el contingut, en detriment de la vitalitat teatral i de la transfiguració poètica. Primer de tot, es fan viure personatges la individualitat i la psicologia dels quals es precisen en un àmbit realista i quotidià (per exemple, la «dida» a *Les coèfores*). Després s'instauen lleis estructurals de l'espectacle, que es mantindran fixes. Finalment, es proposa una interpretació de la matèria —en aquest cas, el mite— que evidencia clarament el pensament directriu: l'evolució que es vol imposar al públic que hi participa; dit en altres termes, la interpretació del passat determina el camí futur. L'èpica, tant en Homer com en Hesíode, havia tingut altres caràcters i altres funcions. Èsquil inventa —si més no als nostres ulls, que ignorem la consistència real dels precedents històrics en aquesta matèria— la naturalesa de l'espectacle i les seves facultats, i les porta a terme en tot allò que es podia considerar implícit. De les seves obres en deriven totes les formes de l'espectacle actual. I és natural que, de la intenció celebrativa inicial, s'hagi passat a la de divertiment; el públic s'havia anat tornant gradualment més passiu davant l'elaboració artística, mentre que amb Èsquil escenari i platea es mesclaven des de tots els punts de vista. La mateixa matèria ideològica (aquí entre mite i religió) prenia consistència en funció de la llibertat creativa que els espectadors posseïen, gràcies a la profusió d'hipòtesis i d'hipòstasis que oferia el politeisme.

Una manifestació tan singular a la història de la humanitat com la tragèdia d'Èsquil s'havia de produir forçosament en un moment crucial d'aquesta història, com és el naixement del concepte de democràcia, que, encara que fos limitada a la minoria de no-esclaus, posava les bases de principis i costums, institucions i lleis, destinats a tenir un immens desenvolupament. En són contemporanis els filòsofs presocràtics, mitjançant els quals el pensament aconsegueix desmarcar-se de la imaginació per fer-se científic i racional. La mitologia pren cos com a història de les edats, la religió es construeix com a casa espiritual de l'home, que el protegeix de la intempèrie i li forneix un sostre d'il·lusions benèfiques. L'espectacle, part de l'expressió lírica conatural a l'home, amb Èsquil podrà fer-se, mitjançant el fet representatiu, meditació d'un moment històric que és estímul del futur.

Recentment, s'ha posat l'accent en l'element bàrbar del substrat mitològic, i que la tragèdia d'Èsquil, per tant, serviria per evocar. És evident que en Èsquil hi ha l'*etnos*, la interpretació de la història d'un poble. El perill rau a identificar la història arcaica del poble grec i el seu món tribal amb la història, avui fàcilment documentable i en cert sentit recent, dels indígenes africans i australians que, encara avui, romanen en la mateixa fase tribal. El perill és, doncs, posar al mateix nivell el primitiu d'avui i el primordial de fa tres mil anys.

Les evolucions es produïren en formes completament diferents, cadascuna seguint un curs propi. Pel que fa a la civilització clàssica, les restes de la ci-

vilització cretenca basten per demostrar-ho. Així doncs, cal estudiar Èsquil en la seva perspectiva històrica particular, encara que sigui a costa de trobar irremeiablement algunes zones d'ombra, i no precisament menors.

Les suplicants, obra datada el 490 aC, es pot considerar la baula relativament més directa entre el culte religiós i el fenomen, entre l'evocació i la il·lustració —o potser la interpretació—, del mite. De fet, la forma és encara esquemàtica, la distinció entre l'ètica i l'estètica és encara feble. *Les suplicants* era la primera tragèdia d'una trilogia que englobava *Els egipcis*, *Les danaïdes* i el drama satíric *Amimone*. El mite tracta de la sacerdotessa Ió, de qui s'enamora Zeus i que la gelosa Hera condemna a vagar per Europa i Àsia transformada en vedella i turmentada per un tàvec. Quan arriba a Egipte, Zeus la salva i la retorna a la forma humana. D'Ió neixen els dos germans Danaos i Egipte. Del primer neixen cinquanta filles, i del segon cinquanta fills que pretendran posseir-les. Les filles es refugien prop del rei grec Pelasg. I aquí comença la tragèdia, que s'inicia amb l'arribada a la terra hospitalària de les cinquanta dones «suplicants», amb una branca d'olivera embolicada amb llana, que demanen asil contra la persecució dels egipcis.

Invoca la corifea:

Oh, Zeus, que protegeixes els suplicants, digna't a llançar una mirada favorable damunt aquest escamot rodamón, la nau de les quals va partir de les boques d'arena fina del Nil. Lluny del sol de Zeus, que limita amb el país siria, errem bandejades; no és que cap ciutat hagi dictat contra nosaltres la sentència d'exili que paga la sang vessada, sinó que, plenes d'un horror innat vers l'home, detestem l'himeneu amb els fills d'Egipte i la seva sacrílega demència.

I acaba, per si no es poguessin salvar:

Si no, amb la nostra pell colrada pel sol, anirem amb els ramells suplicants a les mans cap al Zeus de l'infern, el Zeus hospitalari dels morts: no hi perdrem perquè les nostres veus no han pogut abastar els déus de l'Olimp.

Aquí tenim el primer gran exemple de *parodos*, pròleg i, alhora, himne religiós, amb contingut narratiu, atès que les creences religioses es basaven en un relat fantàstic de significat simbòlic o purament imaginatiu, que reflectia una imatge del món.

Danaos guia les suplicants i les incita a la revolta:

L'ocell roman pur, qui menja carn d'ocell? Com, doncs, pot ser pur aquell que vol prendre una dona, malgrat ella mateixa i malgrat son pare? No, ni tan sols a l'Hades podrà escapar del cap de la luxúria, si aquesta fos la seva conducta. I fins i tot allí, hi ha, diuen, un altre Zeus, que a la casa dels morts pronuncia sentències supremes sobre totes les faltes.

Pelag, rei d'Argos, després d'haver-se burlat d'elles i d'haver manifestat tota mena de temors, acaba per donar-los aixopluc, gràcies a Ió, sacerdotsa d'Argos. Es compromet, doncs, a defensar-les de qualsevol atac. Desitja «que sigui amb mi la Persuasió i que la Fortuna sigui eficaç». Novament el cor es dirigeix a Zeus: «A tot posa remei, només que li siguis propici», i crea una connexió directa entre el motiu ètic que inspira el seu gest i la metafísica religiosa en la qual s'insereix, entre l'elecció i l'èsser. Dànaos comunica a les filles l'acceptació de tota la ciutat, que calia tenir en compte. Els egipcis desembarquen i les suplicants estan aterrides. Invoquen en veu alta l'ajut del pare Zeus i de la mare Terra, mentre Pelag hi intervé amb els seus homes armats. La tragèdia es tanca en el moment més emocionant del conflicte. Pelag atura les hostes egípcies i invita les filles de Dànaos a refugiar-se darrere els bastions de la ciutat, on tindran recer segur. Es donen les gràcies al rei d'Argos i s'invoca novament Zeus, que administra la justícia damunt la terra, flanquejat pels déus símbol Desig, Persuasió i Harmonia. Es tracta clarament d'un episodi del qual, en mancar-nos la continuació, no podem preveure la importància i el desenvolupament posterior real. Els elements lírics i la tensió dramàtica ja tenen aquí un equilibri adequat. El motiu dominant —la repulsa que les danaiades fan dels germans egipcis— es pot relacionar amb les lluites històriques que foren decisives per al desenvolupament de les institucions civils: del matriarcat a l'endogàmia. Tota la tragèdia té un alè de revolta atàvica del sexe femení que no s'adapta a la dominació i a la possessió del sexe masculí, i això li dona grandiositat d'inspiració i de moviment, més enllà de l'exegesi religiosa. Com es pot constatar amb el mateix títol, el cor té paper de protagonista al costat dels personatges. Estem encara a les primeres fases de l'expressió tràgica. L'expressió coral, per la mateixa estructura dels versos i la manera d'articular-se, es resol sempre en cant. El cor és l'element central, no només psicològicament, sinó també des del punt de vista emotiu, on es realitza la relació música-paraula. El seu cant fa de contrapunt de la declamació dels personatges (fins que, en Eurípides, el cant monòdic agafarà un gran relleu fins i tot en el paper dels personatges). A partir d'aquest preludi, l'estil d'Èsquil és ple d'imaginació, mogut per intenses metàfores. Té un llenguatge de poderosa expressivitat dramàtica, que potser resulta inimitat i inimitable. La seva concepció del món és sòlida i coherent, constructiva en el si d'una gran civilització.

Els perses, deu anys o més posterior a aquella, també forma part d'una trilogia, però no sembla que les altres dues tragèdies tinguessin una relació gaire directa amb el tema. Sigui com sigui, això no es pot demostrar només a partir dels títols, l'únic element que ens n'ha pervingut. És l'única de les tragèdies gregues que ens ha arribat que no té un substrat religiós. El seu tema és nacionalista, i no es refereix a un mite sinó que il·lustra un esdeveniment històric força recent: la derrota infligida a l'invasor persa pels atenencs. A la pràctica, basant-se en una situació contingent, realista, Èsquil experimenta

una altra i complexa possibilitat de la tragèdia. Pel que es pot deduir de títols i fragments, els seus successors no van tenir el valor d'assumir la invitació i continuaren interpretant i posant en escena els mites segons les seves concepcions i el seu sentit del personatge. Sobre el mateix argument, Frínic ja havia escrit *Els fenicis* i havia guanyat el concurs organitzat per Temístocles. L'organitzador del concurs que va donar la victòria a Èsquil fou Pèrides. Èsquil es troba en una situació encara susceptible a les evolucions, i aconsegueix d'obrir-se camins diferents en el mitjà expressiu que ha adoptat. D'altra banda, viu l'època més segura i fructífera de la història d'Atenes, quan es projecten sòlidament els elements bàsics d'una convivència social. De la mateixa manera que, en altres bandes, posa en evidència la voluntat democràtica que tenen els homes lliures (per ara els esclaus romanen completament absents de l'escenari), així ara documenta el sentiment de naixement de la nació com a comunitat completada. La suggestió de l'esperit tràgic és confiada a la presència dels enemics, al contrallum a través del qual refulgeix la gesta dels grecs. Els protagonistes són el rei Xerxes dels perses i la seva mare Atossa. Són deuteragonistes, el Missatger i l'ombra de Darios, pare de Xerxes. L'acció assoleix el clímax amb el relat que fa el Missatger de la derrota que ha sofert la flota persa a Salamina. Altres motius centrals són el contrast entre el seny de Darios i l'orgull desmesurat de Xerxes, l'abisme que es constata entre la tirania de l'estat monàrquic i la llibertat d'Atenes. Mentre els Ancians perses expressen el temor suscitada a tot el país per l'empresa temerària de Xerxes, Atossa viu al palau, presa d'excitació, d'angoixa, en espera de notícies. Finalment, arriba el Missatger i, al punt culminant del seu relat, repeteix el crit dels hel·lens:

Avant, fills dels grecs, allibereu la pàtria, allibereu els vostres fills i les vostres dones, els santuaris dels déus dels vostres pares i les tombes dels vostres avis: és la lluita suprema!» I heus ací que del nostre camp se sent un zumzeig en llengua pérsa que els respon: ja no es pot tardar. Vaixell contra vaixell, xoquen els esperons de bronze. Una nau grega ha donat el senyal de l'abordatge: parteix el casc d'un fust fenici. Els altres apunten cap a un altre adversari.

Atossa queda glaçada per les notícies:

Amics, qualsevol que hagi conegut la desgràcia sap que, d'ençà del dia que damunt seu ha passat una onada de mals, els homes s'espanten per tot, mentre que enmig d'un destí pròsper, creuen que el destí que els duu la felicitat bufarà sempre. Per a mi, avui, tot és ple d'espant: als meus ulls es revela l'hostilitat dels déus; a les meves orelles arriba un clamor mal fet per guarir la meua pena —tan gran és l'espant que aterreix el meu cor!

Aleshores s'evoca l'ombra de Darios que, naturalment, deplora l'esdeveniment i, en certa manera, dóna suport als atenesos i apel·la Zeus (per tant, adopta la seva religió). L'arribada de Xerxes derrotat dóna lloc a una llarga

lamentació de gran empena melodramàtica, amb intercanvi de planys entre Xerxes i el cor, amb el record i l'enumeració dels caiguts, en un crescendo d'aflicció. Sens dubte, la tragèdia es ressent de l'esperit demostratiu que la inspira, i el desenllaç és fàcilment previsible. A més, el seu caràcter d'evocació té massa sovint el risc d'afeblir la tensió, per bé que, en l'episodi del Mistratger, assoleix una extraordinària potència evocativa.

Pel que fa al *Prometeu*, malauradament, la pèrdua de les altres dues parts de la trilogia (se'n conserva l'*encadenat*, però s'han perdut l'*alliberat* i el *portador de foc*) no ens deixa tenir una visió de conjunt de l'art i del pensament d'Èsquil. Certament, la representació del món diví, que es relaciona amb el món humà mitjançant la intervenció benèfica de Prometeu, devia ser grandiosa, definitiva en cert sentit, i ens hauria proporcionat no poques claus per entendre la naturalesa de la religiositat grega, l'origen de les seves faules mitològiques. Evidentment, Èsquil vol dissenyar una teogonia, una història de les edats a través de les vicissituds mítiques d'alguns protagonistes: els titans, Cronos i el seu fill Zeus, sempre dominats per les moires, la fatalitat. Èsquil, com passa en els pobles primitius, veu la divinitat com a dominadora de la natura, i descriu lluites pel poder en el si de la natura, totalment semblants a les del clan; és a dir, fa un procés d'hipòstasi. Però la seva imaginació té un to èpic, còsmic, en el qual estan involucrats els destins del món i de les eres. Troba un punt de referència constant en allò que Prometeu es vana d'haver ensenyat als homes, els poders que els ha donat, la civilització mateixa, de la qual Èsquil és el primer a marcar el camí i les transformacions.

PROMETEU: El primer també, que va lligar el jou a les bèsties dòcils, sigui un arnès, sigui un cavaller, per fer els treballs grossos en lloc dels mortals, i jo menava el carro de cavalls dòcils amb les regnes, ornament de les grans festes. També vaig inventar aquells vehicles amb ales de tela que permeten als mariners recórrer els mars. [...] Et sorprendrà molt més encara quan escoltis la resta, els recursos, les arts que vaig imaginar. I sobretot això: aquells que es posaven malalts no tenien cap remei, ni res per menjar, ni per aplicar-se, ni per beure i, privats de medicament, morien, fins al dia que els vaig ensenyar a mesclar els bàlsams clements que allunyen qualsevol malaltia. Vaig classificar també per a ells les mil formes de l'art d'endevinar. En primer lloc, vaig distingir els somnis que la vetlla ha de realitzar i els vaig aclarir els sons carregats d'obscur presagis i els encontres als camins. Vaig determinar fermament allò que vol dir el vol dels rapaços, aquells que són favorables o mals auguris, els costums de cadascú, els odis entre ells, les seves afeccions, els seus acostaments a la mateixa branca; i també l'aspecte de les vísceres, els colors que han de tenir per ser agradables als déus, els diversos aspectes propicis de la bufeta de la fel i del lòbul del fetge. Vaig fer cremar els membres embolicats amb greix i l'espina dorsal, per guiar els mortals en l'art obscura dels presagis, i els vaig fer tornar clars els signes de la flama fins aleshores embolcallats d'ombra. Aquesta és la meva obra. I fins i tot els tresors que la terra amaga als humans, bronze, or i plata, qui els va revelar abans que jo? Ningú, ja ho sé —a menys que hom no vulgui abandonar-se a una estúpida jactància. Amb una paraula ho sabràs tot de cop: totes les arts dels mortals vénen de Prometeu.

Aquest paral·lisme entre el món i l'home els enfronta contínuament. El tema de l'obra és, justament, la representació d'aquest enfrontament. La tragèdia neix de les seves contradiccions, que és contradicció entre naturalesa i esperit, entre el destí misteriós de l'univers i la lluita de l'home per crear-se en el si d'aquest univers una existència pròpia que no hi estigui sotmesa sinó que en sàpiga dominar les forces o, si més no, controlar-les. Què devem al mite i què a la invenció d'Èsquil? Hom diria que, aquesta vegada, Èsquil ha actuat amb molta llibertat en una matèria que la tradició religiosa havia només esbossat. També és evident que Èsquil, inconscientment, té una concepció del sentiment religiós que, com a Vico, identifica la religió amb la història del cosmos i la història de l'home. La tragèdia alterna els tons de debat realista (el diàleg entre Hermes i Prometeu) amb el lirisme desbordat del cor i amb el desesperat dramatisme amb què Prometeu, el tità rebel, no domat, pren consciència de la seva situació en el diàleg amb Oceà, i al final, sol amb el seu turment:

Però heus ací fets i no només paraules: la terra vacilla; en les seves profunditats mu-geix la veu de la tempesta; en ziga-zagues abrusades salta el llamp que esclata; un cicló arrossega la pols, tots els alens de l'aire es llancen els uns contra els altres; s'ha declarat la guerra entre els vents, i l'èter ja es fon amb el mar. Heus ací, doncs, la ventada que per espantar-me ve directament cap a mi. En nom de Zeus, oh, majestat de ma mare, i tu Èter que fas rodar al voltant del món la llum oferta a tots, veieu les iniquitats que pateixo?

Per bé que Zeus s'hagi acarnissat amb ell, l'obra de Prometeu, com suggereix el cor amb solidaritat afectuosa, no pot desaparèixer:

És tan dolç viure una llarga existència enmig d'esperances confiades, l'ànima escampada en radiants delícies. Però m'estremeixo, quan et contemplo aquí, esquinçat per mil mals. Sense temor de Zeus, la teva voluntat indòcil té massa preocupacions pels mortals, Prometeu!

Zeus domina els titans però no els pot anorrear. Amb això, Èsquil afirma de manera incontrovertible la llibertat dels homes. Els esdeveniments còsmics troben en la seva poètica un retrat eloqüent, on la grandiositat no perjudica l'emoció, on la sobrenaturalitat (retratada amb imatges resplendents i volcàniques) correspon a una veritat interior, on la meditació s'alia amb la fantasia creadora.

En la *Teogonia* i els *Treballs i dies* d'Hesíode, dos o tres segles anteriors, el recull dels mites de la genealogia divina i del treball de l'home està en fase enunciativa. La tasca ordinadora sembla ser un fi en si mateixa. Amb Èsquil, damunt el mite hi cau una llum poètica i alhora reveladora que n'esqueixa els vels i n'aclareix les raons. Encara que ens manquin massa elements per traçar el camí fet, és evident que els passos han estat successius i s'han ajudat mú-

tuament, i que les tradicions mítiques s'han perpetuat mitjançant una evolució que n'ha descobert i aprofundit el significat, amb una poesia dramàtica que s'ha fet transformació de l'ésser.

Els set contra Tebes (representada el 468 aC) viu més pel seu relleu espectacular que per un debat intern. Èsquil concentra el seu interès en la tensió dramàtica generada per la batalla i el seu èxit incert. Reviuen en imatges denses i turbulentes les fases d'una batalla de l'època, confiada a les iniciatives individuals, a la decisió i a la ferotgia del combat personal. Èsquil confia tot el desenvolupament interior del drama als relats successius del Missatger, a l'impuls dels esdeveniments que relata i evoca l'un darrere l'altre. La forma de la composició, compacta i unitària, s'articula en una estructura profundament original de narració èpica en funció del seu caràcter històric. L'únic personatge que imposa la seva presència damunt l'escenari és Etèocles, defensor de Tebes dels set que l'assetgen, entre els quals hi ha el rei Adrast i Polinices, germà d'Etèocles, que considera que li han robat el tron. Però Etèocles no té voluntat pròpia, és arrossegat per les moires (les parques); va a l'encontre de la seva sort mortal, i cau, sense poder evitar-ho, travessant el seu germà. Pesa damunt ell, ineluctable, la maledicció de les Erínies damunt l'estirp de Laios, tema de tota la trilogia (i Sòfocles en narrarà la continuació amb *Antígona* i *Èdip a Colonos*). En aquesta tragèdia, la relació entre causa (les Erínies) i efecte (la mort dels dos germans, la guerra) és totalment directa, sense cap intervenció del lliure albir, de la voluntat humana. El destí s'hi fa ineluctable. En la tragèdia es descriu el com i el perquè. El cor també pren part en l'acció, és protagonista al mateix nivell que Etèocles i el Missatger. El poble de Tebes té veu davant els esdeveniments que posen en perill la sort de la ciutat. El seu debat amb Etèocles, la seva angoixa per la sort dels vençuts, es mostren de manera realista, immediatament d'acord amb unes situacions concretes, de crònica. El mite, és a dir, la imaginació, reverbera i reviu en posar-se en contacte amb les experiències humanes de tota mena. Sovint, les divinitats adquireixen caràcter de concepte, s'identifiquen amb les categories de l'esperit: la Justícia, per exemple, és una deessa filla de Zeus. Els déus decideixen sobre els esdeveniments humans. Els homes només poden esperar que els déus els siguin propicis. Èsquil no proposa alternatives dialèctiques, però expressa pregonament el curs d'aquesta ineluctabilitat i de les forces en lluita. Els fragments lírics i els narratius encara són preponderants, i l'exposició té més importància que no pas el conflicte dramàtic. Aquí, Èsquil roman estretament lligat a l'aspecte ritual del drama, però alhora substitueix l'interès envers el contingut religiós per l'interès que l'instrument escènic provoca vers la catarsi final, catarsi que desemboca en una gran lamentació fúnebre inspirada en les tradicions ancestrals, de la qual tota la tragèdia sembla un preludi. Èsquil intueix la ductilitat i la facultat de l'instrument escènic. N'experimenta els poders de commoció i de purificació interiors, deguts a la forma amb què es manifesta la seva funció i de la qual el conflicte tràgic es fa estímul.

L'*Orestíada* (458 aC) il·lustra el curs final d'un mite. La història dels Atrides abraça un rerefons complex de llegendes que donen cos a un conjunt confús de realitats històriques transfigurades. Es pot dir que es lliga a les formes primordials de convivència i d'associació. Hi regna la llei de la venjança, lligada naturalment a la de la lluita pel poder. Egist es venja en Agamèmnon de la terrible sort del seu pare Tiestes, invitat per Atreu a un banquet on s'havien cuinat els membres dels seus fillets. Orestes, per la seva banda, es venja d'Agamèmnon. Clitemnestra es fa còmplice d'Orestes perquè es considera profundament ofesa pel seu marit pel sacrifici de la seva filla Ifigènia, sacrifici que Agamèmnon ha hagut de portar a terme segons el suggeriment de l'oracle, amb la finalitat de propiciar els vents per a la flota que ell comanda en l'expedició a Troia. Electra ajuda Orestes quan aquest prepara i comet l'homicidi d'Egist i Clitemnestra. Són les Erínies qui l'empenyen, primer Fúries i després Eumènides, veus de la Justícia. El mite reflecteix les lluites entre clans rivals de la societat tribal. Èsquil ho interpreta a la llum d'una ideologia superior, d'una visió del món típicament olímpica, lligada a una sèrie de categories conceptuals clarificadorres i legisladores, que es personifiquen cada una en una divinitat. El temps mateix veu pesar damunt l'estirp que ha estat portada a uns actes tan tràgics, una fatalitat que la condueix gradualment a l'autodestrucció, a l'anorreament. La història es fa ajusticiadora sense pietat. El delicte no queda mai sense càstig:

COR: [...] I, tot interpretant aquests somnis, homes les veus dels quals tenen els déus per garants, han proclamat que sota terra els morts es planyen amb aspror i s'irriten contra els seus assassins. [...] Però la Justícia vigilant assoleix els uns ben aviat en el seu zenit; a d'altres, és a l'hora fronterera de l'ombra que reserva els sofriments tardans; i a d'altres, però, ni la nit no els porta cap sanció [...] i per purificar l'home de les mans ensangonades ni tots els rius junts, si confonguessin els seus camins, podrien eixugar-ne la brutor.

La Justícia (sense pietat) es va definint gradualment com a guia moral dels homes:

CORIFEU: Parques poderoses per voluntat de Zeus, tot s'acaba segons el sentit on es porta avui en dia el dret! «Que tota paraula d'odi sigui pagada amb una paraula d'odi», això és el que la Justícia, exigint a cadascú el que correspon, clama a crits. «I que un cop mortal sigui castigat amb un cop mortal: el càstig per als culpables», diu un adagi tres vegades vell. [...] No, no, és de llei que les gotes de sang, un cop vessades per terra, reclamin nova sang. El mort crida les Erínies perquè en nom de les primeres víctimes faci que la desgràcia succeeixi la desgràcia. [...]

EL COR: Amb prou feines l'altar de la Justícia és a terra que el Destí ja forja la seva espasa; i heus ací que el fill dels morts antics entra al seu torn dins la casa, dut per aquella que haurà de pagar la sang vessada, Erínies, famosa pels seus negres dissenys.

No obstant això, no hi manca la comprensió dels estímuls que han empès el personatge i que el justifiquen. Aquí ja es dona molt lloc a l'anàlisi dels sentiments:

EL COR: [...] Però qui parlarà de l'audàcia sense límits de la criatura humana, els amors vergonyosos, sempre lligats a desastres, dones de cor impúdic? La unió que lliga les parelles és vençuda a traïció pel desig sens fre que enganya la femella, en l'home com en la bèstia.

Per altra banda, la seva decisió, la seva culpa, són contrapesats per factors determinants més forts:

CLITEMNESTRA: [...] Ah, que n'és de difícil lluitar contra tu, imprecació caiguda damunt el palau! Com n'és de traspassadora la teva mirada, si allò que jo creia ben lluny, a recer de tu, ets capaç d'abatre-ho amb el teu arc infal·lible.

El poeta no renuncia, però, a mostrar-nos la seva opinió i el seu punt de vista il·luminador, com en el cas d'aquest vers, amb un evident sentit democràtic:

ORESTES: Heus ací aquells que tiranitzen aquesta terra!

En aquesta obra, Èsquil alterna totes les possibilitats expressives: des de la transfiguració lírica fins al realisme dramàtic, del llenguatge descarnat i feridor a la imatge vigorosa («un bou pesant s'ha estès damunt la meua llengua»; «recolzat com un gos damunt els seus colzes») o alada:

EGIST: Torno no per pròpia voluntat, sinó cridat per un missatge. Em diuen que uns estrangers ens duen una notícia certament no desitjada, la de la mort d'Orestes. Carregar encara amb un fardell semblant, n'hi ha per omplir d'espant una casa que ja una primera mort va deixar ensangonada. Però hem de creure verídica i real això que ens conten? No seran com aquelles paraules esporuguides de les dones que brosten i s'enlairen i després desapareixen sense cap mena de realitat? Què és el que em pots dir que s'imposi al meu esperit?

El cor, adés es desvincula de l'acció per lliurar-se a consideracions reflexives, adés pren part apassionadament en el gran seguici dels esdeveniments que es produeixen a *Les eumènides*. Del conflicte psicològic i de personatges, culminant a *Les coèfores*, s'arriba al drama didàctic de *Les eumènides*, on es resolen les contradiccions i els conflictes descoberts dins el mite (patriarcat-matriarcat; justícia-llei del talió; tribu-Estat; aristocràcia-democràcia; Apollo-Zeus contra les Erínies-moires; l'època antiga i l'època nova: així s'ha definit en analitzar les concepcions d'Èsquil, religioses i positives alhora). La complexa dialèctica del poeta porta a la síntesi creativa, a la superació. Quan finalment Èsquil es decideix a dibuixar, sobre aquestes bases, l'estructura de la nació atenesa (amb una evident complaença patriòtica), altre cop es renova el drama amb la persecució furibunda de les Erínies:

COR: He triat la ruïna de les cases en les quals, admès a la llar, Ares colpeja un germà. Correm, oh, en la seva persecució i, per més poderós que sigui, l'anorream sota la sang fresca que l'embruta. [...] Les glòries humanes més augustes es fonen sota el cel i es perden humiliades per terra davant l'assalt dels nostres vels negres i els malefics de les nostres danses. Salto amb peu poderós ben amunt per caure amb tot el pes i al fugitiu fa trontollar el feix pesant de la desgràcia.

La desfilara final del cor, amb diàleg amb Atena, símbol de la pàtria, és majestuosament espectacular. La vociferació de les Erínie es transforma en himne d'exultació. La faceta clarament didàctica es presenta en primer pla en el monòleg d'Atena. Així resplendeix el concepte del bé:

ATENA: El déu de la paraula, Zeus, ha guanyat i la meva obstinació benefactora triomfa per tota l'eternitat.

Un concepte en el qual s'hauria d'inspirar la conducta dels homes i dels déus:

ATENA: Escolteu ara allò que estableixo, ciutadans d'Atenes, cridats a ser els primers a conèixer la sang vessada. Fins en el futur el poble d'Egeu conservarà, sempre renovat, aquest consell de jutges. En aquesta muntanya d'Ares, on antany s'establiren les Amazones i plantaren les seves tendes, en els dies que feren, per odi a Teseu, campanya contra Atenes i davant la seva ciutadella dreçaren llavors els murs d'una altra ciutadella i hi sacrificaren Ares i així la roca, la muntanya, han conservat el nom d'Ares, en aquesta muntanya, us dic, d'ara en endavant, el Respecte i el Temor, el seu germà, de dia i de nit, mantindran els ciutadans allunyats del crim, si no és que ells mateixos trastoquen les seves lleis: qui embruti una font clara amb impureses i fang no trobarà res per beure. Ni anarquia, ni despotisme, és la regla que aconsello a la meua ciutat que observi amb respecte. Que el temor no sigui mai expulsat fora de les seves muralles; si no hi ha res a temer, quin mortal fa allò que toca? Si reverenciem com toca aquest poder august, tindreu en ell una muralla protectora del vostre país i de la vostra ciutat com cap més poble en posseeix, ni a Escítia, ni a la terra del Pèlops. Incorruptible, venerable, inflexible, així és el Consell que institueixo per guardar, sempre amament, la ciutat adornada. Aquesta és l'opinió que he volgut donar en paraules precises als meus ciutadans per als dies futurs. Ara us heu d'aixecar, fer el vostre sufragi que solucioni el litigi, tot respectant el vostre jurament. He dit.

Èsquil ofereix per primera vegada un gran fresc de la humanitat i del seu destí, entre cel i terra. I ho fa a plena consciència, amb una elaboració representada pels seus personatges, que es fan mirall del món, de la seva Atenes en les circumstàncies històriques que travessa. Ara els personatges tenen una estatura humana perquè s'ha anat allunyant l'abstracció simbòlica que s'amaga darrere el mite. El cor, amb les seves immenses onades líriques, assumeix la veu de la comunitat. L'estil i el llenguatge han perdut la rigidesa enunciativa, i gràcies a això l'exposició desemboca en el drama, que es reviu plenament més enllà de qualsevol convenció tancada en les celebracions del culte. Les mateixes creences religioses es van humanitzant per fer-se dictàmens d'una

religió civil. El drama d'Èsquil assumeix les raons d'aquesta religió civil amb el fervor i la sinceritat d'una causa que es pateix i s'abraça.

Sòfocles

Sòfocles (nascut a Colonos cap al 495 aC i mort a Atenes el 406 aC) viu en l'època més pròspera d'Atenes, sota el mandat de Pèricles. Segons Tucídides, que així el fa parlar al llibre II de la seva *Història*, Pèricles veu l'harmonia de la *polis*, de la ciutat, en l'equilibri entre el poder estatal i els drets del ciutadà lliure. En les lluites amb Esparta, Atenes pateix revessos dramàtics i angiosos, però surt sempre indemne de la prova. Les notícies que es tenen de Sòfocles, de les seves victòries als concursos teatrals, de la seva participació a la vida pública com a estrateg, fan la seva figura coherent amb la seva obra (la que ens ha arribat fins avui). Així com en Èsquil assistim al pas lent però segur d'una comunitat que tenia bases religioses a un Estat que n'elaborava de noves amb caràcter democràtic i ètic, en Sòfocles es reflecteix una adaptació ja acomplerta, un equilibri assolit, en el sí d'una convivència civil, entre creences religioses i ordre polític; equilibri destinat a transformar-se en una evolució gradual i lògica vers el descobriment de les facultats humanes i del seu poder.

En molt poc espai de temps es produiran canvis profunds. Basta pensar que l'obra d'Eurípides és gairebé contemporània de la de Sòfocles. Però gran part de la civilització hel·lènica ja havia traçat les seves línies i creat les seves obres. Sòfocles es troba just enmig d'una evolució i l'expressa amb una grandesa calmada i solemne. Allò que en Èsquil és herència d'una tradició extensa i complexa, en Sòfocles s'ha transformat en racionalitat dedicada a interpretar la història humana, les relacions entre natura i esperit mitjançant els personatges i les aventures mítiques. Les seves criatures esdevenen símbols de la condició humana i, així, participen del principi conceptual i de la diversitat psicològica. El cor passa, de personatge immers en la història, al paper de comentador, en el qual s'evidencia la consciència que té el poeta de les coses que escriu. En Sòfocles, la consciència predomina i controla i dirigeix els impulsos. L'origen cultural i ritual s'esborra definitivament. Però, malgrat que adopti estructures que ja arriben a l'articulació teatral, no es pot afirmar que Sòfocles faci concessions al divertiment ni que es basi en el ritu. Forneix a l'espectador matèria de reflexió, parla a un sentiment il·luminat per la raó i exposa un conflicte els termes del qual són evidents, i que es planteja en funció d'una comunitat i de les seves lleis, que no es poden transgredir. La mirada profètica d'Èsquil és substituïda per una voluntat que vol aclarir, examinar, exposar els mals del món i guarir-los mitjançant el coneixement. Però no s'ha de creure que això es tradueixi en desafecció o fredor, perquè Sòfocles

entra sense reserves en el tràgic, i el seu judici ètic sempre va acompanyat per una *pietas*. Igual que les grans concepcions dels presocràtics, l'obra de Sòfocles il·lumina les pregoneses de la psique i planteja un intens debat moral sobre el comportament.

Ens resulta força difícil reconstruir amb la necessària exactitud la personalitat de Sòfocles, ateses les poques obres seves que s'han conservat en relació amb tota la seva producció. Encara que escrites amb molta distància temporal, les tres tragèdies d'argument tebà —el mite d'Èdip i dels seus fills— són, al nostre parer, la seva realització més completa, tant pel que fa a l'expressió dramàtica com pel conjunt de pensament que s'il·lumina gradualment d'una obra a l'altra.

Èdip rei (de data incerta; segons alguns, entre el 415 i el 412 aC, però sens dubte anterior al 425 aC), *Èdip a Colonos* (obra pòstuma; el primer èxit data del 368 aC, però es calcula que no en fou la primera representació) i *Antígona* (gairebé segur del 442 aC) formen una continuïtat ideal, rica en ferments i d'elements introspectius, que encara avui són la font de descobriments singulars i l'exemple d'una tensió tràgica de significació exemplar pel que fa a la vida psicològica. El debat de Sòfocles s'introdueix al fons de l'essència moral de l'acció, en recerques progressives. En la seva manifestació, exposa el concepte del bé i del mal a la llum de la fatalitat i de les lleis sagrades i civils que governen l'home. Al mateix temps, tenim en Sòfocles una clara afirmació de la naturalesa humana i de la seva actuació davant les forces físiques, simbolitzades pels déus que dominen aquesta actuació. L'home afronta les seves responsabilitats i construeix el seu món, i ja no es deixa subjugar per la fatalitat, en el cercle de la qual es trobava tancat per les circumstàncies de la seva existència. Arriba penosament a la vora de la pròpia llibertat interior: de l'ensorrament d'Èdip es passa a la decisió irrevocable d'Antígona, a la seva tria heroica. El concepte fonamental que anima la història d'Èdip és que es troba culpable sense culpa, és a dir, sense ser conscient de la seva culpa. Sòfocles interpreta la seva història a la llum d'aquesta constatació, amb la qual el problema ètic adquireix perspectives que ultrapassen els límits habituals de les consideracions morals, perquè el bé i el mal s'identifiquen en els efectes i no en la voluntat que els produeix. Èdip provoca el mal, un mal espantós que profana de la pitjor manera possible els vincles familiars, sense que la seva consciència i la seva voluntat hi prenguin la més mínima part. El moviment interior de la tragèdia, allò que la fa tan tensa i tan dirigida vers la descoberta, neix del progressiu plantejament del sentit veritable dels actes d'Èdip. Ha matat el pare, s'ha casat amb la mare i hi ha tingut fills. Ara governa Tebes i la ciutat és afligida per una malura cruel, l'origen de la qual rau en la seva actuació forassenyada. Es fa evident que Sòfocles també va voler il·lustrar el sentit de les lleis que s'ha donat l'home per constituir el nucli fonamental de la convivència, la família. S'examina el sorgiment de la societat mateixa en les seves estructures, i la tragèdia neix del fet que l'acció

d'Èdip no és contra natura —i, efectivament, per ella mateixa no impedeix el desenvolupament de la seva existència—, sinó contra les bases sobre les quals s'edifica la comunitat (bases ja presents en el mateix grau en el món hebraic). La clarificació progressiva d'aquesta estructura fonamental del món civil —que s'ha mantingut fins a l'actualitat— s'estableix paral·lelament a la progressió escènica, a la preparació i la precipitació de la tempestat tràgica fins a la conscienciació d'Èdip, que l'aboca al gest terrible de rebentar-se els ulls per no veure més la claror. En aquest sentit, la tragèdia de Sòfocles és potser l'exemple més cabdal d'expressió dramàtica, arriba a una perfecció que romandrà inassolible; la representació aconsegueix totes les possibilitats de relació amb el públic, i els personatges ja tenen una evidència psicològica de relleu total. En aquesta tragèdia, el cor dona el rerefons religiós de les creences gregues, però amb una acceptació plena que els esdeveniments posen en crisi. Efectivament, no s'interromp mai el crit de rebel·lió d'Èdip contra el «dimoni» que li ha provocat aquestes desgràcies, que l'ha impulsat a cometre el mal (i aquí, precisament, hi ha una consideració encara vàlida: el mal involuntari és més portador de sofriments que no el mal fet amb coneixement de causa).

La contradicció històricament constatada entre la religió olímpica i la diònisiaca es fa patent en el cor i reflecteix una situació evolutiva en la qual Sòfocles no pren posició, sinó que es limita a ser-ne testimoni i a servir-se'n com a marc. Un examen atent dels cors no triga, però, a revelar que s'està passant de l'antropomorfisme a una concepció simbòlica de la divinitat, cosa que, d'altra banda, indica especulació filosòfica. És força freqüent el diàleg tràgic (a la rèplica d'un vers sol es respon amb un vers sol), que dona intensitat als debats i als interrogatoris. Les frases i les consideracions hi intervenen equilibradament i aclareixen els conceptes vitals dels quals parteix Sòfocles, el sentit de la precarietat (i, també, de la fecunditat) i la impossibilitat de preveure el desenvolupament dels assumptes humans. El cor, després de freqüents invocacions religioses, reprèn el discurs i constata:

Ai las! Generacions de mortals, com és d'igual al no-res la vostra existència als meus ulls! Quin home ha conegut una altra felicitat que aquella que imagina, per caure després d'aquesta il·lusió en l'infortuni? Amb el teu destí com a exemple, sí, amb el teu destí, malaurat Èdip, no considero feliç cap vida humana.

Quan la situació es precipita (Sòfocles utilitza els colors més crus i tenebrosos per pintar-la), el cor intervé amb un cant fúnebre. Èdip s'hi ajunta. La lamentació reprèn el tret característic dels ritus populars antics mitjançant els quals hom s'unia al difunt amb l'alabança de les seves virtuts i mèrits, i se'l proclamava cosa pròpia. Èdip retroba de sobte el sentit de la paternitat, es confia a les filles com a últim recurs humà; els demana solidaritat i n'obté, tot i saber-se «perniciós com la pesta». Així, el personatge tràgic troba la seva ca-

tarsi en els afectes que no s'extingeixen, i després de l'horror ve la distensió purificada i resignada (pel fet de sentir-se víctima del conflicte entre lleis naturals i lleis socials que s'ha produït en el seu interior).

El cor acaba:

Habitants de Tebes, la meua pàtria, mireu aquest Èdip que va endevinar els enigmes famosos. Quin ciutadà no es mirava amb enveja la prosperitat d'aquest home molt poderós? I ara en quina onada terrible de desgràcia ha caigut! Per això no s'ha de proclamar feliç cap ésser mortal fins que no hagi assolit el final de la seva vida sense haver sofert cap mal.

És una exclamació que retrobarem i veurem ressorgir al llarg dels segles, com a leitmotiv perenne d'una condició a què està lligat l'home.

Èdip a Colonos, per bé que es mou entre alternatives dramàtiques, fa resonar sobretot accents elegíacs perquè l'obra està amarada de l'afecte entre Èdip i les filles, en el marc d'un Colonos acollidor i hospitalari, sota la protecció del just Teseu, rei d'Atenes i, per tant, del seu raval, Colonos. La naturalesa adopta un aspecte agradós i serè, com remarca Antígona:

Malaurat Èdip, oh, pare meu, veig al llunyedar, pel que em sembla, torres que amaguen una ciutat. El lloc on som és sagrat, com ho anuncien aquests ombrívols llozers, vinyes i oliverars; i al bosc molts rossinyols que deixen sentir el seu refilar melodiós. Reposa damunt aquesta roca salvatge; perquè has fet un llarg camí per a un vell.

El tema és reprès pel cor que, aquesta vegada, encara que recorre als motius religiosos i rituals, tendeix a dividir-se en individualitats. Igualment, són clares les al·lusions a la constitució democràtica d'Atenes, a com les decisions corresponen al consell i ja no a un poder absolut. Al començament pren un relleu important un personatge tan humil com «el terrassà», mitjançant el qual es personifiquen l'opinió i el seny populars. Èdip ja no és el tirà aclaparat perquè es descobreix el més ínfim dels seus súbdits, sinó un vell a qui l'experiència i les desgràcies han ensenyat que «la regla de l'acció està en el coneixement». Antígona ja adquireix la fisonomia d'intrèpida defensora dels afectes propis contra el rigor inhumà de Creont. Manifesta que són, precisament, els estrangers els qui tenen pietat d'ella, l'exiliada, amb la qual cosa expressa la voluntat de sortir del *clan*. La tragèdia aspira, sobretot, a produir una gran emoció, a substituir l'horror per la pietat. Els personatges de Teseu i de Creont són sotmesos a aquest objectiu i esdevenen massa unilaterals; el primer adquireix l'aspecte d'un cavaller valerós de l'ideal i de la magnanimitat; i el segon, en canvi, és un personatge maniqueu i rigorós que el fa odiós i insuportable. En aquest conflicte, Èdip representa la veu del seny, i encara es pregunta per què s'ha tacat innocentment amb tants delictes. La vida li ha ensenyat quin camí i quin port se'n pot esperar:

Estímat Teseu, només per als déus no hi ha vellesa ni mort; la resta cau sota la mà poderosa del temps. La terra perd la seva fecunditat, el cos el seu vigor; la bona fe mor, i la perfídia neix al seu lloc. El mateix esperit no anima sempre ni els amics, ni les ciutats.

Aleshores el cor es fa patriòtic i celebra la divinitat d'Atena, el sentit de l'estirp, la seva essència humana, els seus ritus. El «primer cant al voltant de l'ara» posa els fonaments d'una comunitat regida per principis racionals. Sòfocles accentua i desenvolupa els temes elaborats per Èsquil: l'espectacle com a ocasió que té la comunitat de reconèixer-se i d'edificar els fonaments interns. En l'obra d'aquests dos grans tràgics, on trobem el germen de tota la nostra civilització, no podem establir amb seguretat allò que és fruit de síntesi d'elaboracions ja existents en el terreny ideològic, o fruit de creació pura. La primera hipòtesi ens sembla més lògica. Però, encara que sigui així, la seva obra és, en cert sentit, exemplar i completa, per tant irrepetible, per aquell destí que sovint permet que l'art, en la seva eclosió, assolixi la tensió més pura i més elevada. Algunes escenes d'*Èdip a Colonos* són punyents en els seus contrastos, com per exemple l'arribada de Creont, que fa que els seus homes armats raptin Antígona al seu pobre pare cec, que així queda en una solitud de tenebres mentre ella veu desaparèixer la seva última raó de viure; o l'escena on Antígona, alliberada per Teseu, torna al seu pare i li permet una mort serena (poc després d'haver exclamat amb desesperació: «No ho sabia! No ho sabia!», per significar l'absurditat de la condemna que la casualitat li feia patir); o Antígona que suplica a Polinices que no provoqui una guerra fratricida; Antígona que s'assabenta per Ismene de la mort del seu pare i no pot resistir l'angoixa de tant com depèn del seu afecte. Aquesta vegada, l'element tràgic no és donat per l'horror sinó pel dolor intens i contingut, provocat per una separació, per una revelació sobtada, per una mort: la recerca psicològica comença a desenvolupar-se en visió ètica i troba el seu instrument en la confrontació escènica. Paral·lelament, els cors celebren els moments religiosos de la vida i de la convivència, els símbols que són considerats divinitat i, en definitiva, l'imperi del Fat. La tragèdia acaba amb les paraules de Teseu: «Tot el que s'esdevé ho vol el Destí.» Sens dubte, *Èdip a Colonos* dona la mesura exacta de les relacions entre la representació tràgica i la celebració religiosa, on resulta evident la inserció contemporània del culte dionisiac en el culte olímpic. Aquestes relacions són directes i continuades, encara que menin a solucions racionals, a una clarificació interior que tria una ètica pròpia. Si és difícil de determinar clarament el sentit de la religió grega, també ho és de comprendre el lloc de la tragèdia en la vida comunitària i, per tant, la naturalesa de l'intercanvi entre escenari i públic. Però, en tot cas, se n'intueix el pes, el valor determinant per a una consciència col·lectiva.

La grandesa i l'assoliment d'*Antígona* pots ser no té parió en la història de l'esperit tràgic de la nostra civilització. És d'una vigoria tan gran que les re-

ferències a un món religiós específic i l'evident polèmica antidictatorial vinculada a la història d'Atenes no emboiren gens la importància del conflicte, la solució i la catarsi, que pertanyen a la història d'una humanitat i en delimiten els límits i les normes interiors. S'ha escrit i s'ha reflexionat molt sobre el significat de la tragèdia i els seus personatges. Creont i Antígona s'enfronten sobre la necessitat o no de donar sepultura a Polinices, que segons Creont ha traït la pàtria i, per tant, no la mereix, mentre que Antígona considera que la llei divina obliga a donar sepultura honorada als morts; aquest enfrontament potser s'ha d'entendre en referència profunda a les lleis de la convivència, sostingudes per Creont, i a les lleis íntimament humanes, encara que s'expressin amb alegoria religiosa, en les quals es basa fermament Antígona. La confrontació es transforma en acció perquè Antígona s'arrisca a enterrar el germà i Creont la castiga a ser tancada dins la tomba. A causa d'aquesta indiferència envers les normes divines (i innates) en refermar per sobre de tot el poder que li ve de la societat, Creont és castigat terriblement. El seu fill Hèmon, enamorat d'Antígona, es mata al costat de la tomba. Eurídice, la seva muller, perd el seny. Tirèsies havia predit debades aquests perills a Creont, el qual l'havia foragitat lluny d'ell. Es posa en relleu el greu pes de la contraposició bé-mal en la vida civil i individual. Naturalment, es dóna un significat complex als dos termes, que seria erroni d'identificar amb els que són d'ús en la moral cristiana; potser tenen un significat concret més que no pas un judici apriorístic, a formular sobre les intencions. El cor és format per un grup d'ancians tebans, que envolten i intenten sense aconseguir-ho defensar Antígona, l'adolescent pura. Intervé directament en els esdeveniments i, alhora, forneix un marc complet, religiós, líric i ideològic, a l'obra. Citem alguns dels seus punts àlgids d'expressivitat, d'una gran densitat i elevació d'imatges, mitjançant les quals el destí humà i les seves facultats es mostren a la llum de la solemnitat històrica.

Tema: les obres i els poders de l'home.

Nombroses són les meravelles de la natura, però, sens dubte, la meravella més gran és l'home. A través de la mar blanquinosa, empès pel vent del sud, avança i passa sota les onades inflades que rugeixen al seu voltant. Fatiga la divinitat superior a totes les altres, Gea, la immortal, inesgotable, amb les carretes que d'any en any van i vénen, o quan la remena amb bèsties de raça cavallina.

I encercla i persegueix la tribu d'ocells lleugers; i l'home, inventiu, agafa en els plecs de les xarxes teixides els escamots de bèsties salvatges i dels éssers marins de l'oceà. Domina, també, amb parany la bèstia agresta, muntanyenca, i el cavall de coll pelut i el menarà cap al jou que l'aferra pels dos costats, igual que al brau de les muntanyes. I ha après el llenguatge i el pensament alat i els costums civilitzats, com va aprendre a fugir de l'aguait de les gelades i de la pluja inoportuna, car és fecund en recursos: no s'equivoca mai del destí vers el qual camina; només no pot defugir l'Hades; i això no obstant ha imaginat el guariment de les malalties contra les que hom no podia fer res. Dotat en la seva indústria d'un enginy inesperat, tan aviat avança cap al mal com

cap al bé, confonent les lleis de la terra i el dret que ha jurat pels déus observar, quan és cap d'una ciutat; n'és indigne, si practica el mal en la seva audàcia; que aquell que actuï malament no s'assegui a la mevallar, que no tingui cap pensament comú amb mi.

Tema: el sentit del destí.

Felïços aquells que en la seva vida no han tastat mai els fruits del mal. Quan els déus destrueixen una casa, la desgràcia s'acarnissa sense respir sobre la multitud dels seus descendents. Així les onades de la mar, quan les bufades furioses de la Tràcia li escombren la superfície de l'abisme submarí, remouen les profunditats d'arena negra que el vent aixeca, i les ribes batudes per les onades es queixen i geguen.

Veig d'ençà molt de temps les desgràcies d'aquells que ja no hi són que s'acumulen a la família dels labdàcides; una generació no allibera aquella que la segueix; un déu s'acarnissa en ella: no hi ha alliberament possible. Avui, la llueur de l'esperança que s'havia escampat per la casa d'Èdip és anorreada per una polseguera ensangonada, per paraules imprudents i per un esperit encegat, acordats pels déus infernals.

El teu poder, oh, Zeus, quin orgull humà podria aturar-lo? Mai la Son que arrossega tots els éssers cap a la fi no el domina, ni tampoc el curs dels mesos infatigables. Regnes com a amo i senyor sobre l'esclat enlluernador de l'Olimp a recer de la vellesa. Durant tota l'eternitat, com en el passat, prevaldrà aquesta llei: en la vida dels mortals no és possible cap prosperitat excessiva sense que s'hi barregi la desgràcia.

La inconstant esperança és un bé per a un gran nombre d'éssers humans; per a un altre gran nombre, però, no és més que un engany dels seus desigs crèduls: l'home no sap res i ella es fica en ell fins al moment que es crema els peus en la flama. La cèlebre frase: el mal sembla ser un bé per a aquell l'esperit del qual la divinitat mena a la perdicció, va ser dita amb saviesa; aleshores roman a recer de la desgràcia per poc temps.

Tema: la naturalesa de l'amor.

Eros, invencible Eros que planes damunt els éssers i te n'apoderes i que de nits reposes a les tendres galtes de les verges, vagabundeges sobre l'amplària dels mars i en el catau de les bèsties salvatges, ningú entre els Immortals no pot escapar de tu, ningú entre els homes efímers, i aquell que tu posseeixes perd la raó.

Tema: el culte a Dionís.

Tu que reps tants noms, orgull de la filla de Cadmos, plançó de Zeus atronador, tu que comparteixes la cèlebre Itàlia i que regnes a les valls de Demèter eleusina, on es reuneixen tots els grecs, Bacus, que habites Tebes, pàtria de les primeres Bacants, a la riba d'Ismenos, a prop dels llocs calcigats pel salvatge drac;

damunt la roca de doble cim on es mouen les nimfes del Parnàs, les teves Bacants, la font de Castàlia t'ha vist, esclatant fumera de torxes. Véns dels penya-segats coberts d'heura de les muntanyes de Nisa i de la riba verda de vinyes, enmig dels camps divins de l'evòè, quan vas a visitar els carrers de Tebes;

la ciutat que més honores, tu i ta mare fulminada. I avui, atès que la ciutat amb tot el seu poble és presa d'un mal violent, vine a purificar-la, creua el cim del Parnàs o el pas estret i gemenat d'Èurip;

Amo dels astres inflamats, senyor dels clamors nocturns, fill sortit de Zeus, apareix, oh, rei, amb les Bacants, les teves companyes, que delirants celebren tota la nit, amb els seus cors i les seves danses, aquell a qui han robat la vida, Iaccos.

Aquesta invocació segueix la de les divinitats olímpiques, com si s'haguessin de complementar: les divinitats olímpiques en el sentit de les lleis que regeixen l'univers, les dionisíaqes en el sentit de les facultats innates de l'ànima i alliberades mitjançant l'ebrietat.

D'escena en escena, s'encenen els conflictes i s'accentua la tensió progressiva que menarà als dos fets luctuosos i, per tant, a la catarsi i a l'epíleg, concretament a la lamentació de Creont i a les conclusions del cor:

CORIFEU: La prudència és amb molt la primera font de felicitat: no s'ha de ser impiu amb els déus. La gent orgullosa aprèn a ser prudent pels cops amb què paguen les paraules atives, quan són vells.

El punt de partida és donat per l'enfrontament entre Antígona, decidida a enterrar Polinices, i la germana Ismene, que l'adverteix que no ho faci:

ISMENE: A més cal no oblidar que som dones, que com a tals no podem pas lluitar amb els homes; i després que som manades per uns més poderosos que nosaltres i que hem d'obeir les seves ordres, encara que siguin doloroses. Jo, doncs, pregant als nostres morts que em perdonin, perquè hi estic obligada, obeiré aquells que tenen el poder. Voler fer allò que està per damunt de les nostres forces em sembla forassenyat.

ANTÍGONA: No t'exhortaria a fer-ho i no m'agradaria gens, si fins i tot més tard volguessis ajudar-me. Actua com vulguis, però enterraré el meu germà. Seria bell per a mi, morir acomplint aquest deure. Estimada, amb ell, reposaré amb un ésser estimat i el meu crim haurà estat sant, car el temps que he de complaure els morts és més llarg que el dels vivents. Sota la terra eternament reposaré; tu, si això et plau, menysprea les lleis sagrades dels déus.

Antígona no desisteix del seu propòsit i acusa Ismene de feblesa vil:

ANTÍGONA: Si parles així t'odiaràs a tu mateixa, seràs odiosa al mort al costat del qual t'ajauràs i això serà justícia. Au, deixa'm enfrontar-me a aquest perill amb la meua temeritat. Mai no sofriré prou per morir gloriosament.

ISMENE: Atès que ho vols, vés; malgrat tot, has de saber una cosa: fas una follia, però ets veritablement l'amiga d'aquells que estimes.

La discussió deixa de ser ideal i es fa concreta, realista, immediata, quan el guardià anuncia a Creont que s'ha donat sepultura a Polinices en contra de les seves ordres. El guardià expressa la seva indecisió:

Príncep, no diria que l'ardor m'ha deixat sense alè i que hagi tingut el peu lleuger per venir. Moltes vegades m'he aturat a reflexionar, i mentre caminava, em tombava per refer el meu camí. L'esperit em deia sovint amb el seu llenguatge: «Desgraciat, per

què vas on seràs castigat quan arribis?» «Infortunat, encara et vols parar? I si Creont se n'assabenta per un altre, que potser no et castigarà?» Amb aquests pensaments m'agafava el meu temps, no corria gaire, i d'aquesta manera un camí, encara que sigui curt, esdevé llarg. Finalment, això no obstant, he decidit venir i, tot i que no diré res, així mateix parlaré. Vinc, en efecte, esperançat que no em passi res que no vulgui el destí.

I Creont, en nom de la humanitat, condemna el poder de l'or:

Car per als homes mai no hi ha hagut una institució tan fatal com la dels diners. És ell qui rosega les ciutats, és ell qui expulsa la gent de les seves cases, és ell qui sedueix, que torba els esperits virtuosos dels humans i els fa fer accions vergonyoses; des de sempre els ha ensenyat les vileses i les impietats. Però aquells que per un salari han fet aquest acte, tard o d'hora seran castigats.

Antígona ha estat descoberta en el moment de portar a terme el seu gest caritatiu. Els seus acusadors han descrit amb realisme incisiu l'acció a Creont tirà i desprietat. Ella els contesta, plenament conscient dels seus actes.

Sí, car no ha estat pas Zeus qui ha promulgat per a mi aquesta defensa, i la Justícia, aquella que habita amb els déus subterranis, no ha establert aquestes lleis entre els homes; no creia tampoc que el teu edicte tingués tanta força per donar a un ésser mortal el poder d'ofendre els decrets divins, que mai no han estat escrits i que són immutables: no existeixen ni d'ahir, ni d'avui mateix; són eterns i ningú no sap a quin passat es remunten. Aquests decrets no temen la voluntat de cap home i jo no havia pas de ser castigada pels déus per haver-los violats; sabia, en efecte, que havia de morir, és inevitable, fins i tot sense la teva proclamació. Si moro abans d'hora, declaro que per a mi és un avantatge. Algú que com jo viu enmig de mals innombrables, com no hi ha de guanyar, si mor? Així, per a mi, la sort que em reserves és un mal que no compta; allò que hauria estat dolent hauria estat de veure com el fill de ma mare romania sense sepultura després de la seva mort: la resta m'és indiferent. Si creus que faig un acte forassenyat, potser és boig qui m'acusa de boja.

I afegeix:

Per què dubtes, doncs? Tot el que dius em desagrada i serà així sempre! Igualment, tots els meus actes et són odiosos. Així doncs, quina glòria més gran hauria pogut conquerir que la d'enterrar el meu propi germà? (*Amb un gest assenyala els vells del cor.*) Aquests aprovarien tots els meus actes, si el temor no els encadenés la llengua. Però un dels privilegis de la tirania és de fer dir allò que hom vol.

Més tard, Creont replicarà adduint una ben argumentada «raó d'estat». Hèmon l'invita a la clemència, a ser flexible com els arbres envestits per una riada. Però Creont no l'escolta i fa portar Antígona a la mort. Antígona, després d'haver refusat la solidaritat d'Ismene, que ara es voldria sacrificar, veu que el seu ànim, «no company d'odi sinó d'amor», es converteix en terror:

[...] Quin decret dels déus he transgredit? De què serveix, infortunada, que aixequi encara els ulls vers ells? Quin aliat puc invocar? A causa de la meua pietat, em proclamem impia: aquest és el profit que n'he tret. Si a ulls dels déus aquest tractament és just, reconeixeré, després de patir, que sóc culpable; però si els meus enemics són criminals, puc patir uns mals més grans que aquests que em causen injustament?

Els esdeveniments es precipiten malgrat els advertiments i les amenaces de Tirésies, que vol que Creont respecti les normes religioses, trepitjades en nom de les lleis de la societat. També el fill de Creont es rebel·la amb veheència: «El fill el va mirar amb ulls salvatges / i li va escopir a la cara...». Finalment, arriba el càstig de la sort, que l'esclafa i l'humilia:

CREONT: Ai las! Ara ho sé, infortunat. Un déu m'ha colpejat pesadament al cap; m'ha empès per camins de crueltat; ha fet caure als meus peus la joia de la meua vida. Oh, esforços inútils dels homes!

El que mou essencialment Sòfocles en la composició d'*Electra* (tardana i del cert posterior a l'*Electra* d'Eurípides, del 413 aC) és l'assoliment d'una intensitat tràgica total en els conflictes entre els personatges i en el desenvolupament dels esdeveniments. Presentada en els darrers anys de la seva vida, la tragèdia alterna les elevacions líriques del cor i d'*Electra* (evidentment revalorades pel cant), amb els diàlegs picats i vehements, on els personatges s'enfronten despietadament. Són personatges estatuaris, dibuixats nítidament amb un sol vers, dominats per sentiments i passions que els posseeixen. El cor es redueix a un paper de distensió que permet la reflexió i recull les reaccions del públic. En relació amb *Les coèfores* d'Èsquil, on indubtablement s'inspira *Electra*, Sòfocles ha procedit en una direcció doble: ha despullat la història del seu rerefons religiós, arcaic i ritual per fer-ne un nus dramàtic vibrant, un xoc lògic de situacions que, per elles mateixes, ja menen a la catàstrofe; i, en conseqüència, ha interessat l'espectador, ja no en la interpretació d'un mite, sinó en el fet espectacular en si, naturalment en l'àmbit d'una concepció moral. Aquesta vegada, Sòfocles reflecteix l'estructura íntima d'una societat constituïda sobre una base sòlida de certeses i, per tant, que defensa els valors propis. *Electra* afirma: «Qui té una naturalesa noble, no pot viure en el mal.» La mateixa Clitemnestra, davant la mort del seu fill Orestes, no pot reprimir l'angoixa de mare, encara que aquesta mort l'alliberi d'un malson. El cor alaba *Electra* i la plany en el seu dolor: «Filla bona i asenyada ha de ser proclamada», perquè és víctima d'una injustícia però no per això està disposada a cedir. I el mateix Egist accepta el càstig com una conseqüència natural. Mentre que en les altres tragèdies els personatges estaven oberts a l'esperança i a la desesperació, aquí se senten tancats en el seu paper. La mateixa *Electra*, tan maltractada pel destí, nota que els seus impulsos són inhibits per les desgràcies que han mutilat el seu esperit. Orestes, segons la conclusió del cor, assoleix el seu objectiu i obté la llibertat: però a un preu

massa alt per sentir-se rescabalat. El llenguatge tens i els apòstrofes lírics defineixen perfectament les constants d'una essència tràgica, de l'*amor fati*.

Les dones de Traquis, que alguns consideren una obra juvenil i inexperta, d'altres una obra cansada i feble de vellesa, pot considerar-se una obra secundària, tant pel que fa a l'element espiritual com a la realització dramàtica. El títol fa referència a les components del cor, ciutadanes de la ciutat de Traquis, on sojornen Deianira i el seu fill Hil·los, mentre Hèrcules és absent de fa molt temps, enderiat en els seus treballs. Tota la tragèdia reprèn el mite de Deianira, que fa morir sense voler Hèrcules amb la «túnica de Nesos», una túnica amarada de la sang del centaure que ella ha ferit de mort i que, per venjar-se, li ha fet creure que era un filtre d'amor, però que en realitat és verí que crema fins a consumir els membres. S'espera el retorn d'Hèrcules, però en comptes d'ell arriba Íole, una presonera de qui està enamorat Hèrcules. Deianira es vol prevenir del perill i ofereix la túnica a Hèrcules, i quan s'assabenta dels efectes se suïcida. Hèrcules torna a la pàtria ja a punt de morir i suplica a Hil·los que el faci cremar en una foguera per posar fi als seus sofriments. El procediment teatral resulta sovint afeixugat per relats massa llargs. Hèrcules i Deianira són personatges delimitats amb nitidesa: el primer, perseguit pels déus a causa de la seva força, la segona, una dona aprensiva i modesta, situada en un segon terme per l'heroï. No es pot dir que Sòfocles prengui posicions en relació amb el mite; es limita a exposar-lo. I de vegades ho fa de manera artificialment evocadora, de vegades amb hàbils estímuls dramàtics. El moment més singular i tens de la tragèdia és al final, quan Hil·los s'exclama contra els déus que sotmeten un fill seu a tants sofriments: «El futur ningú no l'endevina / però el present és per a nosaltres dolorós / vergonyós per a ells, i terrible / més del que mai ha sofert un home.» I el cor, dirigint-se a Íole, acaba: «Oh, noia, així doncs, lluny / de casa no has de romandre, perquè has vist / aquesta mort recent / i les noves i horribles desventures / i a Zeus no se li escapa res.» Però la tragèdia no ofereix suficientment els presupòsits d'aquest final tan greu en repercussions, perquè està preocupada per un procés narratiu lògic, per una justificació dels actes i dels gestos, en el marc religiós i en el comentari clarificador que ofereix el cor. No obstant això, s'hi filtra una emoció sincera que es comunica, sobretot en el drama íntim que pateix Deianira a causa de la seva innocència, amb la seva adhesió tenaç a un efecte que la depassa, amb el remordiment que només trobarà pau en un gest desesperat. Igualment, la tragèdia ens presenta una descripció diàfana i solemne de l'ambient arcaic, amb les seves lluites i les seves lleis.

Però, al final, les víctimes no han tingut cap sortida. La peripècia tràgica queda com un advertiment, com l'anàlisi clara d'un drama de consciència que Sòfocles ha vist créixer i desenvolupar-se en els dos antagonistes, sota la pressió del destí, vers una sortida que no perdona. Es pot dir, doncs, que ha estat Sòfocles qui ha posat en evidència, podríem dir que ressonant, el pes damunt la consciència de les decisions que es prenen en el fur intern i de les

quals un és responsable. Sòfocles portarà més lluny la tendència a centrar el moviment tràgic en la intimitat dels personatges a *Àiax* (sens dubte més antiga, considerada per alguns anterior a *Antígona*) i a *Filoctetes* (representada el 499 aC, quan Sòfocles tenia vuitanta anys), que se separen de la tradició. Les dues tragèdies que menys eco han tingut des de l'antiguitat fins a l'actualitat —*Filoctetes* i *Àiax*— tenen una barreja de caràcters realment especials, de singularitats expressives que no han tingut un desenvolupament posterior. Primer de tot, el mite no hi té cap referència religiosa i es podria considerar més pròpiament llegenda extreta de la saga popular, en aquest cas a l'entorn dels esdeveniments de la guerra de Troia. Sòfocles ja no utilitza el mite per interpretar-lo i donar-li una raó de ser poètica, sinó que prefereix inspirar-se en un relat popular i treure'n un personatge amb un destí tràgic que apassioni l'autor i l'espectador. Aquest destí li ofereix la possibilitat d'il·luminar els moviments de l'ànima humana, de revelar-ne els revolts fins als límits extrems de la desgràcia (*Filoctetes*) o de la follia (*Àiax*). Però no hi trobem la força dels afectes. L'heroi de Sòfocles en aquestes dues tragèdies roman sol entre l'hostilitat del món que l'envolta, i en aquesta solitud el dolor esdevé mortal. És cert que *Filoctetes* finalment se salva per la pietat de Neoptòlem, i que el cadàver d'*Àiax* rep sepultura gràcies a la fidelitat de Teucres, vinculat a ell per sang fraterna, i a l'astuta pietat d'Ulisses. Però aquests finals no eviten res a un dolor sense fons que només demana la mort.

Segons la llegenda, els caps hel·lens han relegat *Filoctetes* a una illa. Neoptòlem, per suggeriment d'Ulisses, el convenç de cedir-li les fletxes que li ha donat Hèrcules a canvi de la llibertat i del retorn a la pàtria. Durant deu anys viu sol en aquella illa, i s'alimenta de la caça que aconsegueix amb les fletxes màgiques. La solitud l'ha tornat neuròtic i una plaga que té al taló se li escampa per tot el cos. Quan veu partir els hel·lens, que el deixen sol, descobreix el nou engany i la desesperació l'enfolleix. Li sembla que tota la humanitat està en contra seu. La seva monomania pot semblar al límit de la patologia, però, de quina manera pot jutjar *Filoctetes* les accions del proïme en relació amb ell, sinó com una conxorxa malèvola que l'utilitza com una joguina, indiferent si el porta a l'exasperació?

Sòfocles treu el clima tràgic d'aquest turment obsessiu, que retrobem a *Àiax*, injustament privat de les armes d'Aquiles per un complot ordit en contra seu. La injustícia i la humiliació sobtada li fan perdre el seny. El seu aclaparament intern s'agreuja per la voluntat d'Atena, que protegeix els enemics d'*Àiax* i emboira la seva vista cada vegada que es vol venjar. Atena el porta ineluctablement al suïcidi després d'haver-lo arrossegat pel campament aqueu, víctima de les al·lucinacions que li posa al davant. Enfront de la deessa despietadament parcial trobem l'esclava Tecmessa, que li és fidel i que s'expressa amb un to humanitari ben diferent i sincer. Sòfocles ja no està lligat al sentit religiós de la Moira, com Èsquil. Les intervencions de la divinitat en aquestes dues tragèdies són indiscutibles i determinants, però oberta-

ment injustes. Sòfocles no es permet cap dubte sobre la seva necessitat, però sorprèn el seu caràcter, car semblen tan dependents de les circumstàncies que fan pensar que estan al servei, més que cap altra cosa, de les tendències egoistes i íntimament cruels de l'home, que en són la legitimació i la conseqüència funesta. Les accions divines personifiquen la suma de les malaurances que pesen damunt l'heroi tràgic i en provoquen la ruïna. Els herois ja no són les criatures vígoroses i espontànies del món homèric, sinó uns personatges que expressen el seu heroisme en l'acompliment dolorós i conscient del seu destí. Sòfocles s'entreté en la ferotgia d'aquestes malaurances dels seus personatges i descriu amb una minuciositat gairebé patològica el dolor d'aquestes víctimes. Es diria que les dues obres pertanyen a l'edat tardana del poeta, a la suma de les seves experiències amargues amb els homes, a una visió virilment pessimista del món i les seves adversitats. La religió ha perdut el seu poder de salvaguarda contra qualsevol risc intern. Però no per això Sòfocles cau en l'escepticisme o en la frivolitat, sinó que la seva anàlisi es fa més tensa, més dirigida al seu objectiu, lliure de prevencions i, pel que fa als homes, moguda per una aspror que ben bé es pot definir com a tràgica.

En aquests intents de Sòfocles es reflecteix la possibilitat de suscitar un esperit tràgic sense haver de recórrer a la presència dels ens superiors de naturalesa al·legòrica. Sòfocles es fixa únicament en la complexitat humana, en experiències tràgiques viscudes realment. Aquesta temptativa no havia de tenir continuació perquè l'època no permetia una investigació moral aprofundida en el si de la pròpia consciència, i la decadència de l'Estat d'Atenes coincidia amb la decadència de les consciències sota l'empenta d'esdeveniments històrics desafortunats. Passaran dos mil·lennis abans que aquesta recerca sigui represa pels tràgics de l'època elisabetiana, i no partint de Sòfocles sinó a través de Sèneca, que havia donat a l'esperit tràgic del primer un color especial de crueltat. L'elaboració pura de Sòfocles roman pràcticament sense continuïtat i és el fruit d'una consciència que descobria damunt l'escenari les seves raons, les descrivia i en traçava l'odissea amb la frescor del descobriment i de la invenció, tot articulant el nou llenguatge introspectiu a través del qual la psicologia arriba a les arrels mateixes de l'ésser.

Eurípides

Eurípides nasqué a Atenes el 475 a.C. Va estudiar amb Anaxàgores i amb Protàgores, amb un filòsof de la natura i amb un sofista que afirmava que l'home és mesura «de les coses en tant que coses, de les que no són en tant que no són». Va debutar amb *Pelíades*, el 455 a.C. Sabia pintura i música (fou seguidor de Timoteu) i totes dues arts inflüen directament en la plasticitat

de les imatges i en la importància de les parts musicals de les seves tragèdies. Va morir, en exili voluntari, el 406, sent hoste del rei de Macedònia Aquelau.

Encara que és pocs anys més jove que Sòfocles i gairebé contemporani seu en l'obra, Eurípides es troba en un clima espiritual i social profundament transformat. El trencament entre les creences religioses com a manifestació de conveniències socials i la fe interior ja era irreparable i estava destinat a prolongar-se molt enllà, fins al sorgiment del cristianisme. Paral·lelament, es perdia la confiança en les possibilitats de l'organització política a l'interior i a l'exterior de la polis. La mateixa recerca filosòfica (Sòcrates i els sofistes són estretament contemporanis) removia els eixos espirituals de l'època i preparava les primeres bases dels nous principis, que farien un paper important segles més tard.

Davant un públic inclinat vers aquestes tendències noves, i sobretot en lluita ell mateix amb la seva consciència desencantada, Eurípides deixa de servir el mite i li dona una estructura, ara interior, ara realista, com ja havien fet Èsquil i Sòfocles; utilitza el mite com a matèria primera per satisfer el gust formal de la teatralitat, del cop de teatre, d'una harmonia del vers o, encara més, del cant, d'una evocació lírica i d'una caracterització psicològica (això darrer fins al punt d'acostar-se a la comèdia costumista). O bé sotmet el mite a un raonament lúcid que en revela el rerefons quotidià real, i acaba per enfonçar-lo, sovint d'una manera humorística més o menys voluntària.

Cal dir que, també pel que fa a Eurípides, només ens ha arribat una part petita de tota la seva obra (dinou treballs de noranta-tres enumerats pels estudiosos posteriors). Però aquestes característiques són comunes en els treballs coneguts, encara que apareguin de forma diferent en naturalesa i esperit. En altres paraules, Eurípides posa en evidència les possibilitats dramàtiques de la representació escènica en ella mateixa, el sentit de la teatralitat obtingut mitjançant l'exploació de les seves tècniques. L'espectacle es deslliga clarament del ritü i dels seus deures civils per fer-se divertiment declarat, viatge dins l'element fabulós, melodramàtic o graciós a flor de pell. Realment, en això Eurípides era secundat pel públic, i per això Aristòfanes, encara vinculat a una concepció finalista de l'art amb bases ideològiques sòlides, en va fer la paròdia.

Els accents més sincers d'Eurípides (i els més arcaics) els trobem al final de la seva vida, quan escriu *Les bacants* (obra pòstuma, posterior al 406 aC). El respecte i l'exaltació de la divinitat dionisiaca revelen l'esperit de l'obra, tant en els cors com en la concepció de la història. L'inspirat contingut religiós d'aquesta tragèdia ha fet pensar en un retorn d'Eurípides al si de les creences tradicionals. Però si es para esment a l'evolució de les creences religioses a Grècia, des de la visió del món olímpic (Cronos, Zeus, i tota la constel·lació de divinitats) fins a l'entrada en la religió de misteris a través del mite dionisiac, veurem que *Les bacants* adquireixen un relleu històric especial. Tenint en compte que, des dels seus inicis, la tragèdia era una manifestació totalment oficial pel seu mateix sistema d'organització, l'actitud d'Eurípides de-

nota una clara evolució ideològica: primer és sarcàstic i despectiu envers les divinitats olímpiques, i després demostra una reverència sincera i emoció ardent per la divinitat dionisiaca.

Les bacants marca un retorn a les creences tradicionals, en el sentit que el contingut religiós n'és la base i que la voluntat divina en decideix el curs. Dionís hi apareix com una divinitat somrient i cruel, segura del seu poder, decidit a obtenir respecte i devoció. Penteu, que gosa rebel·lar-s'hi, té la fi més terrible que es pugui imaginar: és esbocinat per les mènades èbries, guies per la seva pròpia mare Agave, tan posseïda pel paroxisme dionisiac que no és capaç de reconèixer el fill. L'ebrietat que proporciona Dionís adquireix naturalment un valor psicològic, el desenfrenament és de naturalesa essencialment eròtica, encara que sigui provocat per la fermentació del raïm. El déu ha regalat als seus fidels aquesta possibilitat inesperada i arrossegadora, i no és per casualitat que Eurípides n'ha fet participants principals les dones, que vagaregen per les muntanyes, lliurades al seu paroxisme i capaces de qualsevol crueltat (de naturalesa clarament sàdica). És precisament per la seva situació de feblesa que necessiten aquest augment de vigoria que les transformi (i el culte dionisiac fou, de fet, adoptat també per amples capes servils). Dionís, per tal de mantenir a ratlla els incrèduls i, alhora, impedir-ne una curiositat malsana, no dubta a recórrer a les ensarronades i a les astúcies més vils. Però el seu distanciament el fa definitivament superior i diví. I els seus adoradors són esclaus d'una felicitat i d'una plenitud interior que els sobrepassa, on l'*eros* es nodreix la violència.

A *Medea* (431 aC), Eurípides havia transferit l'interès dramàtic de la interpretació del mite a la creació del personatge, un personatge humà i psicològicament versemblant, malgrat l'horror de les accions que es decideix a portar a terme sota l'impuls de l'odi i de la venjança. Amb els seus delictes, Medea es rebel·la contra la vilesa del món que l'envolta, contra la seva condició d'estrangera errant i perseguida. Reduïda a l'abjecció per l'abandonament i l'egoisme de Jasó, i pel menyspreu de Creont, rei de Corint, Medea no pot deixar d'odiar ni de lluitar. I no dubta a triar les armes més cruels. Del filtre verinós que ha preparat amb la seva màgia, en seran víctimes Creont i la seva jove muller. Jasó contemplarà, impotent, la mort dels seus fills, que Medea, la mare, amb un excés d'odi i d'amor alhora, ha degollat. Eurípides ha dibuixat amb una subtil art psicològica les fases graduals d'una acció tan aclaparadora i esglaiadora. Ha escorcollat l'ànima de Medea per tal de justificar-ne les reaccions que, altrament, semblarien gratuïtes. Amb una sèrie de monòlegs aclaparats, ha mostrat el seu turment, les seves vacil·lacions i l'impuls final cap al gest sacríleg. Aquests monòlegs ens donen un retrat complet i vital del destí de la criatura humana; això és nou en la tragèdia, perquè aquí l'ésser humà només troba la força i la determinació en ell mateix i en la seva passió.

Les dues més grans obres d'Eurípides tenen en comú un lirisme ardent amarat de teatralitat —i que no sorprengui el contrast. Lírics són els relats

dels missatgers, líriques les evocacions dels paisatges i de les imatges, líriques les desesperacions i les angoixes dels personatges. I, no obstant això, són obres íntimament dramàtiques, fins al punt que assoleixen la intensitat tràgica encara que l'esperit de la tragèdia en resulti afeblit i el contingut ideològic sigui marginal. En aquestes obres, l'atmosfera musical no ha pres avantatge i no es cau en el melodrama abandonat als efectes de la seva factura tècnica, del seu èmfasi. Amb *Medea* el poeta dona un rostre humà al personatge; amb *Les bacants* dibuixa un nou moviment religiós. A totes dues obres domina l'horrible, ara pres gairebé en si i per si, com a motiu dominant de la crueltat intensa que esdevé la substància de l'esperit tràgic des del moment que supera l'estímul religiós, o fins i tot en el seu si.

Encara que estretament vinculades per l'acció i pel títol. *Ifigènia a Aulida* (pòstuma) i *Ifigènia a Tàurida* (414 aC aproximadament), no fan part de la mateixa trilogia i això es nota. Com declara directament Eurípides en un cor (que sempre és la seva veu), el mite només és considerat una faula que s'il·lustra poèticament per al plaer dels espectadors, un instrument que utilitza l'autor. Ja no es creu en la seva veracitat, ni tan sols en el seu valor simbòlic. Especialment en aquestes dues *Ifigènia*, Eurípides intenta treure'n significats morals, o, més ben dit, pretextos per a consideracions morals que d'aleshores ençà han esdevingut llocs comuns i que testimonien la continuïtat i el desenvolupament d'una retòrica inherent a una societat basada en principis liberals. A totes dues tragèdies, Eurípides buida conscientment els personatges de qualsevol heroisme, els porta a un nivell mitjà on s'acumulen els sentiments comuns, des de la gelosia fins a l'egoisme, de la vilesa al càlcul. No són característiques que es destaquin per la seva força interior, encara que fos negativa, sinó que només serveixen per explicar l'aspecte dels esdeveniments, el seu caire de faula, ja sigui quan Ifigènia és portada a Àulida amb engany per ser sacrificada amb el consentiment del seu pare, o quan, deixada a Tàurida per la seva raptora Àrtemis, on els bàrbars l'elegeixen sacerdotessa, és novament raptada i, aquesta vegada, portada a la pàtria per Orestes i Píladès. Àdhuc en aquestes ocasions, a Eurípides només li interessa el desenvolupament teatral de la història per ella mateixa, els conflictes i les emocions violentes que proporciona: Clitemnestra desesperada quan descobreix el destí de la filla, Agamèmnon trasbalsat per les angoixes i els dubtes, la futilitat de Menelau en comparació amb les tragèdies que provoca, Ifigènia que primer es nega a acceptar el sacrifici i després a enganyar els seus hostes bàrbars i fugir amb el germà. Eurípides posa sobretot l'accent en els sentiments desbocats, però alhora i amb la mateixa força, en la necessitat de sacrificar-se per la victòria de l'Hèl·lade, per l'amor a la pàtria que Ifigènia declara guia del seu destí. Els bàrbars han de ser derrotats i menyspreats. Són uns motius que esdevindran perennes per justificar la guerra, encara que aquí siguin expressats en forma noble i mesuradament. L'obra és plena d'aquests recursos i l'espectacle, com pertoca, resulta dens de passions i de desgràcies.

El cor, gairebé exclusivament en un paper de comentari líric, marca el curs de la peripècia tràgica. Eurípides oscil·la entre un llenguatge realista gairebé de conversa i l'enlairament d'un himne que s'inspira en els sentiments més alts i generosos tot evocant, encara que només sigui conceptualment i transcendent, la torbació provocada per la divinitat. L'estil s'inclina tant per la negligència com per la poesia fàcil, com apunta cap a l'expressió vibrant del conflicte en funció de la teatralitat: i aquest darrer és el moment més intens i autèntic.

A *Les troianes* (415 aC) Eurípides assoleix la talla tràgica, aquesta vegada totalment al marge de qualsevol referència al ritu o al misteri, en l'àmbit dels trasbalsos causats per les guerres, tal com es reflecteixen en qui no hi participa directament però en recull la collita de dolor: l'ànima femenina. Aquí, Eurípides comença a dibuixar entre ratlles l'abandonament del patriarcat que es produïa entre la població més evolucionada de l'Hèl·lade, l'atenenca. Al mateix nivell ideològic se situa *Les suplicants* (424 aC aproximadament), on Teseu, el mític fundador de l'Estat atenenc, enuncia clars principis democràtics, àdhuc igualitaris, de reivindicació enfront de les classes privilegiades. Totes dues tragèdies són animades per un esperit de revolta evident i clara contra la guerra, que aleshores devastava Grècia i dessagnava Atenes, amb una referència precisa al present. La dicotomia entre el respecte oficial per les creences i la incredulitat de fons es fa evident a ulls veients en Eurípides. Quan, a *Les suplicants*, Atena hi intervé al final per establir les lleis que hauran de regular en el futur la vida de la *polis*, no hi ha dubte que la divinitat ja només té un valor purament simbòlic, de concepte. Eurípides, doncs, reacciona contra els dictats d'una societat antiga, contra les fèrries lleis tribals. I en això també sabia que tenia el públic darrere seu. Però molt sovint la seva eloqüència tràgica s'encalla en una recerca formal, en una complaença estèril. A *Les troianes*, l'equilibri entre el tema i els personatges, entre la versemblança i el dramatisme, s'assoleix plenament gràcies a la personificació sincera del dolor de les mares i de les mullers atenenques en Hècuba i Andròmaca, en la sort cruel a què és sotmès el fill d'Andròmaca, Astiànax. Per primera vegada es posen en evidència les condicions envilidores de l'esclavatge a què eren condemnats els vençuts (i a l'època, la població esclava superava de molt la de les persones lliures, fins i tot en la civilitzadíssima Atenes). El conflicte escènic es desenvolupa entre criatura i criatura, i arriba a límits d'angoixa. Els personatges surten del mite per entrar en la tragèdia d'una realitat quotidiana. *Les troianes* conserva accents desesperadament reals i actuals que, a més de dos mil anys de la seva concepció, encara aconsegueixen trasbalsar. La seva veritat roman immutable perquè el seu tema —la crueltat i la inutilitat de les guerres— no deixa mai de fer-se evident. Els enfrontaments entre les troianes fetes presoneres i els aqueus vencedors, les desgràcies que sotraguegen Hècuba i Andròmaca, Cassandra i Helena, són exposats per Eurípides amb un sentit dramàtic directe que ens arriba al més íntim, sense que

calgui recórrer a perspectives històriques. Així, doncs, és la representació d'un poble allò que se'ns presenta. Davant de tantes calamitats, no hi ha lloc per a les irreverències o per a les venjances de sang, sinó per al dolor sense fi d'una comunitat derrotada, per a les dures lleis de la guerra que posen damunt els innocents els pesos més durs, per a la barbàrie inconscient i cruel del vencedor. Els més tendres i forts lligams de sang són esqueixats i trencats sense contemplacions. S'obren ferides que ningú no podrà guarir. Aquí ressona, despulat de qualsevol ornamentació exterior, l'esperit de la tragèdia.

A *Les fenícies* (406 aC aproximadament) l'expressió cantada se superposa i a poc a poc ofega la paraula o, si més no, la fa instrument d'un altre mitjà d'expressió. Les reiteracions i els pleonasmes augmenten, precisament perquè ho exigeixen les lleis expressives del cant. L'acció es desenvolupa en la imminència de l'atac a Tebes. Els missatgers ens relaten el duel entre els germans Ètèocles i Polinices, que moren tots dos en l'enfrontament, el desafiament de Capaneu i la seva trista sort. Assistim a la intervenció de Jocasta que, no podent suportar el dolor quan li és anunciada la mort dels fills, es dona mort. Creont veu morir el seu fill Meneceu, tal com li havia predit Tirèsies, preu exigit pel fat per la seva victòria sobre els assaltants de Tebes. Antígona assisteix al desenvolupament d'esdeveniments tràgics, i Creont li impedeix d'enterrar Polinices. Fins i tot Èdip, cec, surt del palau reial per adonar-se de tot el que s'ha esdevingut. Creont el considera responsable de les desgràcies i el condemna a l'exili. Els esdeveniments i els cops de teatre s'acumulen i se succeeixen sense descans i donen lloc a una construcció melodramàtica on, fins i tot la caracterització psicològica que és la força íntima d'Eurípides, acaba per afeblir-se i desaparèixer. La intenció és només en la teatralitat. El cor (de dones fenícies que han vingut a Tebes perquè el seu fundador Cadmos era fenici) es redueix a la funció d'intermedi.

En una sèrie de tragèdies —*Andròmaca* (potser del 429 aC), *Hipòlit* (anterior al 428 aC), *La follia d'Hèrcules* (aproximadament 424 aC), *Electra* (aproximadament 413 aC) i *Orestes* (408 aC)—, més aviat desiguals i de resultats dubtosos, encara que riques en temes interessants, Eurípides ofereix al seu públic una versió del mite en clau totalment quotidiana i realista. Tot heroisme, inclòs el d'Hèrcules, és deliberadament demolit; els personatges són presentats amb tota versemblança, al marge de qualsevol idealització, encara que amb una tendència escèptica, per no dir pessimista, davant la naturalesa humana. Els esdeveniments estan a mans de l'atzar i sovint són considerats absurds. El mateix diàleg se situa en el marc de la realitat quotidiana, de les obligacions civils. Evidentment, la societat atenenca ja s'ha separat definitivament del context ideològic i religiós, i només en manté les formes externes per salvaguardar les normes necessàries a la convivència. Eurípides separa l'espectacle del ritu i preludia les més diverses direccions del desenvolupament del drama teatral europeu. Les reaccions dels personatges mítics entren a formar part de la crònica quotidiana. A *Orestes*, per exemple, Orestes,

Electra i Pílades s'ajunten en les seves malfetes i, fent xantatge a Menelau, aconsegueixen salvar la vida. Assassinen Helena, mantenen Hermíone sota l'amenaça de les seves armes amb la intenció d'obligar el pare, Menelau, a protegir-los. Gràcies a la intervenció d'Apol·lo, aconsegueixen després fugir del llinxament en mans dels argius i seran jutjats per un tribunal regular instituit per Atena (Atena és sempre l'exemple: el nacionalisme és obligatori). A *Hipòlit* (és a dir, l'*Hipòlit velat*, versió edulcorada de l'*Hipòlit coronat*, que fou censurada per l'excessiva audàcia de les situacions) les passions entren en conflicte directe amb els tabús socials, que impedeixen una relació entre madrastra i fillastre (encara que no existeixen lligams de sang i, en realitat, es tracta de l'amor d'una dona ja madura per un home jove). Ja feia temps que la convivència havia dictat lleis inflexibles sobre això, amb un objectiu conservador. Eurípides es manté escrupolosament fidel al desenvolupament del mite, i en dóna els precedents i les conseqüències al pròleg i a l'epíleg. Però allò que interessa és presentar l'amor com una passió capriciosa, és teixir variacions que, encara que no alterin les dades externes dels relats codificats, en modifiquen substancialment la naturalesa, l'esperit. A *La follia d'Hèrcules*, aquest és presentat com a civilitzador, símbol del domini que l'home assoleix sobre la natura (és la interpretació que també donen de l'heroi els estudis més recents). El seu deliri sagnant és el preu que paga per les victòries obtingudes, la contribució deguda als poders salvatges que ha dominat. Així, l'exordi d'Electra, centrat en la seva miserable condició social ara que s'ha casat amb un taujà, serveix per donar al personatge un aspecte psicològic especial i, alhora, li permet de polemitzar obertament contra la riquesa i els privilegis. A *Electra* i a *Orestes*, Eurípides pren sovint posicions polítiques, a la manera del drama naturalista. En primer lloc, alaba la simplicitat i l'honestat de la vida al camp, la rectitud de qui treballa, en contraposició amb els privilegiats de la terra. Descriu, a més, les discussions que hi ha en el si de l'assemblea d'Argos a favor i en contra d'Orestes, amb referències clares a la demagògia de què eren víctimes els atenencs. Amb la referència insistent a la voluntat assembleària (que en el cas de Teseu i d'Atena és norma rígida), Eurípides vol donar una patent d'antiguitat al mètode democràtic, en contra de qualsevol versemblança històrica. Així doncs, aquí el poeta ja no assumeix la tasca de portaveu inspirat, sinó la de partidari vehement d'innovacions, dedicat a una acció d'instigador. A més, sempre pren part a favor dels febles i dels oprimits, i dibuixa els poderosos amb tints negres —amb ell s'inicia una actitud que esdevindrà comuna. Això no correspon només a la seva aspiració generosa, sinó també a les noves tendències del públic.

En aquestes tragèdies hi ha nombrosos elements originals i, de vegades, els impulsos lírics expressen una emoció sincera. No obstant això, hi predomina clarament l'artifici, la factura teatral externa. A més, la repetida intervenció del cant monòdic refreda, la majoria de vegades, una escena dramàtica, perquè no n'és el clímax sinó més aviat una solució fàcil. En definitiva, és evi-

dent el desinterès d'Eurípides pel mite en ell mateix (i potser el desinterès del seu públic, ja cansat dels mateixos personatges i de les mateixes històries). Però, no podent o no sabent desembarassar-se de la convencionalitat, Eurípides intenta adaptar al motlle obligat la seva visió del món i dels homes, feta d'experiència quotidiana viscuda. L'operació no es pot produir sense contrapartides; d'aquí el lloc preponderant concedit als sentiments amorosos, preocupació característica d'una societat que, arribada a la divisió del treball i de les responsabilitats, roman secretament indiferent. El cor és només un comentari, i potser una concessió. Rarament fa d'eco de la consciència col·lectiva. Es comencen a apuntar i a passar a primer terme les posicions crítiques. Per exemple, a *Andròmaca*, on les invectives contra Esparta són reforçades pel dibuix amb tons negatius dels espartans personificats en Menelau, una mena de fatxenda groller, i en Hermíone, una coqueta frívola i insensible. O bé, es pren part per la monogàmia, considerada com a fruit de la civilització. Es posen damunt l'escenari els arguments d'actualitat i se n'afavoreix la discussió oberta. La tragèdia llisca gradualment cap al terreny del drama, i tot sovint s'utilitzen elements de comèdia: es torna clarament a la imitació de la crònica quotidiana, del contingent. No es tracta, ben cert, d'empobrir el mitjà (que, per contra, pot resultar-ne enriquit i revifat), sinó de transformar-lo mitjançant un canvi decisiu. Els herois són despulats de qualsevol embelliment ideal i retratats com a «notables» d'una *polis*, com a representants de la «classe benestant». Sovint s'esmolen les fletxes del «pobre honest» contra el «ric malvat»: actitud crítica destinada a suscitar entusiasme o indignació. Amb *Andròmaca* es passa a l'observació de costums i, d'aquí, a la moral de baixa volada, com quan Hermíone, penedida de les seves amenaces i de la seva gelosia, es dol d'haver escoltat males conselleres i de no haver-les allunyades. Per al desenllaç de la intriga faulesca amb què s'han relatat els fets, no falta mai la intervenció del *deus ex machina* final. Ara la divinitat ja ha quedat reduïda a una part de l'epíleg.

El procés de descomposició de la matèria tràgica arriba al punt culminant amb l'aventura, de final feliç i mancada de fets cruents, que ens descriu *Helena* (412 aC), encara que ho faci en la forma tradicional. La veritable Helena —no un simulacre— viu a Egipte esperant Menelau. Uns falsos missatgers li fan creure que és mort. En canvi, Menelau, naufrag i miserable, arriba a bon port. Retroba Helena, s'explica el misteri del simulacre creat per Hera, gelosa a causa del judici de Paris. La falsa Helena es desfà en fum i els dos esposos fidels voldrien tornar a la pàtria... però el rei d'Egipte es vol casar amb Helena. Aleshores la valenta muller organitza uns falsos funerals de Menelau i, havent-se fet deixar un vaixell per celebrar-los en mar, aconsegueix escapar-se amb el marit, que s'ha fet amo de la nau. Els Dioscurs van a consolar el rei burlat. Sorpren el to gens habitual de faula conferit al mite, amb matisos fins i tot d'opereta; i sorprèn encara més que els mateixos personatges que apareixen en altres tragèdies d'Eurípides aquí canviïn completament de

caràcter. Tenim aquí el joc pur com a objectiu en ell mateix, el divertiment espectacular de vodevil. L'evident manca de fe en el mite acaba per buidar la tragèdia de significat.

D'aquesta manera, Eurípides es col·loca al final d'un trajecte, breu en el temps (no més d'un segle) però d'una importància històrica molt remarcable. La seva obra barreja els temes, impulsos, possibilitats i aspiracions, en una amalgama sovint impura i artificiosa, encara que d'un efecte escènic segur. Dóna la mesura de tot allò que es pot obtenir de i mitjançant l'espectacle. Alhora, marca la decadència progressiva d'una consciència comunitària. Entre les que coneixem, poques són les seves obres d'un valor artístic cabdal; per contra, els elements i les formes expressives que animen les seves visions escèniques són molt variats.

Hècuba sembla un *remake* de *Les troianes*, certament descolorit i afeblit, orientat a la recerca infructuosa de variacions sobre el tema. Hi abunden les efusions musicals. Hècuba encara es desespera, però aquesta vegada és combativa i venjadora. No s'estalvia cap detall terrible sobre l'encegament de Polimèstor, sobre la mort dels seus fillets. Amb el consentiment d'Agamènon, Hècuba i les criades del cor obtenen així venjança de la traïció de Polimèstor, assassí del fill petit de la reina, que li havia estat lliurat per evitar la ruïna de Troia. També el sacrifici de Polixena damunt la tomba d'Aquil·les, volgut per Ulisses i els hel·lens per venjar-lo de la fletxa mortal de Paris, dóna lloc a ornaments esteticitzants. La pobrissona accepta amb heroisme de ser degollada, i Eurípides es dedica a descriure'ns la perfecció dels seus pits (com, d'altra banda, Hècuba invita Agamènon a contemplar-la amb ulls de pintor). Crueltat i resplendor de carn femenina: no cal altra cosa per reconèixer la petja d'una actitud ben coneguda, l'esteticisme. S'hi ajunten, a més, uns embelliments musicals força notables. Veurem fins a quin punt la tragèdia es transforma en un simple vehicle d'emocions i d'esgarrifances a flor de pell. Per arribar més directament a la profunditat de les ànimes, era inevitable que Eurípides destronés les divinitats inaccessibles, que projectés llum damunt els misteris religiosos. Però no va saber aturar-se aquí, no va intentar exhaurir-ne les dimensions. Va caure en la temptació de l'espectacular en si mateix, de l'exercici escèptic sobre els sentiments que li semblen trepitjats.

Ió (414 aC aproximadament) és encara més revelador d'aquesta tendència. Aquí el mite es fon per donar lloc a uns esdeveniments més o menys burlescos i de comèdia, on l'espavilat és directament un déu, l'ambigu Apol·lo, i hi és tractat de vil seductor. El clàssic problema de l'agnició serveix de pretext per a la història d'una pobra noia seduïda i el seu marit crèdul, decidit a acceptar com a seu el fill d'un altre. És cert que tenim una escena on Creüsa, sense saber que és el seu fill, l'empaita per matar-lo, només per contrariar el seu marit, el rei Xutos, que per suggeriment del pare de debò, Apol·lo, l'ha adoptat. Però sabem que el reconeixement no trigarà gaire a produir-se i ningú no pateix. Pel que fa a la resta, podria ser una comèdia d'intriga qualsevol,

una mica grollera; un gènere on acaben portant, tard o d'hora, els gustos immediats del públic i, fins i tot, d'aquell qui havia contribuït de manera cabdal a la vida de la tragèdia grega. Potser la versió dels personatges més o menys mítics convertits en modestos burgesos, segons la proposta d'Eurípides, podia semblar brillant i enginyosa als atenesos sense prejudicis de l'època. A nosaltres se'ns fa difícil jutjar-ho. Ara la convenció triomfa de ple gràcies a un rerefons burlesc que sap servir-se'n i superar-la. Evidentment, el gènere esdevé novel·lesc. Eurípides acaba l'obra proclamant que sempre ha de triomfar el bo i el malvat ha de ser castigat. El seu heroi té esgarrifances de pànic només de sospitar que pot ser fill d'una esclava. Xutos confessa que ha freqüentat «noies dèlfiques». Ens confia, a més, que ser rei no és tan bell com es creu. Ió insisteix en la crítica contra Apol·lo, que escampa fills a tort i a dret sense cap mena de contemplació per les víctimes. S'inclina decididament cap al terreny de la farsa i de la mecànica teatral, i en l'obra té més importància el divertiment irònic que no pas la subtilitat de la sàtira.

Allò que sorprèn a *Alceste* (438 aC) és l'absència de religió, tan evident per primera vegada en una obra teatral d'aquell món. No és que hi faltin les evocacions de divinitats com Apol·lo, o semidivinitats com Tànatos i Hèrcules; de fet, Hèrcules té un paper determinant en el desenvolupament de l'acció. Però aquí perden totes les característiques de divinitats a les quals cal retre homenatge per adquirir, en canvi, les de personatges de faula, sovint acolorits d'humor i de romanticisme. Esdevenen símbols poètics, tal com després, dos mil anys més tard, els podrem trobar a la literatura europea neoclàssica. Aquí ja ha caigut l'entramat sacre i ritual on s'articulaven les tragèdies i els personatges d'Èsquil i de Sòfocles, i de vegades encara del mateix Eurípides. Els espectadors moderns ens trobem finalment en contacte directe amb els esdeveniments de l'època, els sentiments dels clàssics ens són accessibles, en el seu comportament ja no hi ha cap enigma: ja no veïem les vastes zones d'ombra que feien la tragèdia irrecognoscible, que la lligaven a una estructura religiosa i social, les lleis de la qual no es poden copsar actualment. A *Alceste*, Eurípides ja no té en compte els déus, ni el fat, ni tot allò que pertany a una determinada opressió psíquica. A l'obra no hi falta un alè de religiositat —no podem anomenar d'altra manera el sacrifici espontani i serè d'Alceste per salvar Admet de la mort—, però ja no s'actua per temor dels dogmes, dels preceptes, la superstició. Només resplendeix l'amor d'Alceste. Avui en dia, *Alceste* resulta meitat farsa i un quart lamentació no gaire convincent. Però l'aparició d'Alceste, la dolçor i la puresa amb què es disposa el sacrifici, obren un horitzó damunt l'ànima humana, n'il·luminen les possibilitats de virtut i de bellesa que ens produeixen una veritable emoció. Potser per primera vegada, amb aquest personatge hi ha un distanciament de l'instint i de les normes (en nom de les quals Antígona era empena al seu gest sublim), i s'actua per lliure elecció, per amor: la mateixa puresa d'intencions que impulsà Sòcrates a beure la cicuta. La primera breu escena —Alceste

que es presenta davant del cor amb Admet, i mor després d'haver expressat amb lírica emoció les raons del seu sentiment— justifica tot el drama i es fa perdonar els desequilibris, la banalitat del seu desenvolupament.

A *Les granotes*, representada un any després de la mort d'Eurípides, Aristòfanes li fa dir en persona:

Els meus drames tractaven de fets familiars, quotidians. I això era un risc, perquè tot-hom era competent per entendre'ls i per criticar-los.

Allò que podia semblar sarcasme, en realitat és, després de dos mil·lennis, un judici clar i positiu.

Els autors còmics

La comèdia àtica antiga

La comèdia es va desenvolupar mig segle més tard que la tragèdia, i això a causa de la seva naturalesa, que exigia una llibertat de judici pròpia d'un règim on hi hagués una democràcia que abastés una bona part dels espectadors. Per bé que prové de la processó dionísia anomenada *komos* (durant la qual hi havia el costum d'enfrontar-se i insultar-se) i, per tant, d'un cor cantat, inserit com a motiu central i determinant en el context d'una forma farsesca (*fliaica*), el seu ple desenvolupament com a espectacle ho deu tot a la tragèdia. Sense l'exemple de la tragèdia, evidentment no hauria nascut amb l'estructura típica de la comèdia àtica antiga, que ja no es tornaria a repetir mai més.

Com va observar Giacomo Leopardi a *Zibaldone*, aquest gènere d'espectacle no oferia «accions pròpiament dites, sinó sàtires plenes d'imaginació, fantasies satíriques dramatitzades, és a dir, dialogades». Més que una intriga de debò, hi ha tot de topades entre dos personatges fonamentals, en què també intervé el cor. Naturalment, el conflicte té gairebé sempre un desenllaç festiu.

Aristòfanes, el màxim exponent de la comèdia àtica antiga de qui ens han arribat les obres, fou precedit per Cratí i Èupolis, que assoliren una gran fama. Però malauradament, els fragments de les seves obres ens en donen una imatge del tot insuficient. Aristòfanes (450-385 aC) i Èupolis van participar sovint als mateixos concursos. L'activitat del primer es va desenvolupar entre el 427 i el 386 abans de Crist. Se li atribueixen quaranta comèdies, de les quals només ens han pervingut onze.

Èpicarm, poeta còmic sicilià que va viure a Siracusa a l'inici del segle v (com es dedueix dels fragments que ens n'han arribat), ja havia fet paròdia

del·ls mites, amb referències satíriques a la vida i als costums de la ciutat. Cratí, en els fragments i les trames que en coneixem, sembla donar l'avantatge al mite vist en clau bufonesca, i Èupolis a l'observació directa del que s'esdevenia a Atenes. El *Dionís Alexandros* de Cratí posava en escena la història d'Helena i Paris, substituint Paris per Dionís. A *El poble*, Èupolis imaginava un grup d'atenencs que havien anat a l'Hades per tornar a la pàtria els grans del passat —Soló, Aristides, Milcíades, Pèricles—, els únics capaços d'aturar la decadència d'Atenes.

Aristòfanes es va inspirar certament en les experiències precedents, tant pel que fa a la forma com a les idees. Va dirigir l'atenció sobretot als personatges i a les condicions i desgràcies de la seva ciutat. La seva intervenció en la vida pública, sovint tan agressiva i polèmica, fou la raó substancial de gairebé totes les seves comèdies, i sovint fou impulsat per raons morals i polítiques que tenien caràcter d'urgència a causa de les desgràcies que s'acumulaven sobre Atenes.

El conflicte contra Esparta, l'expedició a Sicília de resultats desastrosos, els violents enfrontaments interns amb processos i lluites civils, fan de teló de fons de les alegories còmiques d'Aristòfanes. Es pot discutir la manera com fa les seves crides a la pau, així com el seu conservadorisme inicial que hauria volgut limitar l'expansió de la democràcia en pro d'un ordre jurídic arcaic sense demagògia, que no concedís el poder a polítics improvisats, d'origen humil, sinó només a homes de famílies importants. Les seves opinions —tan parcials envers Sòcrates i Eurípides, com podem constatar— no compten tant com la seva capacitat de suscitar un judici còmic, vàlid tant en l'aspecte literari com en el d'espectacle, al marge de les possibilitats d'intervenció directa en la cosa pública. És oportú observar que mai una forma d'art no s'ha acostat tant a les lluites reals de la vida. La influència moral d'Aristòfanes fou veritablement real i útil, per bé que no va tenir cap efecte pràctic. La seva comèdia viu perquè dona a una comunitat el poder moral de jutjar-se, gràcies a l'impuls còmic que es deriva de la denúncia explícita de les seves contradiccions.

Les primeres comèdies d'Aristòfanes, entre les quals hi ha *Els comensals* (427) i *Els babilonis* (426), s'han perdut. Anaven dirigides contra la política de Pèricles i els seus successors, que volien expandir la influència d'Atenes amb mitjans més o menys lícits. En aquella ocasió, Aristòfanes va fer passar les comèdies per obres de Cal·lístrat, autor ja consagrat. La segona va provocar la ira de Cleó, objecte de sàtira violenta, que va intentar, però sense èxit, un procés judicial contra Cal·lístrat, el qual no es va amoïnar gaire i també va aparèixer com a autor d'*Els acarnesos*, que el 425 va guanyar el primer premi a les festes Lenees.

Diceòpolis (pagès), el protagonista, participa a l'Assemblea atenenca per discutir amb els seus membres i invitar-los a acabar la guerra. Se li oposa violentament un cor de carboners d'Acarnes, poble situat a deu quilòmetres d'Atenes, que havia estat ocupat i destruït pels espartans. Diceòpolis té una

concepció molt realista de la vida i de les seves exigències: per ell, la pau és sinònim d'un benestar que li permetrà satisfer exigències purament materials, amoroses i d'estómac. Està tan convençut de la necessitat de la pau que, malgrat l'hostilitat general, aconsegueix una treva individual de trenta anys amb els espartans: «Per la meua part, alliberat de la guerra i dels seus mals, me'n torno a casa a celebrar les Dionísies camperoles.» Ell, la muller i la filla, comencen una processó ritual d'acció de gràcies amb himne i símbol fal·lofòric, però els acarnesos l'apedreguen. Després de fer-los fugir de manera còmica, el personatge es dirigeix a Eurípides per demanar-li instruccions en matèria d'eloqüència («L'intel·lecte és fora recollint versos, però ell és aquí, a casa, escrivint una tragèdia», li contesten). En el seu discurs contra la guerra, posa en ridícul els pretextos que l'han feta esclatar tot presentant-los d'una manera deliberadament simplista. I, efectivament, obté un èxit positiu a l'Assemblea, malgrat la intervenció de l'orgullós guerrer Làmac, partidari de la guerra. La *parabasis* il·lustra sense mitges tintes els arguments de l'autor, dirigits en particular contra Cleó. Diceòpolis es troba amb un megarès, que es veu obligat a vendre-li les filles perquè la guerra l'ha arruïnat; comercia amb un tebà i li encolora un sicofanta (espia, delator) del qual es volia desembarassar, mentre el cor dóna les gràcies a la deessa Pau, finalment retrobada. Aleshores comença una festa que frega l'orgia, i Diceòpolis s'hi abandona feliçment, mentre Làmac, a desgrat seu, és invitat a vigilar les fronteres. El contrast entre les dues situacions i els dos personatges assoleix formes de paroxisme còmic gràcies a un procediment de paral·lisme estructural que es repeteix gairebé a cada rèplica. El llenguatge és el més audaç i més ric que ha aparegut mai dalt de l'escenari: líric, brutal, groller o paròdic, sempre nodrit d'una agressivitat elaborada, mòbil i lliure, àgil i mordaç. Es parla impròpiament d'obscenitat. Els fets i els instruments són anomenats pel seu nom, sense dissimulacions: aquest fet també dóna un argument decisiu per mesurar la maduresa i la finesa intel·lectual d'aquell públic. Diceòpolis és un veritable personatge còmic, a qui els altres fan de marc acolorit, de fons ambiental complex.

A les Lenees de l'any següent, Aristòfanes va presentar *Els cavallers*, aquesta vegada sembla que amb el seu nom. A l'obra crítica encara més durament que abans Cleó, aleshores en ple auge, i el partit de la guerra del qual era el representant principal. Un antic comentador diu: «La casa és l'Estat; l'amo és el poble; els esclaus són els estratègs.» Així es configura el fàcil simbolisme de la comèdia, amb el personatge de Paflagoni, esclau de Dem (és a dir, el poble), que descriu i estigmatitza moralment Cleó (a la carrera política del qual, per altra banda, la comèdia no va fer cap mal). Poble és descrit com un «amo de caràcter rústec, menjafaves irascible... vellet difícil i dur d'orella», que Paflagoni afalaga i omple de regals contínuament («ho vigila tot, té un peu a Pilos i l'altre a l'Assemblea, i amb un eixancarrament d'aquesta mena té el darrere a cals Oberts, les mans a cals Postulants i el cap a cals Lladres»). Els oracles vaticinen els poders d'un Botifarrer, i els esclaus de Poble

el criden a governar en lloc de Cleó. El Botifarrer dubta, sorprès, i després, esperonat pels esclaus que li reconeixen les qualitats de demagog, es llança a l'atac i troba inesperadament uns aliats en el cor dels Cavallers (una classe social de les més elevades d'Atenes).

L'agon consisteix en un duel verbal entre Paflagoni i el Botifarrer, un duel molt acolorit on cadascú es vana de les pròpies infàmies i abjeccions. Paflagoni és vençut, no només de paraula sinó també a bastonades. L'enfrontament verbal arriba a extrems grotescos i d'un humor gruixut. En la *parabasis*, el cor dels Cavallers sosté el punt de vista del poeta, que augura la pau i un honrat govern per a la ciutat. Mentrestant, el Botifarrer ha comprat el favor del Consell amb una sèrie d'ofertes generoses. Paflagoni és derrotat per totes bandes, fins i tot davant el judici vulgar de Poble a causa d'una sèrie de sòlids regals presentats pel rival. El cor adverteix:

Oh, Dem, que n'és de bonic el teu imperi! Tothom et tem, igual que si fossis un tirà. Però tu ets fàcil d'arrossegar pel nas; t'agrada que t'afalaguin i t'enredin, sempre t'escoltes els xarlatans amb la boca badada; i encara que t'estiguis aquí assegut, el seny et viatja lluny.

I més endavant Poble replica:

Fixeu-vos si bado a atrapar-los, aquells que es creuen llestos i es vanten d'engalipar-me. Tinc l'ull damunt seu en tot moment, sense que ho sembli; quan roben, els obligo de seguida a vomitar tot allò que m'han robat: la seva sonda és la boca de l'urna.

Finalment, el Botifarrer aconsegueix fer Poble més jove i més orgullós, i li ofereix una bella dona que fins llavors Paflagoni li havia amagat: Treva. Aristòfanes sembla dir: a demagog, demagog i mig, mentre es faci la treva. I fa intervenir els Cavallers al seu costat. La discussió política agafa resoltament una gran importància i es fa un examen sarcàstic de la convivència civil de l'època. Els personatges són al·legòrics i representatius, cosa que afebleix el seu poder de convicció. Però la crítica és incisiva, vital, fresca i perenne; el llenguatge sec i tallant. La clarificació aconseguida mitjançant una paràbola vivificada per gestos té tantes qualitats còmiques com de decisió.

Entre *Els cavallers* i *Els núvols* (423 aC) passa un llarg període de temps, durant el qual Aristòfanes escriu tres comèdies més, que s'han perdut. *Els núvols* (anomenada així pel cor, perquè Sòcrates, objecte principal de la crítica, cercava la inspiració dels seus pensaments en els núvols) té una intenció ben evident: combatre la nova generació intel·lectual a qui era confiada a la pràctica l'educació dels joves, en pro dels principis morals antics i de les lleis rígides que l'havien governada en temps passats. Aristòfanes personifica el moviment innovador en la figura de Sòcrates i, d'aquesta manera, dona suport a la campanya que es desenvolupava contra ell a Atenes, que acabaria en condemna. En l'obra, el pensament de Sòcrates és assimilat al dels sofistes, i

sovint l'autor posa sarcàsticament l'accent en el seu ateisme: fa intervenir, com si Sòcrates l'invoqués, el déu imaginari Terbolí, que substitueix Zeus, declarat inexistent. La història és lineal: l'astut camperol Estrepsíades, per tal de no pagar els deutes contrets per educar el seu fill Fidípides, decideix ajudar-se amb l'art oratòria de Sòcrates, que li podria servir de molt en el seu objectiu. Demana ser rebut. Sòcrates jeu en un «pensador», és a dir, una hamaca penjada al sostre, i accepta d'educar Estrepsíades en els raonaments sofistes. El camperol, entusiasmat, hi porta també el fill. Sòcrates planteja la disputa entre «el discurs just» i «el discurs injust», l'antic i el nou mode de raonar. Naturalment, guanya el segon. Fidípides aprèn tan bé la lliçó que pega el pare per primera vegada («els vells són dues vegades infants, als infants se'ls pega per educar-los, per tant, cal pegar dues vegades els pares»). Enfurit, Estrepsíades cala foc a la casa de Sòcrates i a la seva hamaca. La crítica, vista a la llum de les circumstàncies històriques, pot deixar-nos perplexos; i els punts de vista d'Aristòfanes, que es remet al seny i a les tradicions, freguen el filisteisme. Però el substrat ideològic de la crítica passa a segon terme davant l'agilitat i la força de l'acció teatral, del diàleg viu i enginyós, de vegades d'una agressivitat agosarada (com la manera de dirigir-se al públic per trobar-hi els invertits). Podríem dir que hi trobem el to provocatiu preconitzat per Brecht aquest segle, mantingut amb una agilitat punyent i, en el pla intel·lectual, amb la força d'una ofensiva a la qual no és fàcil resistir. El debat entre els dos discursos dóna també el millor rendiment de les possibilitats d'una alegoria còmica que esdevé acció teatral, conflicte vital. La forma singular de la comèdia àtica antiga confereix a la crítica un desenvolupament de linealitat lògica, una capacitat de conseqüència que tanca l'arc de la paràbola tot aclarint-ne el sentit.

Les vespes (422 aC) és de caràcter més ocasional i d'intencions més limitades. Els trets satírics apunten contra la mania dels processos i dels tribunals, contra el plaer de jutjar, especialment estès en l'Atenes d'aleshores. Gràcies a una sèrie de remeis paradoxals, el vell i maniàtic Filocleó acaba per calmar-se. Serà jutge de querelles casolanes i condemnarà esclaus i animals domèstics. Un cop guarit, només hi ha festes i danses. No es pot dir que el desenvolupament d'aquesta obra no sigui viu i sorprenent, còmic i satíric com de costum, però l'interès que desperta és inferior al d'altres obres.

Per exemple, *La pau*, representada el 421 aC, poc abans que s'arribi a la pau entre Atenes i Esparta, té substancialment el to i la finalitat d'una celebració festiva. Un ancià i assenyat ciutadà d'Atenes, Trigeu, arriba a l'Olimp volant damunt un escarabat piloter i, malgrat l'oposició d'Hermes i de Pòlemos, desenterra l'estàtua de la deessa Pau. Torna a baixar a Atenes amb l'estàtua, que és col·locada amb honor de bell nou, i amb dues serventes seves, Opora i Teoria. Dóna Teoria al Consell i es queda Opora per a ell, amb la qual celebra unes noces alegres i festoses entre la satisfacció general i el plor dels partidaris de la guerra derrotats. Aquí no es planteja pràcticament cap conflicte, sinó que la peça es desenvolupa sense entrebancs, marcada per un

esperit que en podríem dir optimista: l'alegria s'hi mou amb serenitat, per bé que el llenguatge sigui, com de costum, franc i desvergonyit. L'al·legoria té un to d'opereta, alterna les bufonades amb una imaginació que, una vegada més, és una ràpida transformadora de la realitat.

Set anys separen *La pau d'Els ocells* (414 aC), i sens dubte hi ha entremig altres comèdies que s'han perdut. Atenes realitza un gran esforç militar enviant flota i exèrcit a Sicília, destinats a una sort que, a la pràctica, convertirà en secundari per sempre el paper polític d'Atenes. Aristòfanes està en plena etapa de maduresa. La singular al·legoria satírica d'*Els ocells* no només constitueix una nova forma d'espectacle còmic, amb unes possibilitats fantàstiques impensables, sinó que defineix i aclareix encara més les reflexions i els sentiments del poeta, més enllà de les seves passions polèmiques que de vegades semblen degudes a un partit pres.

A *Els ocells*, una utopia de fons paròdic, Aristòfanes fa néixer la «república» de motlle platònic, fundada per dos ciutadans atenencs, ancians i fastiguejats per la realitat d'aquest món vil, ansiosos de crear-ne un de nou, suspès entre cel i terra. Evèlpides i Pisteter, guiats respectivament per una cornella i una gralla, fugen dels processos que els persegueixen a Atenes i es refugien prop de Tereu, transformat en puput. Corrompen Tereu i els ocells, els convencen de rebel·lar-se contra el domini dels déus i dels homes i de fundar una ciutat pròpia, Nefelococígia, que, pel fet de trobar-se entre cel i terra, tindrà el domini tant de l'Olimp com de la Terra. Els déus intenten sense èxit aturar la iniciativa. Els dos ancians, transformats sàviament en ocells, porten a terme el seu somni i viuen en un ambient de lleialtat i de confiança recíproca; no és per casualitat que els seus noms signifiquen respectivament «amic fidel» i «confiança en un futur millor». La visió d'Aristòfanes és d'una gran volada, tant humana com fantàstica. Justament amb la seva revolta decidida contra els estats de fet de la societat, funda una nova fe en l'home, que veurem desenvolupar-se després a *Lisístrata* i a *L'assemblea de les dones* on, encara que sigui amb una actitud escèptica i sarcàstica, postula un pacifisme i un comunisme integrals. A Nefelococígia hi arriben tota mena d'intrigants atenencs per intentar transplantar-hi els seus costums. Però són rebutjats amb energia. També és rebutjada Iris, a qui els déus de l'Olimp, desesperats i afamegats perquè la nova ciutat intercepta els olors i el fum dels sacrificis oferts pels mortals, han enviat per aconseguir una treva. Com hi envien després Hèracles, Posidó i Tribal a espantar aquells agosarats irreductibles. Tindran una treva a condició de reconèixer la total independència de la ciutat donant per esposa a Pisteter l'encisadora joveneta Sòbirania. Aristòfanes condemna tant la manera de viure d'Atenes, amb les delacions, vileses, baralles i afalacs, com el privilegi absurd i ridícul dels olímpics. La seva exigència moral no té pèls a la llengua, i afegeix fàstic sobre fàstic. Els anys i les mateixes condicions d'Atenes l'impulsen a configurar, de manera burlesca i realista, un nou i purificat govern de les ànimes; li fan entreveure la possibilitat i

l'estímul d'una palingenèsia. El cor dels ocells alterna el lirisme irònic amb la paròdia dels mites (en particular de la *Teogonia* i de la *Gigantomàquia*). Les al·lusions, les burles, les fletxes satíriques són, una vegada més, abundoses, però ara en un context d'intencions realment serioses; i amb el final alegre acostumat de les noces, guanyat per la ferma voluntat i el seny dels dos protagonistes, encoratjats —i no per casualitat— pel favor secret de Prometeu. El conjunt té una densa complexitat de pensament i de forma (els personatges continuen sent emblemàtics), on s'ajunten les dades mateixes d'una societat en un àmbit alhora parodiat i reinventat.

Lisístrata és del 411 aC. Atenes i Esparta tornen a estar en lluita. Aquesta vegada, Aristòfanes proposa una manera singular d'obtenir la pau. Les dones d'Esparta, d'Atenes i de tota l'Hel·lade, per suggeriment i incitació de Lisístrata, fan vaga de sexe i impedeixen als marits i amants qualsevol relació amorosa. Naturalment, no li resulta fàcil a Lisístrata imposar una disciplina rígida al seu sexe en aquest terreny. Però la seva voluntat s'imposa. Exasperats, els atenencs i els espartans decideixen invocar Treva, que compareix a escena simbolitzada per una bella noia nua. La pacificació es generalitza, les dones tornen als seus deures. Un cor d'ancians atenencs i el cor de les dones s'oposen constantment fins que no s'ha assolit l'acord de pau. L'episodi de Mirrina, que es nega a cedir als requeriments del seu marit Cinèsies després d'haver-lo afalagat de totes maneres possibles, és d'una gràcia i gentilesa que no resten res de grotesc a la situació. El tema no és nou per a Aristòfanes, que l'utilitza sobretot per la seva picant teatralitat. Lisístrata, igual que Diceòpolis, demostra un enèrgic sentit comú i, a més, té una íntima dolçor femenina que, però, no n'endolceix les decisions. Aquest punt d'idealització que la distingeix dels altres personatges d'Aristòfanes, realistes fins a l'absurd, no la fa abstracta, sinó que apareix viva i decidida als nostres ulls. Reuneix en ella el millor de la dona atenenca, la intel·ligència oberta, la consciència dels seus drets i del paper que li pertoca. Una altra vegada apareix, també, la Pau nua, dona jove atractiva i desitjada; i, novament, l'arc de l'obra es tanca amb banquets i cants. Com que es basa en aquesta vaga inhabitual, la comèdia recorre a tot d'expressions procaces i desvergonyides, a un diàleg ràpid, intens ric en argücies (especialment a la primera part), a una tensió còmica que neix de la castedat forçada que dona un desbordant relleu escènic (i també visual).

Les Tesmofòries, representada el mateix any i potser a les mateixes festes, agafa el nom d'un cor de dones que participa en els misteris de Demèter i de Cor, al temple anomenat Tesmofori. Aquesta vegada és Eurípides, que surt personificat a escena, qui representa el paper de veritable protagonista còmic, sobre els desastres teatrals del qual s'acarnissa la paròdia. El tema, per molta importància que es vulgui donar a la tragèdia en la vida cultural atenenca, resulta marginal; i l'obra se'n ressent, ja sigui perquè la crítica que presenta no suscita un interès real, ja sigui perquè els arguments que proposa no superen el marc de la crítica literària. En aquest sentit, la defensa o l'a-

tac de l'obra són qüestions opinables. L'assemblea de les dones que participen en el ritu decideix de lluitar contra Eurípides, que menysprea les dones i és ateu. Eurípides, previngut, ha enviat a l'assemblea un parent seu disfressat de dona, que en fa la defensa demostrant que de les dones se'n pot dir molt pitjor de tot el que ha dit Eurípides. Però el defensor és destapat, insultat i condemnat, mentre les dones exposen les seves brillants tesis defensives. Per descriure l'ambient, Aristòfanes mostra i satiritza el costum dels misteris. Després, s'inventa un diàleg animat entre Eurípides i el seu parent presoner, cosa que li permet caricaturitzar l'estil melodramàtic de la seva víctima. En solidaritat amb el defensor, Eurípides primer jura a les dones que no les calumniarà mai més, després es disfressa d'alcalvota i es guanya el guarda (un estranger de parla còmica) amb les gràcies d'una noieta; així allibera el parent. No falten els elements de bufonada, especialment durant l'assemblea que precedeix els misteris. Com és habitual, hi ha gran quantitat d'observacions satíriques dels costums. L'obra és com un desfogament on l'esperit àcid d'Aristòfanes, tant envers Eurípides com envers qualsevol novetat, s'alia amb el gust del públic per les situacions de farsa i els atacs obertament ofensius, gust que afalaga deliberadament.

A *Les granotes* (405 aC), les escenes es lliguen d'una manera fantasiosa i imprevista —especialment el descens de Dionís a l'Hades, on és rodejat pel cor gemegaire i onomatopèic de granotes— que fa que la comèdia sigui una de les més efervescentes de les seves, fins al punt que el tema polèmic (la recerca d'un poeta tràgic digne de les grans tradicions) es pot deixar en segon terme, si més no fins que aquest tema pren importància i dona lloc, encara a l'Hades, a una disputa paròdica entre Èsquil i Eurípides, que naturalment acabarà perdent Eurípides. Dionís, que Aristòfanes ens mostra efeminat i tou, llegeix Eurípides assegut en un trirrem i decideix de fer-lo ressuscitar. Es prepara per viatjar a l'Hades, acompanyat del jove i pacient esclau Xànties. Agafa símbols virils, com la porra i la pell de lleó, per afrontar les dificultats presumibles, i així abillat va a demanar consell a Hèracles, que no pot aguantar-se el riure el contrast entre l'actitud marcial i el posat efeminat. Un cop a l'Hades, té diverses aventures i ensurts continuats, fins que arriba en presència dels poetes tràgics i assisteix a la disputa. L'Hades és evocat amb els seus personatges mítics, des de Caront a Èac, i amb siluetes de la vida quotidiana, com la minyona i l'hostalera, que s'enquadren en una sèrie d'elements espectaculars, cors d'iniciats, cos de ball, granotes, flautes, monstres, desferres humanes. La querella poètica acaba sospesant en els plats d'una balança fragments escollits dels dos contendents. Èsquil venç amb escriu i Dionís decideix treure'l novament a la llum com a veritable exemple de la poesia tràgica. Èsquil es preocupa que li sigui guardat el lloc a l'Hades, potser fent-lo ocupar per Sòfocles. La crítica contra Eurípides era sens dubte actualitat. Però la substància de la comèdia rau en l'anar i venir dels personatges i en els ambients evocats amb vivesa, en les burxades satíriques escampa-

des pertot arreu i, sobretot, en la manera com Aristòfanes aborda la divinitat —encara que sigui la de l'ebrietat—, el món ultraterrenal, els costums dels iniciats als misteris. Es fa evident una concepció diametralment oposada a la cristiana (que porta la marca hebraica) pel que fa al sagrat i als seus límits, a la forma de considerar-lo i respectar-lo. Hi ha un antropomorfisme declarat, sense cap mena d'idealització. El pensament no coneix el fre de les convencions socials, i l'autor ho demostra amb la sàtira i amb els arguments considerats escabrosos. Dionís, el déu més popular d'aleshores (perquè anava lligat als ritus dels misteris, els més practicats del moment i, en principi, per les capes socials més pobres entre els ciutadans i els camperols), és presentat com a màscara còmica. Hèrcules és un gegant bonàs i una mica beneït. L'Hades és un lloc de gresca, on es pot entrar pel preu mòdic de dos òbols llançats a Caront. De fet, el mite havia conegut la paròdia des de la seva aparició, però no n'havia resultat destruït precisament perquè era considerat mite, és a dir, més faula i llegenda que no pas matèria de fe. I el mite, naturalment, abraça tota la teogonia. Així doncs, se li donava el sentit platònic de «relat fabulós» que no pretén ser una base de veritat absoluta: els iniciats que volien donar al mite un significat regenerador de més volada passaven per maniàtics inofensius que s'entretenien en distraccions inèdites. *Les granotes*, doncs, s'inscriu en una tradició de paròdia paral·lela, igual que el drama satíric, i probablement encara va més enllà en els seus procediments còmics. A la comèdia li manca un conflicte real i apassionant, car no es pot qualificar de tal la disputa literària entre Èsquil i Eurípides, per bé que simbolitza també el conflicte entre dues maneres d'entendre la vida. En canvi, hi abunden els elements espectaculars imaginatius, sovint d'una comicitat irresistible. Per exemple, el diàleg entre Dionís i el mort a propòsit de l'equipatge que el déu voldria fer portar al mort, i la recompensa que el déu li ofereix pel cansament, s'acaba així: «M'estimaria més renèixer que no pas acceptar tan poc!»

Ambientada de forma realista, encara que es tracti d'una revolució imaginària, la comèdia de *L'assemblea de les dones* (392 aC) capta un seguit de figures femenines del microcosmos atenenc. S'hi examinen els mals d'aquest microcosmos i se'n proposa un remei paradoxal per tal de revelar-los i destruir-los. Segons un paradigma lògic, el menyspreu del conservador Aristòfanes contra la democràcia aparent i corrompuda no podia sinó formular-ne una d'integral, comunista en sentit utòpic. Els temes de *L'assemblea de les dones* tenen una vitalitat desconcertant. Primer de tot, pel fet de reivindicar la direcció de la vida pública per a les dones, després del fracàs dels homes. I això, a conseqüència de les degradacions produïdes en el sistema parlamentari. Les dones es revoltent contra l'escepticisme i l'esperit d'adaptació. Reclamen la pau. I encara més, exigeixen la comunitat de béns, volen crear un comunisme integral. El comunisme arriba fins a l'amor, i una llei estableix que un jove només pot posseir una jove després d'haver satisfet una vella. Tenim, doncs, no només la perspectiva d'una comunitat perfectament igualità-

ria, sinó també de l'amor lliure sota la bandera de la sexomania. Fossin quines fossin les intencions d'Aristòfanes, o potser precisament perquè estaven tan íntimament lligades al seu temps, aquesta aflluència de qüestions vitals, les solucions còmiques que s'hi acumulen, la tipificació dels personatges (hi trobem, per exemple, els típics de l'escèptic i de l'entusiasta), fan que l'obra sigui una representació exemplar d'una consciència col·lectiva en ebullició.

A *Plutos* (en dues versions, la primera del 408 i la segona del 388) no hi ha cor ni *parabasis* per una sèrie de raons pràctiques. Els mitjans per al muntatge dels espectacles havien disminuït, i de vegades es denegaven del tot per motius d'hostilitat personal. La comèdia planteja un apòleg d'estructura lineal. El déu de la riquesa, Plutos, es troba cec i malalt. Crèmil, obligat pels oracles a seguir el primer que trobi, se li ajunta quan es troben. Amb altres ciutadans, el porta al temple d'Asclepi per guarir-li la ceguesa després de les ablucions rituals al mar. Asclepi fa el miracle i el guareix. Plutos pot veure i triar. I s'acaben les injustícies sobre la terra. La riquesa ja no va a mans de qui menys la mereixia. D'ara endavant, cadascú tindrà el que li pertoca. Les intencions d'Aristòfanes són generoses i gairebé prefiguren les paraules evangèliques (també hi apareix el personatge de la Pobresa, vestit de parracs, que proclama el bé que fa als homes fent-los més bons). La substància còmica es dilueix perquè, d'ara endavant, es basa en el contrapunt irònic entre amos i criats, element que tindrà un ample desenvolupament. L'afirmació de principi sacrifica l'art còmic, que és massa previsible. *Plutos* testimonia l'evolució interior d'Aristòfanes, dictada per les experiències tràgiques de la pàtria. El seu conservadorisme es basava en fonaments nobles, tant que se'n pot extreure una sarcàstica visió revolucionària. I també en aquesta obra hi ha moltes al·lusions i anàlisis de costums d'una veritat contundent. Les seves faules al·legòriques amagades rere els personatges de la vida no deixen d'exposar, sota un somriure aparentment escèptic, una autèntica visió ètica.

L'entramat psicològic, les relacions entre consciència individual i col·lectiva, el conflicte entre els desigs i els ideals, tot allò sobre el qual l'home inventa contínuament noves variacions sense aconseguir de destruir-ne la ineluctabilitat, té en Aristòfanes un vident que extreu la rialla de la mateixa veritat humana, i amb la rialla la descobreix i la fa brillar, tant en les misèries com en les bel·leses. Praxàgora, la dirigent femenina que encapçala les reivindicacions i instaura el nou estat, és el símbol d'una llibertat individual i social, potser inassolible, però certament lluminosa.

Per obtenir l'efecte còmic, Aristòfanes confia no sols en la descripció dels personatges (inclòs l'aspecte exterior), sinó també en una intuïció que romanirà com un element fonamental en la història de l'espectacle: el llenguatge o, més ben dit, els diferents llenguatges, parodiats i enfrontats. Així, cada personatge és definit a través de la seva manera d'expressar-se, i dirigit a suscitar la rialla i després a modelar el diàleg segons unes deformacions humorístiques.

El públic d'Atenes, amb una maduresa que li feia acollir les audàcies d'Aristòfanes amb un distanciament divertit, va tenir una influència decisiva en la funció de la comèdia. Acudia en massa a les representacions, i es calculen una mitjana de deu mil espectadors per a cadascuna, entre els quals hi havia dones i criatures. No es va tornar a assolir la llibertat d'expressió als espectacles permesa a Atenes. Però malgrat aquesta orientació, no faltaren lleis repressives. I més forta encara era la censura indirecta exercida pels arconts, a qui se sotmetien els manuscrits dels poetes per obtenir l'autorització de representació a càrrec de l'Estat. Els arconts podien suspendre, reduir o ignorar les despeses del cor, els actors, l'autor, o bé distribuir els premis al seu grat mitjançant la influència que tenien damunt el jurat (que sovint, de bona o de mala fe, emetia judicis discutibles). Soló, amb les seves lleis, va establir que no es podien calumniar els morts, ni els sacerdots i magistrats vius. Segurament hi va haver altres lleis restrictives (per exemple, no es podia atacar el poble). El 440 aC es va arribar a prohibir que es parodiés qualsevol ciutadà. Però a partir del 437 la llei fou abolida. Per fer callar Aristòfanes, Cleó va aconseguir de fer aprovar una altra llei: que no es poguessin calumniar ciutadans d'Atenes davant els estrangers (és a dir, durant les Grans Dionísies, on assistien hostes estrangers). Però també aquesta llei va acabar per no ser respectada. Es va començar a eludir la censura mitjançant al·lusions transparents o deformacions del nom que no deixaven dubtes sobre la persona objecte de la paròdia. Aristòfanes en fou un mestre, malgrat els riscos que corrien els transgressors (multes considerables o, fins i tot, sembla que la pena de mort). El procés que Cleó va intentar contra Aristòfanes, més ben dit, contra Cal·lístrat, que li deixava el nom, va aturar els atacs d'Aristòfanes, que va escriure *Els núvols* deixant en pau el seu poderós enemic. Però el públic es divertia tant amb les crítiques que no va acceptar el silenci de bon grat i va desaprovat l'obra. Aristòfanes va haver de tornar a l'atac a *Les vespes*, que va obtenir el primer premi.

Encara que vagi precedida d'una elaboració formal complexa, paral·lela a la de la tragèdia, la comèdia d'Aristòfanes marca una etapa fonamental, no només de la història de l'espectacle teatral, sinó també en la història de l'esperit humà; l'observació irònica i en clau de sàtira de la realitat, la transposició de la realitat en l'imaginari per aprofundir-ne millor les febleses, esdevingueren components bàsics de l'esperit humà.

Amb Aristòfanes, i potser amb algun predecessor seu, l'espectacle penetra la vida de la comunitat de manera obertament polèmica. L'autor es proposa orientar l'opinió pública divertint-la i, per tant, provocant un desplaçament de tensió de les idees cap a temes on el sentit de la seva vida està en joc. Com és lògic, la vis còmica d'Aristòfanes és la més adaptada a aquesta finalitat i, naturalment, el seu humorisme defensa acarnissadament l'home contra la demagògia, la violència, la dictadura. Durant els anys que foren representats els seus treballs, Atenes anava directament cap a aquests perills, que la conduïen

a una ràpida decadència; rodolava per un pendent i Aristòfanes, l'art del qual es transforma en valors històrics, intentava debades aturar-la. Amb la volada imaginativa entre l'allegoria i el fabulós, sap representar concretament les contradiccions i l'absurd del seu món, del món en general. Va saber arribar a la naturalesa i a l'essència del divertiment: fer descobrir a l'espectador les contradiccions còmiques imprevisibles on es trobava immers.

La comèdia d'Aristòfanes es caracteritzava per la sàtira personal i, quant a l'espectacle, per la intervenció del cor, mitjançant el qual s'exercia bona part de la funció satírica. Després de les vicissituds històriques que van fer perdre a Atenes la independència i l'estructura democràtica, l'antiga llibertat d'expressió va ser limitada per les disposicions de l'ocupant i de la seva tendència a exercir una forma d'opressió moral; el cor i la sàtira esdevingueren marginals. La sàtira es fa impersonal, moralista; el cor fou reduït a funció d'intermedi, i finalment va desaparèixer. Cal afegir a aquesta evolució l'argument gens menyspreable de reduir al mínim indispensable les despeses de representació, que en temps d'Aristòfanes eren altíssimes però a càrrec públic. Les representacions esdevingueren un fet privat, gestionat per empresaris. Va desaparèixer l'escenari en canvi constant, que fou substituït per un dispositiu fix que representava la plaça de la ciutat on es desenvolupava l'acció.

Ja a *Plutos* trobem alguns elements que el diferencien substancialment de la comèdia antiga. És probable que Aristòfanes hagués presentat, després d'aquesta, altres obres segons la nova orientació: *Còcal* i *Eolosicon*, en col·laboració amb el seu fill Araros.

La comèdia mitjana

Araros i el seu germà Filip van escriure comèdies «mitjanes». Del segon no se'n tenen notícies, però del primer sabem, a part de la col·laboració amb el pare en les comèdies esmentades més amunt, els títols d'altres comèdies, que ens han arribat a través del crític Ateneu: *Adonis*, *Ceneu*, *Campilió*, *El naixement de Pan*, *Himeneu*, *Partenidion*. Com a autor es va revelar tretze anys després de la representació del segon *Plutos*. Tenim un testimoni del seu caràcter en aquest fragment d'una comèdia d'Alexis, *El paràsit*: «Vull fer-te assaborir l'aigua; dins el pou en tinc de més glaçada que Araros.»

Antífanes va néixer probablement entre el 407 i el 404 aC. Pel que se sap, la seva primera comèdia es va representar el 387 aC. Va participar en nombrosos concursos dramàtics i va aconseguir tretze victòries. Va morir als 74 anys, segons la llegenda esclafat per una perera. Pels nombrosos títols i fragments que ens n'han arribat, es poden fer algunes consideracions sobre el caràcter de la seva obra. Com a tota la comèdia mitjana, hi abunda la paròdia

del mite, però també s'hi nota una certa tendència a la sàtira i a la crítica literària, que sens dubte va heretar de la comèdia antiga. Antífanes sap observar els costums i la vida que l'envolta, tria el costat humorístic de les situacions i dels personatges, és ple de fantasia i retrata ambients i caràcters amb una finor d'estil que li va valer l'estima dels contemporanis i de les generacions posteriors. Citem uns quants dels seus fragments, alguns dels quals es limiten a només uns versos: *El pagès* o *Butalió*, *La metgessa*, *L'enverinadora*, *El diner esfumat*, fragment semblant a una escena de *Les vespes* d'Aristòfanes, *L'arcont*, fragment d'una certa importància, *Els germans bessons*, fragment també força llarg, *La carda*, *Els records*, caricatura dels filòsofs pitagòrics, *La qüestió*, fragment compost, segons el costum de la comèdia mitjana, d'un llarg recull d'enigmes, *El soldat*, *El ferit*, de caràcter literari, *La gerra*, on hi ha alguns elements que més tard seran típics de Plaute i de Terenci. Va morir aproximadament l'any 330 aC.

Anaxàndrides va néixer probablement vers l'any 410 aC. No es tenen notícies detallades de la seva vida, i tot el que podem suposar de la seva cronologia, que és ben poc, ho devem a referències històriques dels fragments que ens n'han arribat, o a algun testimoni arqueològic i històric. En un fragment de *Protesilau*, la descripció de les noces d'Ificrates amb la filla de Cotis, rei de Tràcia, ens remunta al 386 aC, any que es van celebrar fastuosament aquestes noces, o als anys immediatament següents. La inscripció mutilada on originalment hi havia la llista de tots els premis rebuts per Anaxàndrides i altres poetes còmics als concursos de les Dionísies i les Lenees, es refereix al període que va del 382 al 349 aC. Un marbre de Paros documenta una victòria seva el 377 aC; la Suda ens informa que el poeta va participar als jocs dramàtics organitzats per Filip de Macedònia després de la destrucció d'Olint, o sigui el 348 aC. També a través de la Suda sabem que Anaxàndrides va escriure setanta-cinc comèdies i que va obtenir la victòria en deu ocasions, tres vegades a les Grans Dionísies, i set a les Lenees. D'aquesta vasta producció, en queden quaranta-un fragments. La seva relativa brevetat no permet de formular hipòtesis sobre la importància de l'obra d'aquest autor. Només podem suposar, a partir de la relació entre el nombre de les obres i els premis guanyats, que la qualitat d'aquestes comèdies devia ser més que notable, però no és possible fer conjectures sobre el contingut. Dels títols que ens han arribat, deduïm que també en aquest autor va ser important la paròdia del mite. Va morir, segur, després del 348 aC.

Alexis va néixer a Turi, a la Magna Grècia, cap al 372 aC. Va aconseguir cinc premis a les Grans Dionísies, el primer el 356 aC i un altre segurament el 347. Segons la Suda, va escriure no menys de 245 comèdies, de les quals en coneixem 135 títols i 346 fragments, uns 1.200 versos en conjunt. El caràcter d'aquestes comèdies s'enquadra perfectament en la vida del seu temps i en reproduïx els elements més vistosos i còmics. La seva obra fou molt apreciada dins i fora de Grècia. El mateix Plaute no fou insensible a la seva in-

fluència. Segons Plutarc, va morir a Atenes vers el 270 aC, després de la representació amb molt èxit d'una comèdia seva.

A la comèdia mitjana, el nombre de personatges varia de nou a onze, interpretats per tres o quatre actors, que no passen mai de tres per escena. S'abandonen els coturns i són substituïts per l'*embas*, calçat més lleuger i àgil; el vestuari luxós de la comèdia antiga deixa pas a un vestuari emblemàtic, sempre el mateix per a cada paper, que permet de reconèixer el personatge des de la primera aparició a escena. Persisteix l'ús de la màscara.

La comèdia nova

És gairebé impossible traçar la història real del pas de la comèdia mitjana a la comèdia nova perquè en són molt escassos els testimonis directes: hi ha molts fragments, però una única comèdia sencera. *El díscol* (subtítol: *El misantrop*), de Menandre, identificada en un papir egipci el 1957 i publicada tres anys més tard. Els pocs documents conservats demostren una transformació profunda. El substrat religiós i civil que era la base i l'estímul de la tragèdia i de la comèdia antiga desapareix del tot. Evidentment, la societat atenenca ja no en sentia l'atracció, no n'advertia una influència quotidiana real. Per altra banda, no es cultivaven ideals nous i, per tant, l'espectacle teatral va perdre el caràcter particular de celebració, ni que fos en forma alegre, per fer-se més simplement una diversió, una representació de la realitat circumdant reforçada lleument amb una visió moralista. La transició, que va tenir conseqüències decisives per a la història del teatre occidental (a través de la imitació i la contaminació portades a terme per Plaute), es va produir sens dubte a causa de la preponderància de les capes mitjanes de la societat i de les seves concepcions de vida, a causa del descens, gradual però inexorable, del nivell de vida pública. Ara n'hi ha prou amb representacions de menys volada artística i financera. La versificació té un caràcter purament funcional, perquè el diàleg s'assembla cada vegada més al llenguatge quotidià. L'estructura dramàtica se simplifica en una successió de cinc actes. D'aquesta manera, la representació adquireix un caràcter decididament profà i realista: l'escenari es converteix en el mirall de la vida viscuda. Abunden les sentències, les màximes i els advertiments de caire moralitzant. Seria arbitrari dibuixar, a partir dels fragments que ens han arribat, unes perspectives concretes sobre aquesta producció que sembla tan vasta i variada (s'atribueixen un mínim de cent comèdies a cadascun dels autors principals). La casualitat ha volgut que l'examen s'hagi de limitar a *El díscol* de Menandre, que els estudiosos antics consideren una obra menor de joventut.

Intrinsecament, en el terreny de l'expressivitat artística, la comèdia ofereix

ben poca cosa. Els recursos còmics són escassos i es redueixen als retrats dels personatges humorístics i sumaris. La història és òbvia. Cnèmon és un vell llunàtic que viu al camp treballant la seva finqueta i que es nega enèrgicament a parlar a qualsevol que no pertanyi a la seva família. Sòstrat, un xitxarel·lo jove i ric, passa per la propietat i queda admirat de la bellesa de la filla de Cnèmon. Lliga una estreta aliança amb Gòrgia, el germanastre de Cnèmon, i intenta parlar amb aquest darrer per demanar-li la filla. El primer intent acaba molt malament perquè Cnèmon l'empaita a bastonades. Sòstrat treballa tot un dia als terrenys de Gòrgia amb l'esperança de tornar a veure pare i filla, però és debades. Però vet aquí que Cnèmon, quan renya l'esclava Símmica perquè ha deixat caure una forquilla dins el pou, hi cau també ell. Sòstrat i Gòrgia l'en treuen amb penes i treballs, i el vell irascible torna a l'aire lliure incapaç ja d'oposar-se als esdeveniments, de tan aterrat com ha quedat. Sòstrat es pot casar amb la noia i Gòrgia, malgrat la diferència social, es pot casar amb la germana de Sòstrat. El desenvolupament de la història no té cap relleu especial. Som ben lluny del vast i profund significat del diàleg homònim de Llucià. Entre els personatges més singulars hi ha els del cuiner Sicó, personatge de paròdia molt acolorida, i els dels esclaus Pírries, Daos i Geta, a més del paràsit Cèrees. Esquemàticament, ja hi ha els elements que Plaute desenvoluparà amb més volada: l'astúcia dels esclaus i la seva complaença pels amors dels amos joves, la golafreria dels paràsits. El protagonista misantrop, més que retratat hi és esbossat i tipificat. Té precedents directes a *Els cavallers* d'Aristòfanes (el personatge de Poble), a comèdies de Frínic, Anaxilau, Ofèlion i Mnesímac. La intenció era donar nova forma a un tema tradicional. En aquest camí va néixer la comèdia de caràcters (de vegades es tractava de veritables arquetips), és a dir, basada en les desgràcies i anormalitats d'un caràcter. En aquest cas particular va néixer l'arquetip del «misantrop», sovint reprès més endavant (i també sovint portat a la variant de l'«avar»). La intriga comença pel risc d'una passió amorosa i desemboca en la satisfacció legítima del matrimoni (hi compten molt més les circumstàncies socials, és a dir, la voluntat dels pares i dels alcavots, que no pas els sentiments amorosos).

Menandre és generalment considerat l'autor més important de la comèdia nova. Va néixer a Atenes el 343 aC (i hi va morir cap al 290-292 aC) i va tenir una existència de costums més aviat lliures. En harmonia amb la concepció de vida purament hedonista imperant a la societat grega de l'època —que ell representava a les comèdies—, no fou aliè a les actituds sospitoses i, al mateix temps, als amors fàcils. Foren famoses les seves relacions amb Glícèria i Tais, dues cortesanes de l'època, i l'opinió del governador Demetri de Falèron, desfavorablement impressionat pel seu aspecte efeminat. A les cent i escaig comèdies que va escriure, hi va condensar els caràcters més autèntics de la comèdia nova. L'èxit de Menandre i, en general, dels autors de la comèdia nova, es reflecteix per l'èxit que va obtenir a Roma i per l'opinió que en donaren els estudiosos més autoritzats de l'antiguitat. Només cal recordar l'elogi de Plutarc, que va comparar la seva obra amb la d'Aristòfanes, i

l'estima de Cèsar, que volent elogiar Terenci el va anomenar «mig Menandre» (o *dimidiate Menander*).

Ens han arribat un bon nombre de fragments de la seva obra: nou-cents, amb un total d'uns quatre mil versos que, en relació amb una producció que abraça presumiblement cent cinc títols i més de cent mil versos, no es poden considerar suficients per definir i jutjar una personalitat. Però se'n poden fer algunes deduccions de caràcter crític, perquè com a mínim de tres comèdies —*L'arbitratge*, *La bella dels rinxols tallats* i *La dona de Samos*— en tenim una sèrie d'escenes que permeten establir algunes perspectives sobre l'estil i el món de Menandre.

En comparació amb la comèdia antiga, els treballs de Menandre presenten unes característiques que el distingeixen decididament. La comèdia antiga es basava en una comunitat unida per una concepció ideològica realment operant i, en conseqüència, en una vida pública dependent del judici del públic. En Menandre, els casos són individuals, íntims en cert sentit, i restringits a les vicissituds d'algunes famílies, d'algunes persones particulars, de burgesos (en el sentit d'una existència tancada dins uns límits determinats). Com ja hem remarcat, al costat de peripècies còmiques no hi manquen els accents patètics i crepusculars. Sigui com sigui, ni s'acarnissa mai sobre els personatges, ni cau en la sàtira o en la paròdia pura. Els caràcters no són retratats perquè resultin desagradables, sinó amb una bonhomia somrient. Hom diria que Menandre reflecteix una vida social que no va més enllà de la breu recerca del benestar i d'un amor feliç, lògicament coronat pel matrimoni. En aquests fragments més llargs, el sentit de la família i els sentiments que la inspiren hi són molt accentuats. Sembla que entre els seus personatges ja hi viu aquella moral quotidiana inspirada en els preceptes canònics, feta de petites satisfaccions, lligada als afectes. Plaute i Terenci n'oferiran sens dubte uns desenvolupaments més amples, però convé precisar que la base i la mestria d'aquests dos autors neix dels exemples de Menandre, que, per la seva banda, també és fruit d'una evolució, atès que s'inspira en models precedents; i en això segueix el criteri dominant de l'antiguitat segons el qual la reconstrucció no només era considerada legítima sinó lògica perquè l'arquetip era un bé comú.

Menandre utilitza procediments estructurals que deriven de la tragèdia: la «peripècia», vicissitud aventurera, i l'«agnició», reconeixement entre pares i fills, germà i germana. Però la divisió en actes i la intriga que va de l'amor al matrimoni estan, en l'aspecte tècnic, completament desvinculats dels modes rituals i processionals, encara que poden fer pensar en l'epitalami. Som davant una manifestació que, a través dels esquemes convencionals renovats gradualment, tendeix progressivament a retratar el món al qual pertany l'espectador de condició social més modesta (com tendeixen a anivellar-se els vasos comunicants). El mecanisme còmic es mou de manera natural en funció del joc dels caràcters i de les situacions.

Durant el període de floriment de la inspiració de Menandre no hi faltaren altres comediògrafs de mèrit reconeguda. Ens ha arribat poca informació de Filèmon. Se sap que va néixer a Siracusa o a Pompeiòpolis, a la Cilícia, potser el 361 aC, i que va viure fins al 263 aC aproximadament. Va representar la primera comèdia el 328 aC, i el seu primer èxit als concursos dramàtics el va tenir a les Dionísies del 327 aC. El 320 aC va obtenir també la palma dels vencedors a les Lenees. Es diu que va escriure noranta comèdies, però no en queden més que dos-cents quaranta-set fragments la brevetat dels quals no permet ni tan sols reconstruir el contingut de les obres a què pertanyen. En els pocs versos que ens han arribat hi ha sentències morals, advertiments als joves els quals l'autor exhorta a no confiar en les riqueses, en els parents o en els amics, sinó a dedicar-se a l'estudi, a les ciències i a les arts. Gràcies a Plaute, que el va imitar a *Mercator*, a *Trinummus* i a *Mostellaria*, podem suposar l'argument d'*El mercader*, *Les tres monedes* i *L'ànima en pena*. Apuleu va escriure d'ell: «Filèmon fou un poeta de la comèdia nova. Juntament amb Menandre, va representar comèdies i va rivalitzar amb ell; li era potser inferior, fou el seu rival i, efectivament, força sovint —fa vergonya dir-ho— el va vèncer. A les seves comèdies s'hi pot trobar molt d'enginy, arguments ben travats, intrigues ben resoltes, personatges adaptats a les situacions i sentències conformes a la vida; les gràcies no són inferiors a l'estil còmic, i la seva seriositat no arriba al tràgic; els aduldors i les seduccions són rars a les seves comèdies, i els amors, així com les fallades, són lícits. No obstant això, hi trobem també l'alcavot pèrfid i l'amant fervorós, l'esclau astut i l'amiga enganyadora, la muller tirànica i la mare indulgent, l'oncle sorrut, l'amic servicial, el soldat bel·licós i, de vegades, els paràsits golafres, els pares tossuts i les barjaules complaents.»

Al voltant del 360 aC va néixer a Sínope, a Pont Euxí, Dífil, un altre contemporani i rival de Menandre. Va tenir predilecció pels temes novel·lesc i fins i tot tràgics, que mesclava amb elements de farsa. Com a molts dels seus col·legues, li agradava utilitzar sentències i frases enginyoses, que resultaven eficaces en la figuració dels personatges. Sembla que va escriure entre noranta-set i cent comèdies, de les quals només ens han arribat cent quaranta fragments. Fou molt ben considerat pels primers escriptors cristians —disposats a destacar els aspectes més pròpiament moralitzants i sentenciosos de cada obra—, especialment per Climent d'Alexandria. Va morir a Esmirna després del 289 aC, potser el 263.

Tres són els Apol·lodor que apareixen en la història de la comèdia grega: Apol·lodor de Carist, Apol·lodor d'Atenes i Apol·lodor de Gela. Els dos primers són noms que corresponen a una mateixa persona; el tercer va viure probablement alguns decennis abans que els altres, a l'època de Menandre. Apol·lodor de Carist o d'Atenes va escriure al voltant de quaranta-set comèdies, cinc de les quals van vèncer als concursos dramàtics, tres a les Lenees i dues a les Dionísies. Només n'han romàs alguns títols: *Amfiarau*, *L'agraït*, *La dona que abandona el marit*, *El calumniador*, *La sogra*, *La dona d'Enna*,

L'hereu adjudicat, El dot de la filla o la venedora de mantons, La sacrificada, Els germans, El desaparegut, Els gàlates, El citarista, L'espartana, El nen, Els estafadors, Els companys de joventut. Va proporcionar a Terenci la idea de *Formió* i *La sogra*.

Pel que fa a Apol·lodor de Gela, ens queden els títols de set comèdies: *Escrió, La sacerdotessa, El fabricant de medicaments, Sísif, L'amor fraternal o el que mor de fam, El fals Àiax, El tint*.

Més jove que Menandre, Posídir va néixer a Cassandrea, Macedònia, en una data sense precisar. Va aconseguir quatre victòries als concursos d'Atenes, la primera potser el 289 o 288 aC. La tradició el fa autor de quaranta comèdies, però només en coneixem divuit títols i quaranta-quatre fragments, molts dels quals no tenen res en comú amb la producció còmica grega que ens ha arribat; això ens fa suposar, si més no, una evident originalitat en l'elecció dels temes. Malauradament, l'exigüitat dels fragments no permet fer cap comentari sobre el valor o el significat de la seva obra. És indicatiu, però, el que queda d'*Els qui canvien d'opinió*, on posa en ridícul un filòsof incoherent amb les pròpies teories. De les seves comèdies potser Plaute en va treure la idea d'*Els dos Menecmes* i *La comèdia de l'olla*.

Altres gèneres còmics

Un gènere menor en la dramàtúrgia grega és la «hilarotragèdia», típic de les zones hel·lèniques de la Itàlia meridional. El creador va ser Rintó, no se sap si de Siracusa o de Tàrent, que va viure entre els segles iv i iii aC, és a dir, durant la mateixa època de floriment de la comèdia nova.

La hilarotragèdia (o farsa rintònica, com també s'anomena pel nom del seu creador) deu el seu origen a les *farses fliàciques* dels antics còmics populars. Tendeix a presentar en clau popular i sobretot paròdica els continguts i els temes de la tragèdia, especialment la d'Eurípides, probablement perquè Eurípides fou el tràgic que es prestava més bé a una operació d'aquesta naturalesa, ja fos per raons cronològiques, o per l'empremta que va donar a les seves obres. D'aquesta producció menor en queden alguns títols: *Hèracles, Ifigènia a Aulida, Ifigènia a Tàurida, Medea, Orestes, Amfitrió*.

Un altre gènere típicament popular fou el *mim*, representació a cavall entre la dansa i la farsa, que es feia a les places. L'expressió més antiga d'aquesta forma dramàtica va íntimament lligada a la tendència de les representacions improvisades, pròpia dels còmics populars, molt similar a l'experiència dels saltimbanquis i dels xarlatans del Renaixement. Al voltant del 470 aC es comencen a escriure textos per a aquests espectacles —els mims de Sofró—, i s'adverteix una clara diferenciació entre el mim realista —en prosa ritmada,

que representava escenes de costums plebeus on no és pas improbable la intervenció de personatges mitològics i divinitats— i el mim líric, és a dir cantat.

Els *Idil·lis* de Teòcrit (300 aC aproximadament) es poden considerar pertanyents al gènere mímic, encara que sembli més aviat arbitrari col·locar los entre les composicions escrites per a l'escena.

La producció d'Herodes (segle III aC) pertany al mim realista. Es tracta d'uns diàlegs en colíambes (trímetres iàmbics truncats), de sabor realista, on es descriuen, amb un gust intens per la comicitat i la sàtira, moments de vida quotidiana de la societat petirburgesa de l'Hèl·lade durant el període de les dominacions estrangeres. Els textos, descoberts a Egipte el 1891, presenten quadres molt coloristes: *L'alcavota*, *L'amo del bordell*, *El mestre d'escola*, *El sacrifici al temple d'Asclepi*, *La gelosa*, *Confidències d'amigues*, *L'ataconador*, *El somni*, *L'armera*, *El plany de l'abandonada*, *La seduïda*, *L'amant de cor*, *L'embriac*, *La fuga del pollastre*.

Del mim líric, només se'n tenen dades insignificants i alguns títols. Se suposa que n'hi havia de dues menes, l'*hilarodia*, de caràcter sentimental, i el *magodia*, de caràcter còmic. Al primer grup pertany el *Plany eròtic d'Alexandra*, que tracta de les lamentacions d'una dona enamorada; al segon grup pertany el *Plany per la mort d'un gall de brega*, trobat als papirs d'Oxirrinc.

A continuació de cada trilogia, els poetes clàssics havien de presentar també una composició còmica, amb la finalitat d'animar l'esperit. Aquesta obra gairebé sempre parodiava el mite i s'anomenava *drama satíric*. Se n'han perdut gairebé totes les mostres. En queda, però, un fragment de Sòfocles, *Els sàtirs rastrejadors*, d'acció moguda i divertida, i un drama satíric sencer d'Eurípides, *El cíclop*, que caricaturitza un episodi de l'*Odissea*. Ulisses es burla del cíclop Polifem i, aprofitant la seva embriaguesa i la seva credulitat, el deixa cec de l'únic ull amb un pal punxegut. La història pren caires de bufonada malgrat la crueltat d'Ulisses; el personatge del cíclop, primer tendre perquè va ebri, després furiós quan busca el seu perseguidor, suscita alhora rialles i pietat. Però som ben lluny de la intencionalitat d'Aristòfanes. Per Eurípides, només es tractava d'oferir un entreteniment passatger, reparador després dels sotrats de la tragèdia, una *mimesi* còmica llançada damunt la llegenda.

Els epígons llatins

Orígens del teatre llatí

Al contrari del que passa a Grècia, els orígens del teatre en la civilització llatina no estan vinculats a manifestacions religioses, sinó a la paròdia. Són l'evolució —en clau més o menys literària, on l'element imitatiu pren de vegades un significat determinant— d'un seguit de temes, tant etruscocampanians com hel·lènics, on s'insereix la reproducció més o menys directa d'alguns aspectes de la societat romana. El fet que la primera forma d'expressió escènica a Roma fos de naturalesa còmica i no tràgica en delimita els orígens i les funcions.

L'espectacle de plaça no va ser desconegut a l'antiga Grècia: només cal pensar en les representacions dels còmics fliàcics. A Roma, i també als camps itàlics on la influència romana és determinant, la representació de la farsa popular es presenta com una figuració paròdica, i la improvisació n'és el ressort essencial. Com sempre a les societats primitives, l'aspecte literari hi apareix com a conseqüència i s'instal·la damunt una base ben sòlida de la qual agafa els aspectes originals, que plasma segons les necessitats. Al món romà, l'expressió dramàtica es presenta amb les formes de *versos fescennins*, de la *satura* i de l'atellana.

S'ha discutit i encara es discuteix molt sobre l'origen i la funció dels *versos fescennins*, sense que se n'hagin aclarit del tot els punts més controvertits. A Roma s'anomenaren *versos fescennins* les representacions clarament improvisades on la dansa, la música i el cant es barrejaven amb elements recitatius. Es considera que l'origen d'aquestes representacions primitives es remunten a la ciutat etrusca de Fescènnia. És a dir, s'haurien importat modes de representació típics de les poblacions de l'alt Laci, veïns directes —també en el sentit espiritual— de la gent nova que habitava l'última vall del Tíber. Altres estudiosos fan remuntar l'origen del terme al *fascinum*, és a dir, el mal d'ull,

i, en conseqüència, incorporen aquesta forma a les pràctiques supersticioses, probablement comunes a totes les societats itàliques de l'època.

És bastant difícil fer-se una idea, ni que sigui superficial, de com es presentaven aquestes composicions a partir dels residus fragmentaris que ens n'han arribat, quan presenten un caràcter més estrictament literari. *La Història de Tit Livi*, que és l'única font fiable, fa suposar que s'hi barrejava la dansa i la música d'ori en etrusc amb els versos icants i burletes, característics de la cultura romana i d'algunes poblacions de la Itàlia meridional. Els romans haurien afegit a l'espectacle etrusc, basat en la dansa i en la música de flauta, una part recitada —primer improvisada, després obeint uns cànons literaris— de gènere purament satíric, on la sàtira adquireix un valor, típic, d'alliberament del mal d'ull. Sabem que el 390 aC, quan Roma fou trasbalsada per una terrible epidèmia de pesta, es van fer nombroses representacions als carrers i places a base de dansa i música. La idea mateixa dels bons auguris dedicats als novençans, juntament amb les facècies, té encara avui, en les societats menys evolucionades, un significat d'alliberament del mal d'ull i d'invocació al benestar i la llarga vida per a la parella. Els cants, les invocacions de bona collita que encara sobreviuen actualment, tenen un valor idèntic. Els *versos fescennins* foren, doncs, agrestos i nupcials. Més endavant s'hi poden trobar traces de sàtira política, però cal suposar que l'aparició d'aquest element apareix en el moment en què la representació primitiva es confon amb la que n'és la continuació i que, a Roma, va tenir el nom de *satura*.

Les notícies més antigues referides a la representació d'una *satura* es remunten al 364 aC. Aquesta nova forma d'espectacle seguiria, doncs, sense solució de continuïtat els *versos fescennins*. La representació va rebre aquest nom perquè, com a miscel·lània de danses, cants, diàlegs i facècies, presentava analogies amb la composició d'un plat camperol tradicional, la *satura*, fet amb molts ingredients, menjar de festa o d'ofrena a la divinitat. De l'espectacle va derivar el nom del gènere literari que s'hi va inspirar. La manca total de fonts directes no permet de fer-nos una idea, ni tan sols aproximada, d'aquest gènere de representacions. Malgrat això, és si més no possible arribar a algunes conclusions a partir de l'evolució dels *versos fescennins* i de les característiques de la *fabula atellana* primitiva, és a dir, de la forma que és el punt d'unió entre el teatre purament popular i el literari. Es pot dir, doncs, que la *satura* és una representació improvisada, dependent de les formes dels darrers *versos fescennins*, de caràcter clarament popular, on l'element supersticiós és substituït per elements còmics, de sàtira elemental. En un primer moment, el lloc de les representacions eren els carrers; després, els llocs de reunió de la plebs, les cantines i els hostals de més baixa categoria, freqüentats per parroquians de tota mena. És probable que algun dels actors improvisats pugés damunt una taula i després damunt una tarima preparada per a l'ocasió, cosa que va donar lloc a les primeres representacions. Tot fa suposar que, en un estadi evolutiu ulterior, la *satura* va adquirir el caràcter de paròdia dels vicis i dels costums d'una societat.

Pel que fa als orígens de la *fabula atellana* —que representa el pas de la civilització teatral itàlica a formes literàries— i al significat de la denominació, les opinions són força discordants. Varró opina que es tracta d'una representació dramàtica en llengua osca, típica de la societat d'Atel·la —d'aquí el nom—, importada a Roma amb totes les seves característiques. Coincideixen amb Varró el gramàtic Diomedes, Ciceró, Tàcit i Estrabó. En canvi Mommsen opina que és una forma típicament llatina i Atel·la és només un lloc triat per a les representacions. D'altra banda, els estudis més recents n'indiquen un origen etrusc, i basen les suposicions en algunes dades de fet. Alguns d'aquests estudiosos consideren que la faula d'Atel·la va arribar a Roma per la ruta Etrúria-Campània, car els etruscs habitaren un temps les terres dels oscos. D'altres consideren que els noms característics de les màscares atel·lanes ja eren presents a la cultura etrusca abans de ser importades i adoptades per la cultura osca. I encara uns altres basen l'origen de l'atellana en l'existència a Etrúria d'una representació fúnebre que després va passar a la Campània i, sobre un element figuratiu de la *Tomba de Putxinelli*, a Tarquínia. El vestuari del personatge representat en aquesta pintura mural és típicament etrusc i presenta considerables afinitats amb el vestuari de les quatre màscares atel·lanes. Es podria prendre en consideració la hipòtesi de lligams entre la faula popular grega i, en un cert estadi evolutiu, l'atellana, si consideréssim la segona com una derivació, una disfressa de la *fabula rhintonica*. S'han descobert algunes relacions entre les *farses fliàciques* de la Magna Grècia i la *fabula atellana* que, si guí com sigui, en confirmen l'origen de la Campània. En el fons, és probable que a cada una d'aquestes opinions es pugui atorgar una certa dosi de veritat. Si examinem el que diu Tit Livi al Llibre VII de la seva *Història*, podem tenir una idea més exacta sobre els orígens i evolucions successives de l'atellana. Tit Livi afirma que a partir de la primera forma dramàtica, de caràcter força groller (els *versus fescennini*) i originària del Laci, però inspirada en l'exemple etrusc, es va desenvolupar una forma menys grollera (la *saturna*), i que després de la primera *fabula greca* d'Andrònic foren honorades antigues facècies còmiques (els *exodia*), després contaminades per les faules d'Atel·la. Segons Tit Livi, la faula anomenada d'Atel·la es va manifestar al Laci a partir del 240 aC. I és cert que al segle III aC les màscares ja havien estat introduïdes al Laci.

El moment en què l'atellana passa del gènere exclusivament popular a un de més evolucionat es pot identificar amb el pas de la forma preliterària a la literària. L'aspecte original de la primera atellana, recitada originàriament per actors oscos en la seva llengua és d'una simplicitat extrema, amb referències realistes a la vida de la gent senzilla, amb absència de professionalisme en els actors, amb improvisació i estabilització dels personatges en tipus fixos (màscares).

Els fragments de l'atellana literària són nombrosos, fins i tot prou llargs. Per tant, ens permeten fer-nos una idea força exacta de com es desenvolupava i del seu caràcter. Evidentment, ha desaparegut un dels motius fonamentals de la primera etapa, la improvisació; però no se'n modifiquen els continguts ni l'orienta-

ció. Els temes continuen sent populars encara que, per la força de les coses, amb estilitzacions que els treuen autenticitat. El món que s'hi representa amb tipus fixos i tradicionals és el dels camperols i de la petita burgesia de províncies. La llargada de les intrigues, segons diu Varró, no solia superar els tres-cents versos. Naturalment, no és possible ni intentar d'establir entre quins models es movia l'atellana; a partir dels fragments de què disposem només es pot deduir, per una certa episodicitat de l'element còmic, que estava constituïda per una sèrie d'esquetxs lligats entre si per un fil conductor comú, sense que s'arribés a un conjunt unitari. En aquest gènere, l'efecte còmic es confia majoritàriament a la recitació, al gest de l'actor, a la mímica, i encara més a la improvisació, que n'és l'element essencial. En els fragments, el llenguatge és acolorit i groller, d'un populisme eficaç. Les màscares de Bucco, Dossenus, Maccus, Pappus, els quatre protagonistes d'aquestes representacions, reproduïen tipus de la vida popular. El marge de llibertat deixat als actors que les interpretaven devia ser considerable.

Maccus és en general el personatge babau, l'idiota. Pappus, el vell corrupte sovint delirant d'amor. Dossenus, geperut, personifica l'astúcia, la mala jugada. Sobre Bucco, els elements que tenim són més vagues. Probablement no eren les úniques màscares en voga. El seu origen sembla en general etrusc, si jutgem almenys per l'arrel de les paraules.

Alguns elements històrics fan pensar que l'atellana va esdevenir gènere literari entre final del segle III i principi del II aC: primer de tot, els mateixos caràcters de la faula; després els esdeveniments que es produïren en el segon decenni del segle, especialment el moviment de les poblacions itàliques per conquerir la igualtat de drets amb els romans.

En aquestes «faules» hi apareix, amb paper de protagonista, el mateix poble del camp i de la província, motor de la renovació política que fou tan determinant per als desenvolupaments successius de la societat romana. S'hi nota la separació entre les necessitats espirituals de la gent de ciutat i les dels habitants del camp. Es pot dir que, entre els segles III i II aC, l'atellana interpreta el moment històric en què els itàlics manifestaven les seves exigències. Després que Sulla, amb una campanya sangonosa, va poder fer callar les exigències i les rebel·lions dels itàlics, l'atellana va tendir a desaparèixer o, si més no, a delimitar la seva funció a l'àmbit restringit de la representació ocasional. Es converteix en intermediari quan es representen comèdies i tragèdies regulars; esdevé l'*exodum* d'aquests espectacles, amb un significatiu retorn als orígens.

Del bolonyès L. Pomponi, considerat per Vel·lei Patercle el creador de l'atellana literària, ens han arribat els títols de quaranta peces i uns quants fragments, que no permeten, però, formular judicis sobre la validesa i el significat de la seva obra. Entre aquestes obres es recorden els títols de *Macci gemini* (Els germans Maccus), *Asina* (Comèdia de l'ase), *Bucco adoptatus* (L'adopció de Bucco), *Maccus*, *Maccus miles* (Maccus soldat), *Maccus virgo* (Maccus noia), *Pappus agricola* (Pappus pagès), *Pappus praeteritus* (El fracàs de Pappus a les eleccions), *Hirnea Pappi* (L'hèrnia de Pappus), *Satura*, *Verres*

aegrotans (El porc malalt). D'aquests títols es dedueix que tampoc en aquest gènere de teatre no hi mancava la sàtira política.

De l'obra de Novi en queden disset títols i uns quants fragments. Aquest autor de gran talent ja era cèlebre l'any 89 aC. Entre les seves composicions destaquem: *Agricola* (El pagès), *Asinus* (L'ase), *Bubulcus* (El petit bover), *Duo Dossenni* (Els dos Dossennus), *Maccus copo* (Maccus hostaler), *Maccus exul* (Maccus a l'exili), *Gallinaria* (La comèdia de les gallines) i *Vidimatores* (Els veremadors).

A partir d'aquests fragments es poden fer algunes observacions sobre el llenguatge i el tipus de comicitat. Hi ha un ús abundant de formes dialectals i gramaticalment incorrectes (disbarats de tipus arlequinesc i de putxinelli). El fons és bast, groller, gairebé sempre desvergonyit, però assolix el seu objectiu. L'evolució de la *fabula atellana* desemboca en el *mim*, una mescla singular d'elements recitatius i elements purament de pantomima. El *mim* romà reproduceix en clau de farsa històries vulgars, amb al·lusions a fets contemporanis i sàtires personals de vegades molt pujades de to, representades per alguns personatges característics que, amb el temps, van assumint cada vegada més l'aparença de tipus fixos, de màscares. Entre aquestes màscares, van tenir més èxit el *mimus albus* i el *mimus centunculus*, anomenats així pel color de la túnica, blanca i de coloraines respectivament. El caràcter llicencios dels temes tractats, la gosadia d'algunes escenes d'un realisme cru, van aconsellar a les autoritats prendre mesures per intentar d'impedir o, si més no, limitar l'assistència del públic a aquests espectacles. A més de l'acusació d'infàmia que requeia sobre els practicants del *mim* —acusació, per altra banda, comuna a tots els actors professionals (només els afeccionats que es dedicaven a la pràctica de l'*atellana* primitiva se n'escaparen)—, va ser prohibit l'ús dels seients a les arenes i als teatres on es representava el *mim*.

L'evolució del gènere fou força ràpida. Es van accentuar els elements exclusivament mimats de l'espectacle, i quan en va desaparèixer del tot la paraula i la representació es va basar únicament en els gestos i les actituds dels actors, va néixer la *pantomima*, espectacle de naturalesa obscena, que va tenir molt d'èxit durant el Baix Imperi. L'actor es va convertir en l'únic element de l'escenari i va assolir una popularitat comparable a la dels actors cinematogràfics actuals.

Abans que el *mim* perdés del tot l'element literari, hi va haver autors que no es negaren a posar la seva ploma a disposició exclusiva dels actors famosos de l'època, com Pílades, Mnester o Paris. Els textos, sotmesos a la gosadia de l'interpret, eren trets la majoria dels drames més famosos, i reproduïen històries d'amor, normalment amb realisme, sovint amb lascívia. Es pot dir que no hi havia cap mena d'obra que pogués resistir-se a la invasió dels teatres en cerca de temes. Fins i tot una obra de la complexitat i dificultat de les *Metamorfosis* fou mimada damunt l'escenari. Els mateixos Lucà i Estaci no van po-

der resistir la temptació d'uns guanyats fàcils, i pel que fa al segon, se sap que va guanyar una gran suma per escriure el tema *Agave* per a l'actor Paris.

De Publi Sir, llibert d'Antioquia, que va viure al segle I aC i fou un fecundíssim autor de mims, ens en queden només dos títols: *Potatores* (Els podadors) i *Murmurco* (El rondinaire), a més d'un petit nombre de sentències.

Alguna cosa més sabem de Dècim Laberí, cavaller romà que sembla que va viure entre el 106 i el 43 aC. En les seves composicions, de llenguatge audaçment desvergonyit, hi havia una sàtira decidida, una violenta presa de posició crítica contra la dictadura, actitud que li va fer perdre les simpaties de l'oligarquia política i econòmica i li va fer guanyar l'expulsió de la classe dels cavallers. Per desig de Cèsar, va competir amb Sir, i gràcies a l'èxit obtingut, fou novament admès en l'orde equestre. De les obres d'aquest autor ens queden quaranta títols —*Piscator* (El pescador), *Colorator* (El tintorer), *Centonarius* (El drapaire), etc.—, però en va escriure no menys de seixanta-quatre.

Les representacions

L'evolució de la dramaturgia llatina, si més no en el sentit d'espectacle teatral, va anar acompanyada de la construcció dels primers edificis teatrals. Al principi es va recórrer a entarimatats provisionals i els espectadors romanien drets. El 145 aC, el cònsol Luci, per donar més solemnitat a les festes en ocasió del seu triomf, va fer erigir un edifici de fusta amb seients. Al segle I aC, a Roma i a províncies, escriure per al teatre era sobretot un pretext mundà —el mateix Cèsar va escriure, de jove, un *Oedipus*— que va fer indispensable la concepció i la construcció d'edificis especialment adequats als espectacles.

Els teatres romans es diferenciaven substancialment dels grecs pel fet que els romans construïen l'edifici amb els fonaments, amb el criteri de la màxima comoditat per a l'espectador, i no recolzaven les grades al pendent d'un turó, excavant roques i terra com els grecs. La *cavea* s'avançava cap a l'escenari. L'indret de l'*orchestra*, lliure gràcies a la manca de cor i del caràcter sacrificial, era ocupat pels escons dels senadors. El *proscenium*, força ampli, oferia la possibilitat d'arranjaments especials i tenia sostre. Amb el temps, una cortina que pujava de baix a dalt va adquirir la funció específica de diafragma que podia funcionar com a «quarta paret». Damunt de la *cavea* s'hi podia estendre un *velarium* per protegir els espectadors, tant del sol com de la pluja. Al voltant de la *cavea* hi havia porxadets i passadissos, on el públic es podia passejar durant els descansos. S'hi posaven moltes flors i s'hi cremaven perfums, i de vegades, des de dalt, es feia una pluja d'aigua aromàtica sobre els espectadors.

El teatre més gran de Roma fou construït per encàrrec de Pompeu el 55 aC. Tenia una capacitat per a vint mil espectadors, estava decorat amb marbres

i era refrescat per uns quants corrents d'aigua. Quan Neró va voler enlluernar el rei d'Armènia Tirídat es va fer decorar tot l'interior del teatre amb or. Va ser unes quantes vegades víctima d'incendis, i va ser tornat a restaurar per Tiberi, Calígula, Domicià i, a l'edat mitjana, per Teodoric.

Altres teatres famosos foren el de Marcel i el de Balb. El primer, construït per August l'any 13 aC, fou concebut arquitectònicament per fer-lo plenament funcional, tant des del punt de vista de l'acústica com de la visibilitat, i tant per a una gran com per a poca afluència de públic.

L'escenografia es basava en decorats pintats i ajuntava dos elements: la *scena versilis*, pintada en una tela que baixava de dalt, i la *scena ductilis* que, muntada damunt dues pantalles col·locades sobre rodes, era introduïda pels costats i reunida al centre de l'escenari. En general, s'utilitzaven els elements principals de l'escenografia grega, més manejables i suggerents gràcies a afegits i perfeccionaments.

Al principi, els espectacles romans se celebraven en ocasions festives. De fet, des del 364 aC hi van haver representacions amb danses i música (flauta), probablement obra d'artistes etruscs. Des del 214 aC, es van incloure en els *ludi romani* quatre dies d'espectacles, entre els quals els circenses. Des del 200 aC s'introduïren les comèdies, en primer lloc les escrites per Plaute. Els diferents *ludi* escalonats al llarg de l'any —Romans, Plebeus, Cereals i Florals— eren finançats per les autoritats de l'urbs, en part a càrrec privat i en part a càrrec de l'Estat, sovint en funció de les campanyes electorals. Es van formar companyies, dirigides per un *dominus gregis*, primer actor i empresari alhora, que eren recompensades per les representacions.

A la comèdia d'ambient grec (anomenada *palliata*), els actors vestien el *pallium*; a la tragèdia d'ambient també grec (anomenada *cothurnata*), duïen coturns. A la comèdia d'ambient romà (anomenada *togata*), portaven toga, i a la tragèdia d'ambient romà (anomenada *praetexta*) duïen la toga en vel de porpra que es deia *praetexta*. La màscara era obligatòria a la tragèdia. En la comèdia, en canvi, no fou introduïda fins al segle II aC.

Aquest teatre no va tenir canvis substancials perquè, després d'una breu florida que va durar poc més d'un segle, els espectacles de circ i de mim van atreure l'interès del públic de manera exclusiva.

Els primers dramaturgs

Dels primers autors llatins s'han perdut completament totes les obres i només en tenim notícies indicatives.

Luci Livi Andrònic, nascut a Tàrent, va viure al segle III aC. Va ser portat a Roma com a esclau per un tal Livi Salinator, que el va fer home lliure i del

qual, segons el costum, va adoptar el patronímic. A Roma fou pedagog, va traduir L'*Odíssea* per als seus alumnes i es va dedicar a l'estudi de la producció dramàtica grega, que va intentar d'adaptar als gustos i les exigències romanes. La primera manifestació de la direcció dels seus estudis és en el camp de la mètrica, amb l'aplicació del vers grec al llatí, mesurat en quantitats, per reemplaçar l'*horridus saturnus* (l'«horrible» vers saturnià), mesurat en síl·labes. Es va començar a interessar pel teatre vers la meitat del segle. Pel que diu Ciceró, el 240 aC es va representar la seva primera obra dramàtica. El seu teatre, del qual també és intèrpret, és una vulgarització dels temes de la dramàtúrgia hel·lènica —com és costum a bona part del teatre romà. I això per dos motius: l'un per les ocasions i per l'atracció que presentaven els exemples grecs; l'altre per prudència, car la societat romana no hauria vist amb bon ull les seves vicissituds, històriques i actuals, públiques i privades, representades damunt l'escenari.

De les tragèdies d'Andrònic, d'inspiració sobretot euripidiana, en queden els títols: *Aegisthus*, *Ajax mastigophorus*, *Equus troianus*, *Andromeda*, *Danae*, *Tereus*, i trenta fragments. De l'obra còmica, derivada de la comèdia nova, en queden tres títols i sis fragments: *Gladiolus*, *Ludius*, *Virgo*. Era també bon poeta, autor d'un himne propiciatori en honor de Juno, que li havia encarregat el Senat quan Asdrúbal estava a punt de baixar a Itàlia. A les tragèdies es mostra d'un gust refinat, que recorda els poetes en llengua grega. Va tenir encàrrecs importants en ocasió de cerimònies solemnes i va donar carta de naturalesa a la «corporació dels poetes».

Cneu Nevi va néixer a una ciutat de la Campània i es va afermar com a autor dramàtic al voltant del 235 aC, data presumible de la primera representació d'una obra seva. Imitador del teatre grec, va intentar escriure obres també de contingut romà. Dels seus treballs en queden els títols de sis tragèdies i fragments que sumen un total de cinquanta versos: *Aesiona*, *Danae*, *Equus trojanus*, *Hector proficiscens*, *Iphigenia*, *Lucurgus*. I també cent trenta versos de les seves trenta comèdies, la més important de les quals és potser *Tarentilla* (La noia de Tàrent). Les seves tragèdies de tema romà es titulaven *Romulus* i *Clastidium*; la darrera relata la victòria de Claudi Marcel contra els gals a Casteggio, el 222 aC. Malgrat que les seves obres fossin una *contaminatio* (una mescla, es podria dir) de diversos temes grecs, eren també enginyoses i retrataven al viu la societat romana i els seus exponents principals. Nevi hi satiritza l'ambient social d'Escipió l'Africà i dels cònsols Marcells, cosa que li fa perdre el favor de l'alta societat romana i li crea molts enemics, que el fan empresonar i condemnar. A la presó va escriure dues comèdies que afalagaven la vanitat dels seus adversaris, i això li va donar la llibertat. Va morir a Útica, probablement el 201 aC.

Titini és probablement l'autor més antic de *togatae*, és a dir, de les comèdies d'argument romà. Va viure a la primera meitat del segle II aC, uns anys abans que Terenci. Les seves comèdies, on hi ha un to de frescor i jovialitat

que recorda Plaute, representen el món de la gent pobra, un món bast i humil però sa, amb un llenguatge dialectal que repeteix, d'alguna manera, el de Plaute. Dels quinze títols que en coneixem, nou són de noms femenins i els altres masculins: *Barbatus* (El barbut), *Caecus* (El cec), *Fullonia* (La comèdia de les bugaderes), *Gemina* (La germana), *Hortensius*, *Insubra* (L'insubra), *Jurisperita* (L'advocadessa), *Privigna* (La noia bonica), *Prilia*, *Psaltria sive Ferentinatis* (La citarista o la noia de Ferentinum), *Quintus*, *Setina* (La dona de Sètia), *Tibicina* (La flautista), *Varus* i *Veliterna* (La dona de Velletri). Varró li va alabar la capacitat de dibuixar caràcters.

Tit Quinti Atta va viure entre el II i el I segles aC. Segons sant Jeroni, va morir el 77 aC a Roma. Pertany al grup d'autors de *togatae*; de fet, en fou l'últim creador. Va ser especialment apreciat pel públic romà, sobretot gràcies als actors Esop i Rosci, que van revaloritzar l'obra amb les seves representacions. Alguns títols són idèntics als de les comèdies d'Afrani, cosa que demostra la pobresa de fantasia d'aquests autors. De les comèdies ens n'han arribat dotze títols: *Aedilicia* (La festa dels edils), *Aquae caldae* (Les aigües termals), *Conciliatrix* (La conciliadora), *Megalesia*, *Tiro proficiscens* (La partida dels reclutes), i tres petits fragments que fan, en total, una vintena de versos.

Afrani va viure entre la segona meitat del segle II aC i els primers anys del segle següent. Va ser, per tant, coetani d'Acci i de Pacuvi. Autor molt prolífic de *togatae*, va intentar, entre altres coses, dè conciliar les exigències de la comèdia romana amb la *palliata* —o sigui, la comèdia d'ambient grec—, sembla que amb força èxit. Va merèixer l'alabança de Ciceró pel seu llenguatge parlat, que recorda de molt el de Menandre. En l'antiguitat, entre els seus mèrits fou molt apreciat el d'interioritzar els caràcters dels seus personatges. Però la brevetat dels fragments que ens n'han arribat —alguns dels quals no passen de dos versos— no permet cap judici actual. Els títols de les quaranta-tres comèdies demostren la diversitat d'interessos d'aquest autor. Alguns fan referència a la vida familiar: *Materterae* (Les ties maternes), *Vopiscus* (El germà bessó supervivent); d'altres a la vida social: *Depositum*, *Incendium*; d'altres als oficis, com *Cinerarius* (El perruquer); o a esdeveniments especials, com *Augur*; també, a noms i a figures, especialment femenins: *Thais*. Els 250 fragments que ens n'han pervingut formen un conjunt de quatre-cents versos.

Luci Acci va néixer a Pesaro el 170 aC, fill de pare llibert. Va assolir una gran fama. La major part de les seves tragèdies encara tenen una influència del model grec, però no deixa d'intentar també el gènere de la tragèdia romana, la *praetexta*, amb dues obres: *Brutus* i *Decius*, aquesta última en honor de l'heroi de Sentinus. L'argument de les tragèdies d'inspiració grega es remunta al cicle troià, al dels atrides i al tebà. Fou un autor representat amb freqüència i va obtenir els èxits més grans al voltant del 139 aC. En les seves obres, la tragèdia renuncia a l'espectacularitat per esdevenir pura expressió literària. En queden una quarantena de títols: *Phoenissae* (Les fenícies),

Athamas, Meleager, Philocteta, Medea, Clitemnestra, Atreus, etc. Va morir, a més de vuitanta anys, potser l'any 90 aC.

Quint Enni va néixer a Rudiae, prop de Bríndisi, el 239 aC. Durant la segona guerra púnica era a Sardenya i va fer amistat amb Cató, que el va portar a Roma. Va entrar al cercle d'Escipió l'Africà i el 189 aC Fulvi Nobilior el va menar amb ell a Ambràcia perquè cantés les lloes de l'expedició. Aleshores Enni va escriure *Ambracia*, potser una *praetexta*, o millor una *satura*. El 184 aC va obtenir la ciutadania romana. La seva obra, que es pot dir que abraça tots els camps del saber humà, va contribuir a la difusió de la cultura a tots els estaments socials, i per això va mantenir la celebritat. Els títols de les seves tragèdies —no tenim notícia de les poques comèdies que va escriure— demostren una clara influència grega. Eurípides fou el seu model preferit, i d'aquest autor va prendre la idea per a *Hecuba*, *Medea exul*, *Iphigenia*, *Alexander*, *Erechtus*, *Menalippa*, *Phoenix*, i potser també per a *Andromacha aechmalotis* (Andròmaca presonera) i *Thyestes*; es va inspirar en Èsquil per a *Telephus*, *Eumenides*, *Hectoris lutra* (El rescat d'Hèctor) i *Nemea*. A més d'*Ambracia*, va escriure una altra *praetexta*: *Sabinae* (Les sabines). Va morir el 169 aC.

Marc Pacuvi, autor tràgic i pintor, va néixer a Bríndisi, com el seu oncle Enni, el 220 aC. No va tenir la sort del seu cèlebre parent. En la seva obra es va mantenir fidel als models d'Eurípides, però no es va limitar a traduir els textos grecs sinó que els va reelaborar mesclant-hi un cert gust novellesc. Segons que es pot deduir dels fragments trobats, uns quatre-cents versos, va escriure dotze tragèdies d'inspiració grega: *Antiopa*, *Iliona*, *Teucer*, *Armorum iudicium* (El judici d'armes), *Atalanta*, *Chryses*, *Dulorestes* (Orestes esclau), *Medus*, *Niptra* (El bany), *Pentheus*, *Periboea*, i una *praetexta*: *Paulus*. Va morir a Tàrent el 132 aC.

Cecili Estaci, nascut a Milà al voltant del 220 aC, era esclau d'un tal Cecili, que el va fer home lliure. A Roma va entrar al cercle dels homes de teatre i es va fer íntim d'Enni. Al començament no va tenir una carrera teatral afortunada, probablement perquè volia imposar un repertori que no es basés exclusivament en els elements d'intriga clàssics. Per alguns títols de les seves comèdies podem intuir que tenien un contingut moral o, si més no, es referien a qualitats morals. I, per bé que imitava el gènere grec, no va utilitzar la *contaminatio*, sinó que va deixar que els seus treballs conservessin un desenvolupament al més senzill i lineal possible. L'amistat i l'estima del cèlebre actor Àmbivi Turpió —intèrpret de Terenci— el va ajudar molt: li va fer costat als començaments difícils i, finalment, el va imposar. Tot el que ens en queda es redueix a quaranta-dos títols i uns quans fragments, on es troben alguns elements moralistes, de caràcter sentenciosos o proverbial. Un fragment bastant extens de la seva comèdia *Plocium* (El collar) permet una comparació amb l'original de Menandre, també conservat en un fragment,

Plaute

Aquest llarg procés d'elaboració es va concretar en la figura de Plaute. Les obres i les experiències d'aquest comediògraf van ser fonamentals, no només per a la història del teatre occidental, sinó també per a la història íntima i psicològica de Roma.

De Tit Macci Plaute (conegut durant molt de temps com Tit M. Acci) se'n tenen poquíssimes dades biogràfiques. Es pot assegurar amb certesa que va néixer a Sarsina (petita ciutat actualment als límits d'Úmbria i les Marques) i que va morir, com ho testimonia Ciceró, el 184 aC. La data de naixement sembla que es pot situar entre el 254 i el 251 aC. Les seves comèdies demostren que estava molt familiaritzat amb el món dels esclaus, un món que atrau la seva simpatia i que és retratat amb una versemblança extraordinària a través del llenguatge i dels caràcters. Segons Gelli, que es remet a Varró, Plaute va arribar molt jove a Roma i ben aviat va assolir renom i un cert benestar com a escriptor i director de grup de teatre. Encoratjat pels seus èxits, es va dedicar als negocis i va invertir els béns en empreses de transports marítims. Es va arruïnar i va haver de dedicar-se a treballs força humils, o fins i tot va esdevenir esclau per deutes.

Així, no hi ha dades segures sobre les comèdies que va escriure, especialment perquè sovint es va usar el seu nom per a composicions teatrals d'altri. De les cent trenta que se li atribueixen, segons Varró només una sisena part aproximadament poden considerar-se seves amb seguretat. Ens n'han arribat vint gairebé completes, i uns quants fragments d'una altra. A l'edat mitjana foren descobertes a poc a poc en els manuscrits. A la seva relectura a les universitats es deu, a la pràctica, el renaixement del teatre dramàtic en les formes actuals. Són molt escasses les dades segures sobre la data de composició i de representació d'aquestes obres. Sembla que la majoria es poden situar al llarg del decenni entre el 200 i el 190 aC. Sigui com sigui, és molt difícil, per no dir impossible, establir una progressió, una línia. I encara més pel fet que totes s'inspiren en models grecs, grecs són els ambients, els personatges i els noms, que sovint són al·lusions còmiques a les qualitats del personatge. Per exemple, el soldat Pírgopolinices (gran vencedor de batallons) és més o menys l'equivalent grec del «trencamuntanyes», i el paràsit Artotrogus (menjapà) del «picaplats».

Estem en ple període de la comèdia *palliata*, d'ambient grec. La *togata*, comèdia d'ambient llatí, és de fet poc freqüent i d'escassa importància històrica. Pels comentaristes antics sabem que Plaute va imitar comèdies de Menandre, Filèmon i Difil. L'esperit i l'humorisme hi són clarament llatins, més ben dit, itàlics; i encara que no es puguin comparar amb els originals grecs, no hi ha cap dubte que, psicològicament, l'ambient és ben romà. Els arranjaments semblen fets amb molta llibertat, sobretot dins cada escena, amb una

gran vivacitat i realisme de llenguatge, inspirat en el món concret on pertanyia l'autor, en models vius i en el ferment de la Roma d'aleshores. Fins al punt, que se suposa que Plaute també va manllevar efectes còmics i personatges a les formes populars i indígenes de representació teatral: principalment a l'atellana, amb les màscares, i després als *versos fescennins*, a la *satura* i al mim. De fet, Plaute hauria fet un treball de trasplantament i d'assimilació natural que li va assegurar un gran èxit entre el seu públic i, en general, entre qualsevol públic teatral fins avui. Entre els llatins, Ciceró el va tenir en gran estima, mentre que Horaci va ironitzar sobre el cas que se li feia: «Està delectat de ficar diners dins la capseta i, un cop assolit aquest objectiu, no s'amoïna gens per veure si la comèdia s'aguanta dreta o s'enSORRA.» I després: «Els nostres avantpassats han alabat les facècies i els ritmes de Plaute, i foren massa indulgents, per no dir beneïts, d'admirar les unes i els altres; car vosaltres i jo sabem distingir entre una frase grossera i una de veritablement subtil, i sabem veure el metre just amb els dits i amb l'orella». Més equànime i clarificador és l'autoepitafi, que se li atribueix a ell mateix però que, de fet, és de composició més tardana: «Després de la mort de Plaute, la comèdia plora, l'escenari és buit i, per tant, la riassa, el joc, la facècia i els ritmes innombrables, tots plegats han vessat llàgrimes». Aquí es fa referència a l'extraordinària capacitat de Plaute de donar ritmes de tota mena als seus versos, a l'extraordinària riquesa d'expressions, tretes directament del llenguatge parlat i popular. Una altra característica substancial dels seus treballs —no es pot establir fins a quin punt derivada de models grecs— és l'alternança de les parts parlades (*diverbia*) i les parts cantades (*cantata*). Probablement, el cant era més que res un recitat. Sigui com sigui, l'espectacle devia tenir una presentació molt semblant al *singspiel* o, encara millor, a la comèdia musical actual.

La crítica més recent, i en particular un estudiós il·lustre com Édouard Fraenkel, ha intentat de determinar amb exactitud la ratlla límit entre la imitació del model grec i la creativitat original en l'obra de Plaute. Per bé que l'estudi en aquesta línia és d'un gran interès, continua sent fonamentalment una qüestió opinable. Als ulls de l'espectador (encara que l'opinió del filòleg pugui ser diferent), les obres de Plaute són unitàries en la realització estètica, i àdhuc singularment arrodonides en la unitat de to, de propòsit i de procediments; destinades a un públic molt receptiu als valors espectaculars, als elements còmics, com es pot deduir del pròleg —no se sap si del mateix Plaute— a *Poenulus* (El cartaginès), que descriu pintorescament els costums i les particularitats socials del públic a qui es dirigeix.

Entre les comèdies de Plaute cal considerar a part *Amphitruo*, de tema mitològic i amb un to que passa de la farsa a la comèdia brillant, plena de recursos psicològics, amb una gran llibertat de fantasia mitjançant esdeveniments de faula. Els antics l'anomenaren «tragicomèdia», perquè tant les divinitats com els éssers humans en són personatges. El nucli de la intriga rau en l'intercanvi de persones; més ben dit, en l'estratagema que utilitza Júpiter

que, enamorat d'Alcmena, se li presenta sota l'aspecte d'Amfitrió amb l'ajuda complaent de Mercuri. Amfitrió torna massa tard de la guerra per descobrir l'engany. Alcmena es dona a Júpiter i, per altra banda, quan els dos cònjuges s'assabenten que han tingut un visitant tan excels, no només no protesten, sinó que se'n declaren honorats. Aquí és evident la intenció de burlarse de les faules mitològiques, i potser també de la divinitat. L'homenatge formal no responia a una convicció sincera, però si no hi hagués estat present l'espectacle hauria estat considerat irrespectuós. Ja en Eurípidès s'havia advertit la incredulitat que experimentaven les escoles filosòfiques gregues. El complicat sistema religiós era considerat més una institució social que no pas una qüestió de fe. En la perspectiva estètica, resultaven determinants dos elements: per una banda, la importància donada a l'esclau Sòsia i la burla que es feia del presumptuós Amfitrió, i per l'altra l'aprofundiment psicològic del personatge d'Alcmena en una societat on la dona gaudia de ben pocs avantatges intel·lectuals i socials. En un cert sentit, Plaute cappinga els llocs comuns, i en aquest cappingament rau l'interès que pot suscitar la comèdia. L'estructura, d'altra banda, és senzilla i molt àgil, variada i atractiva. Els temes i les maneres han estat objecte, durant dos mil anys, de nombroses variacions per part d'autors il·lustres (Molière, Kleist, Giraudoux...). Encara avui, aquest model conserva la mateixa frescor i vitalitat per a tots els públics. El gènere còmic hi troba aplegats feliçment els seus millors recursos.

Entre la producció de Plaute es pot constatar, en diverses ocasions, el predomini del caràcter per damunt de la intriga. L'interès es concentra en els personatges, com a reveladors de constants psicològiques. La intriga en si mateixa només ofereix un divertiment superficial, s'exhaureix en el seu propi joc, no deixa residus ni records. No obstant això, els recursos de la intriga encara viuen, si més no en el moment, damunt l'escenari, potser millor que els caràcters, que el temps i les contaminacions han anat esvaint. No podem, realment, establir si en Plaute era clara la determinació i l'elecció entre les dues vies, ni si corresponia a objectius precisos. D'altra banda, ni tan sols a les comèdies d'intriga hi faltaven els caràcters, però actualment resulten encarcerats.

Potser és en les obres del segon període creador de Plaute —després de la fallida de les seves empreses industrials i l'esclavitud temporal per deutes— on es pot trobar millor la preponderància de la intriga. És evident que l'experiència amarga viscuda l'impulsava a cercar un contacte més directe i segur amb el públic, com el que estableix la comèdia d'intriga. Per assegurar-ne l'èxit, recorre a dos factors infal·libles. El primer és una progressió escènica ritmada, gairebé fins al punt d'esdevenir mecànica i que, en un cert sentit, no es preocupa ni de la versemblança ni de la humanitat dels personatges, reduïts a peons del joc. És un recurs que respon d'una manera sorprenent a les exigències de l'escena quan es tracta de provocar la hilaritat. De llavors ençà, el recurs al mecanicisme ha estat sempre present a les comèdies i als guions cinematogràfics que en són successors.

El segon factor el troba Plaute en un humorisme típicament aborigen que, encara avui, després de tants segles, troba una acceptació entusiasta en el públic italià. Un esperit més aviat groller, gruixut, pagerol, farsesc, més aviat superficial però que expressa un sentit alegre i festós de la vida; n'ofereix una versió despreocupada on fins i tot les crueltats semblen justificades, arrelades.

Entre les comèdies de caràcter, *Miles Gloriosus* es pot considerar la més típica on el caràcter se situa al centre del divertiment. Es pot considerar gairebé amb tota seguretat que les fatxenderies d'un militar, en còmic contrast amb la seva covardia, deriven de models grecs. Sigui com sigui, la versió de Plaute les fa alhora psicològicament i teatralment clamoroses, dinàmiques, eixos al voltant dels quals es desenvolupa la història. Pírgopolinices s'ensenyoreix amb violència d'una cortesana, amada i amant del jove Pleusiqueus. Palestrió, esclau de Pleusiqueus, és passat a Pírgopolinices després d'un viatge desafortunat i ordeix tot un seguit de trampes; però no només la cortesana torna als braços del seu amo de veres, sinó que Pírgopolinices és acusat d'adulteri, és castigat a ser apallissat i a pagar una multa d'una mina d'or (els soldats mercenaris s'enriquien amb els botins de guerra). Els seus escarafalls de fatxenda són iguals que la seva avarícia. Creu que terroritzant podrà refermar la seva prepotència i amagar la por. Es tracta d'una ambivalència que mena l'humorisme a través dels envitricolls de l'acció, en proporció ressorts inesperats i revela, així, els estímuls secrets del comportament humà.

Igualment important, tant històricament com artísticament, és *l'Aulularia*. La comèdia centra el joc escènic en un personatge i les seves particularitats, com ja havia fet Menandre a *El deixeble*. Els esdeveniments s'hi organitzen sota l'impuls que el caràcter —aquí taciturn i monomaniac de l'avar— els dona; un caràcter que troba en ell mateix uns corrents que l'arrosseguen pels mars més tempestuosos, sense per això afeblir-ne la tenacitat ni disminuir-ne la força, gairebé malèfica, que constitueix la raó de ser de la seva existència. Una feblesa que es converteix en vici obsessiu i forma l'univers espiritual del personatge. La comèdia comença i es desenvolupa a partir de la contraposició còmica entre l'amor a l'olla del tresor i el terror de perdre-la.

Casina i *Pseudolus* (190 aC) es poden considerar exemplars típics de teatre de consum. Naturalment, aquestes orientacions diferents van acabar exhaustint-se. Es noten caigudes de to i d'estil (perquè els recursos còmics sempre són els més difícils de renovar). En aquest sentit, és revelador *Truculentus*, potser incomplet en algun acte però tanmateix feble per l'evident convencionalitat ja exagerada dels tipus, tret potser de l'esclau camperol que dona nom a l'obra encara que hi aparegui a poques escenes. Hi apareix, també, el tipus del rústec, destinat a tornar sovint a la literatura dramàtica, de la qual és un veritable filó. Aquesta figura còmica és àgilment dibuixada, amb un llenguatge viu i brillant, i en ella hi trobem la llavor d'una anàlisi social i psicològica que més endavant serà aprofundida en molts sentits. En canvi, la resta de la comèdia és basta i redundant, per bé que de tant en tant s'hi veu la mà ex-

perta que sap fer saltar rèpliques com dards i suscitar alguns efectes còmics unint el cop de teatre amb la burxa satírica (que Plaute de vegades utilitza amb excés, com amargat, tant en la figura de la cortesana com en la de l'alcavota, de les quals exagera el color de la baixesa; igual que en el cas dels amants, del militar i el disbauat, de qui exagera l'estupidesa de les reaccions). La trama i els personatges de *Truculentus* repeteixen una enèsima versió d'amor per una cortesana, de seduccions desemascarades, amb una clara preferència per l'exposició d'intencions cíniques. A *Casina* i a *Pseudolus* la teatralitat està més aconseguida perquè la intriga es mou damunt un pivot. A *Casina* (nom d'una esclava) és un personatge que no surt mai a escena, però se'n parla contínuament, és objecte de mercadeig i les seves gràcies susciten tant els desigs dels personatges masculins com els rancors dels femenins. Especialment l'amor senil proporciona motius de rialla i de burla: les astúcies que gasta per posseir la virginitat de l'esclava plaent obtenen un fracàs penós i irremeiable. Quan el vell amo creu finalment que podrà jeure amb ella, es troba al llit, disfressat, un esclau pelut i angulós, a qui la mestressa de la casa havia destinat la *Casina*, com era de llei. A l'antiga civilització romana, la dona tenia atribuïts molts poders. La llei i els costums la protegien. A la dona pertocava dirigir, no només la casa, sinó també l'economia. El seu pes en la convivència resultava determinant, potser gràcies al poder del seu patrimoni. En aquesta comèdia, la victòria és tota de la dona d'una manera que es podria dir ineluctable. Pel que fa als esclaus, Plaute fa la distinció, que esdevé contraposició, entre l'esclau beneït i el viu. Cap dels dos no s'amoïna per la dignitat: no tenen cap honor per salvar, però sí interessos que, encara que siguin modests, poden arribar fins al rescat i a la llibertat. Passa igualment a *Pseudolus*. Aquí, el pivot és damunt l'escenari: es tracta d'un esclau extraordinàriament hàbil i astut, que fa el joc de manera que satisfaci els desigs amorosos del seu jove amo i que, al mateix temps, s'ho fa venir bé per obtenir avantatges concrets. Les intrigues i els embolics es multipliquen al seu voltant, però ell ho sap superar tot amb enginy, supera els obstacles i les dificultats àgilment, amb desimboltura, malgrat que davant els imprevists té un primer moment de desconcert. Com a *Casina*, i en un cert sentit també a *Truculentus*, Plaute pren partit pels esclaus, els converteix en el millor suport psicològic de la comèdia, en fa viure el cinisme bonàs i resignat. *Asinaria* accentuarà encara més aquest procés i aquesta tendència, per altra banda ja anunciats a la comèdia àtica nova.

· A *Asinaria* (La comèdia dels ases), on podem notar més els recursos de la mestria teatral, es torna a repetir però l'interrogant sobre la seva originalitat. Fins on és present Menandre? De quina manera intervé Plaute? Es tracta d'una traducció, una adaptació, un arranjament, o bé simples elements d'inspiració? La mateixa circumstància que l'acció es desenvolupi a Grècia —a causa de les mesures de prudència ben conegudes envers la susceptibilitat nacionalista de Roma— fa suposar un sensible acostament al model. Fa la impressió que l'estructura escènica i els personatges de l'obra pertanyen a

L'original de Menandre, mentre que el llenguatge poderosament senzill i plebeu, el sentit de l'humor dirigit més a la comicitat pura i simple que no pas a la sàtira, són de collita pròpia. El que més sorprèn és la importància que els dos esclaus adquireixen en la intriga i com a elements de relleu escènic: dominen la situació amb els seus interessos i les seves astúcies. És indubtable la revaloració constant i continuada per part de l'autor (i probablement per part de l'actor) de les classes socials més desheretades i oprimides. En conjunt, *Asinaria* sembla una exaltació de la simpatia i dels valors humans dels esclaus, en detriment dels amos, sempre estúpids i presumptuosos en tots els aspectes. La història adquireix totalment la convenció pròpia de les obres còmiques, els esquemes de funcionament obligat i rígid, entre els quals hi ha troballes i caràcters especialment brillants, un diàleg saborós i humorístic. El nus de la història és l'amor d'un vell per una joveneta, un Pantalón lúbric i grotesc. El fill, naturalment sense un ral, també estima la noia, que li correspon. Però la mare, alcavota, vol diners; seran els esclaus bufons (alguns no sense amargor, humiliació i dolor amagat) els que aconseguiran els diners per al jove enamorat mitjançant una trampa parada a un mercader, en ocasió d'una venda d'ases. I així conquistaran la pròpia llibertat. Les situacions es capgiren molt sovint. La irascible muller del vell li clavarà el cop final.

El tema de Pseudolus i el seu jove amo es reprèn a *Epidicus* (un altre nom d'esclau— i a *Trinummus* (Les tres dracmes), on Estàsim no resol res però es preocupa molt i generosament del que passa. A *Curculio* (192 aC), la figura del paràsit d'on pren nom la comèdia constitueix el motiu còmic i d'interès més important. A *Mercator* i a *Mostellaria*, per bé que són substancialment comèdies d'intriga, també hi ha observacions satíriques de costums. No hi manquen bons recursos teatrals, encara que l'originalitat de la trama i dels ambients és més aviat limitada.

El mercader és la peça amb un desenvolupament més incisiu i brillant. L'amor hi és objecte de disquisició entre el seriós i el faceliós, i adquireix el paper predominant en la representació còmica. És singular la referència a un somni i el sentit de profecia que se li atribueix. El tema fonamental de l'obra és l'enfrontament entre pare i fill, ambdós enamorats de la mateixa dona. És lògica, fins i tot banal, la moral que invita els vells a mantenir-se tranquils. Les abstraccions conceptuals i al·legòriques (l'Avorriment, l'Angoixa, l'Alegria, etc.) hi apareixen amb finalitats de definició humorística surreal. No hi falta una figura còmica, la del Cuiner (també present a *Casina*). La comèdia s'acaba amb una al·lusió sarcàstica a la desigualtat de tracte que la societat reserva als homes i a les dones infidels. Al·lusió ben actual, que posa en relleu com eren de vives i penetrants, en Plaute, les observacions i l'examen dels costums.

A *El corc*, mentre que el caràcter sobre el qual es posa l'accent —el del paràsit— resulta una mica superficial, els de Licó i el Capadoci adquireixen un relleu agut i incisiu per la seva singularitat tan autènticament humana. El Ca-

padoci és l'etern malalt, Licó és el banquer avariós i obtús («larva d'home», se li diu). El llenguatge de l'obra de vegades és fantasiós:

Perquè els perses, els paflagonis, els sinopeus, els àrabs, els caris, els cretesos, els siris, l'illa de Rodes i de Lícia, la Permenjar i la Perbeure, la Centauromàquia i l'exèrcit d'Unimamellaria, tota la costa líbia i tota la Conterebròmia, en fi, la meitat de tots els pobles de l'univers, ell tot sol els ha somnès en vint dies.

O clarament moralista (en sentit crític), quan dóna veu al poeta:

Tots vosaltres sou iguals que els proxenetes. Només que ells fan els seus negocis bruts d'amagat i vosaltres els feu a plena llum. Vosaltres arruïne la gent amb usura, ells amb mals consells i amb bordells. El poble ha votat per a vosaltres nombroses lleis, i vosaltres, feta la llei feta la trampa: sempre trobeu una escapatòria, vosaltres. Creieu que les lleis són com l'aigua que, encara que bulli, aviat es refreda.

A *Epidicus* els elements originals són ben pocs, i no obstant això ha estat una obra molt imitada. El recurs de l'agnició hi és més mecànica i casual que de costum. L'esclau és astut, el vell amo vol ser com ell però no hi arriba. En el caràcter de Perifanes hi ha una certa complexitat de matisos. El final, recitat per tota la companyia, és emotiu: «Vet aquí un home que ha conquerit la llibertat gràcies a l'astúcia. Aplaudiu i alegreu-vos-en, redreceu els ronyons i aixequen-vos.»

A *Trinummus* (Les tres dracmes) hi ha moltes consideracions moralistes sobre els desordres morals de la generació del moment, i s'hi troben fins i tot al·lusions de caràcter estoic sobre la necessitat de dominar les passions. L'amor dóna lloc a raonaments entre el conceptual i el satíric: hi és dibuixat com lligat indissolublement als interessos pràctics i econòmics, que només el poden destruir. Hi ha al·lusions iròniques a la mala vida, amb noms allegòrics, que ja denoten una complaença somrient que més tard es tornarà a trobar en molts successors, a partir de la comèdia renaixentista i shakespeariana. El desenvolupament de l'obra, ple d'aventures, no salva la comèdia d'un excés de complicació i de verbositat que potser corresponen a unes intencions massa pronunciades (amb al·lusions de crítica social i de costums). Al pròleg hi ha dos personatges simbòlics, Luxúria i Misèria, elements molt vius al món plautià.

Mostellaria (La casa del fantasma) no s'allunya de l'esquema on l'esclau fa befa de l'amo vell, és descobert i finalment perdonat. La venda d'una casa, que l'esclau fa creure que està abandonada perquè l'habita un fantasma, serveix de pretext al joc.

Franca i patètica en alguna de les seves parts, *Rudens* comença amb un pròleg tendrament irònic dit per l'estel Arctur, seguit d'un inesperat cor de pescadors:

Que n'és de desgraciada la vida dels pobres, sobretot quan no es dediquen al comerç i no han après cap ofici! S'ha de conformar amb el poc que té a casa. Per a nosaltres no-

més aquests parracs; ja sabeu, doncs, quines són les nostres riqueses. Aquests hams que veieu aquí i aquestes canyes són els nostres únics guanyapans, el nostre sosteniment. Cada dia anem de ciutat al mar en cerca de la nostra pastura; i això ens serveix d'exercici i de palestra. Mirem d'agafar erigons, pegellides, ostres, musclos, ortigues de mar, algues. Després intentem pescar amb canya o entre les roques. És al mar que demanem el nostre aliment. Si no tenim sort i no hem agafat peix, tornem a casa sense sopar. I avui, vist que la mar va remoguda, no podem esperar res. Si no agafem unes quantes petxines, ens quedarem sense sopar. I ara resem a Venus perquè vulgui ajudar-nos avui.

La vida dels pescadors hi és reflectida amb un poderós realisme («Què feu? De què us moriu?»). «D'allò que pertoca a un pescador: de fam, de set i de desesperació». El mar, amb els seus capricis i les seves fúries, domina la comèdia i les històries burlesques d'agnició, amb un esclau avariciós (Gripus) i un proxeneta com de costum abjecte (Làbrax). El rerefons aquesta vegada no és indeterminat, sinó realista amb accents lírics.

També a *Bacchides* (188 aC) hi trobem una vena sentimental. La intriga, com sempre plena d'aventures, s'acoloreix de tendresa en dibuixar les dues germanes cortesanes al bell mig de la història novel·lesca.

Captivi es basa únicament en la intriga i l'aventura de final feliç. L'agnició n'és el centre absolut.

Cistellaria (La comèdia del cistellet), amb un extens pròleg del déu Auxili, també recorre —sense que hi manqui l'acostumada càrrega humorística— a l'agnició, a la intriga i als capricis de l'amor. S'hi insinuen críticament les violències passatgeres però perilloses dels homes (habituals a les festes dionísiaques, atribuïdes al vi, provocador d'impulsos sense fre).

Stichus (199 aC) tracta del retorn esperat molt temps de dos marits que se'n van anar lluny. En realitat és la vida dels esclaus feta element teatral, amb esperances, misèries i l'alegria que, malgrat tot, existeix; tot això mitjançant cançons, danses, un amor dividit en dos, consideracions iròniques dirigides als espectadors: «No us sorpreneu que uns esclaus miserables es posin a beure, a fer l'amor, i es convidin a menjar: són les coses que a Atenes ens són permeses de fer.» Rèpliques, cops de teatre, enjòllits còmics, un seguit brillantíssim d'encontres i enfrontaments anima l'escena, que en aquesta obra assoleix una vitalitat còmica singular, clara, lluminosa, dúctil i àgil.

Menaechmi és una «comèdia de germans bessons», un gènere que existeix des de temps indefinit, és a dir, des que l'actor hi va trobar una ocasió providencial per exhibir el seu art amb dos papers alhora gairebé fins al final (perquè al final, els dos bessons han de comparèixer necessàriament i al mateix temps a l'escenari, i aleshores es recorre a un doble). Sembla que els models grecs foren nombrosíssims. Fins a quin punt Plaute hi va posar elements de collita pròpia? No és possible ni saber-ho ni deduir-ho amb certesa. El que compta és una constatació cada cop renovada: la història dels germans bessons té una càrrega teatral innata i atractiva; dóna lloc, com és sabut, a arranjaments infinits que, finalment, són millors que els originals.

Entre les moltes troballes teatrals de Menandre i altres autors de la comèdia nova, en l'elaboració d'un repertori, podem comptar el joc de la llengua i de la nacionalitat. Plaute extreu *Poenulus* (El cartaginès, 188 aC) d'un model grec d'autor no identificat i del qual, com sempre, no tenim el text. Des del començament, la comèdia es mou en funció de les primeres escenes del tercer acte, quan es presenta el cartaginès Hannó amb un petit esclau i pretén fer-se entendre en la seva llengua, evidentment interpretada en clau d'humor. El contrast entre els dos mons, el cartaginès i el romà (presentat aquí, com a totes les comèdies llatines, amb vestuari grec per motius de prudència), ofereix divertides variacions teatrals i un seguit de troballes enginyoses en clau d'humor. Maneres, formes de parlar, caràcters, tot plegat serveix per dibuixar dues concepcions de la vida oposades, lligades a societats diferents. Ofereixen contrastos pintorescs, ambigüitats curioses i interessants. Gairebé dos mil anys després, el tema seria reprès de cap i de nou per la comèdia renaixentista, i després explotat àmpliament per la commedia dell'arte, per Goldoni i, sense interrupció, fins a Labiche, Tristan Bernard i Roussin. Pel que fa a la resta de la intriga, *El cartaginès* no és gaire original. Repeteix els temes habituals del proxeneta covard, del jove enamorat d'una esclava destinada a la prostitució, del soldat fatxenda i derrotat. Les situacions es presenten de manera diferent però els caràcters són els típics de sempre; i, com de costum, en sobresurt la figura de l'esclau, Milfió, molt més astut i intel·ligent que l'amo, obligat a suportar-ne els planys i els capricis, a dur-li els amors a bon port. La tendència a fixar i a repetir els caràcters, d'una manera que després serà característica de les màscares de la commedia dell'arte, aquí és, en cert sentit, una solució de comoditat. Pel que fa als elements realistes i de costums, el pròleg ofereix els temes més rellevants amb les referències a les vicissituds de l'art teatral i un cert joc intern, de comèdia dins la comèdia. L'al·lusió a les festes de Venus i als usos que l'acompanyaven és massa genèrica per il·lustrar-nos sobre la vida quotidiana dels romans, sobre les lleis que la regulaven i sobre les relacions que s'hi establien.

Pocs autors teatrals han gaudit d'una sort tan constant i tan propícia com l'italiota Tit Macci Plaute. Les seves comèdies són models originals sobre l'esquema de les quals, a partir d'ell, autors i actors repeteixen temes còmics i desenvolupen nous elements psicològics. A què és deguda la seva perennitat? A dues menes de circumstàncies: per un costat, a la unió que es realitza en el seu teatre entre el sentit equilibrat de la construcció teatral —de la qual els grecs foren mestres—, i per l'altre a la fantasia de la rèplica irreverent, de la sàtira i la comicitat portades a una alegre exageració, característica dels pobles itàlics, dels seus models de representació. Aquesta simbiosi va portar a la maduració d'elements que, altrament, haurien romàs inexpressats. Plaute va trobar en la comèdia àtica nova l'instrument més dúctil per exposar la seva observació realista de la vida quotidiana, i per enquadrar-la en una seqüència d'accions significatives, en el si d'una paràbola de sinceritat teatral. Amb

això va proporcionar el millor model possible als desenvolupaments posteriors de la comèdia, un cop desvinculada definitivament de l'àmbit religiós i celebratiu, dels ritus i de les festes, i inserida en un sistema diferent de relacions en el si d'una comunitat, com a mitjà de comunicació directe, de conversa. És precisament aquesta metamorfosi el que s'evidencia clarament amb les brillants evocacions de les seves comèdies. En la societat on estava immers Plaute —la Roma republicana al cim del desenvolupament, després del final victoriós de les guerres púniques—, la religió ja no significava més que un paper formal, d'ordre (ja només necessari justament per això) en la vida quotidiana de l'espectador plautí. La visió religiosa del món encara inspirava aquest espectador, però només per tranquil·litzar-lo en relació amb l'incognoscible i per evitar-li interrogants sobre aquesta qüestió. La religió li presentava l'univers sota una forma determinada; amb la consciència tranquil·la per aquesta certesa llunyana, ara es podia girar cap a allò que realment li interessava: el món quotidià, les relacions que hi tenia, les possibilitats de captar-los-hi. Plaute li ofereix tot això, lliure com és, de fet, de qualsevol creença o rèmora ètica, completament disponible per a l'aventura de la seva vida. Vet aquí la raó profunda perquè la seva manera còmica ha trobat una resposta directa en l'ànim de l'espectador, i continuarà trobant-la mentre les lleis morals comptin menys per a l'espectador que algunes exigències insuperables de la vida: els desigs i la manera de satisfer-los. Aquestes exigències són d'una evidència escènica en el teatre de Plaute.

Terenci

Publi Terenci Àfer va néixer a l'Àfrica del Nord, probablement a Carthago. Suetoni, parlant del viatge a Grècia durant el qual va morir l'escriptor africà, afirma que Terenci el va emprendre *nondum quintum atque vicesimum egressus annum* (no havent complert els vint-i-cinc anys) el 160 aC. Sis anys abans, Terenci havia fet representar una de les seves comèdies més cabdals, *Àndria* (166 aC), als *ludi megalenses* romans. També és segur que el 168 Terenci va llegir aquesta comèdia a Cecili Estaci. Segons Suetoni, doncs, l'hauria escrita als disset anys. Però és probable que s'hagi de situar la data del seu naixement més entre els anys 190 i 195 aC que no pas el 184.

Terenci fou portat a Roma com a esclau pel senador Terenci Lucà, que aviat el va alliberar, li va donar el seu nom i el va introduir als ambients de les seves amistats aristocràtiques (Escipió Emilià i Leli). Però l'ayersió dels seus detractors el va obligar a allunyar-se de Roma. Durant el viatge a Grècia va poder recollir una gran quantitat de material còmic (un centenar de comè-

dies de Menandre) que li serviria per estimular el repertori propi. Però la nau que el tornava a Roma va naufragar, Terenci va perdre els seus tresors i no va tornar del viatge. Segons alguns, va morir a l'Àsia; segons altres a Estimfal, a l'Arcàdia, el mateix 160 o l'any següent.

El repertori de Terenci és tret directament i deliberadament de la comèdia àtica nova, segons una tradició respectada estrictament en el teatre llatí i que havia donat també a Plaute models d'expressió. Els caràcters de la comèdia grega són evidents a totes les sis comèdies de Terenci (*Àndria*, *L'eunuc*, *El botxí de si mateix*, *Formió*, *La sogra* i *Els germans*), que semblen més properes, tant en l'esperit com en el desenvolupament, als models grecs que no pas al de Plaute.

El públic romà va condemnar moltes vegades Terenci, negant l'èxit als seus divertiments aristòcrates i, en un cert sentit, moralistes. Els pròlegs de les obres ens aclareixen les seves dificultats. A més del refús a les seves obres, sovint manifestat de manera clamorosa (el públic va abandonar la representació de *La sogra*, com s'explica al primer i segon pròleg de la comèdia, atret per una competició esportiva), l'escriptor va rebre múltiples acusacions de tota mena, de les quals es va defensar com va poder. De l'acusació de mesclar diverses comèdies de Menandre es va defensar al pròleg d'*Àndria*, fent notar que tot el teatre romà obeeïa a aquesta llei. A l'acusació de plagi (concretament d'haver repetit, amb els personatges del paràsit i del soldat, dos personatges d'una comèdia de Nevi i una de Plaute), va objectar, al pròleg de *L'eunuc*, que no coneixia el teatre llatí, sinó només el de Menandre. A l'acusació, més greu, de ser només el prestanoms dels seus amics nobles, va contestar, al pròleg d'*El botxí de si mateix*, que no podia refusar els serveis dels seus nobles amics, atès que tampoc no els refusava el mateix Estat romà. Amb aquesta afirmació, Terenci unia la subtil ironia contra els detractors amb la precaució de no perdre el patrocini dels seus amics poderosos. Aquest rumor es va continuar estenent, però no hi ha motiu per donar-hi fe, atès que tant Cèsar com Ciceró el consideraren sense fonament. Al pròleg de *Formió*, l'acusació a rebatre és que les seves comèdies són «pobres de diàleg i febles d'estructura»; Terenci demana al públic que jutgi ell mateix. I novament *Els germans* reben l'acusació de plagi, que Terenci demostra que és infundada perquè, de l'original grec de *Commorientes*, ja utilitzat per Plaute, ell només n'ha agafat un episodi, que Plaute no havia introduït a la seva obra.

Els personatges de Terenci tenen les mateixes referències realistes que els de Plaute, però se'n diferencien substancialment: en els de Terenci hi ha una bona criança burgesa, una discreció plena de sensibilitat, un sentit moral íntim unit a una lleugera malenconia. A les comèdies de Terenci, els pares de família no s'obliden mai d'anteposar els drets de la família al propi plaer, els joves conserven una dignitat fins i tot en les accions més impulsives, esclaus i cortesanes —intrigants i alcavotes com de costum— no estan mancats d'humanitat ni d'una rectitud final que fa oblidar les seves malifetes. Aquest és

també el món de Menandre, si més no del que se'n dedueix de la poca documentació que ens en queda. Un món que té com a component essencial la càrrega moralista que, de fet, era més aviat estranya a la societat romana de l'època.

Terenci va tenir un suport determinant, per a la representació de les seves obres, en l'actor i director Ambivi Turpió, que va aconseguir representar-les i, en certa mesura, imposar-les al públic. Ambivi Turpió havia portat a terme la mateixa tasca anteriorment amb les comèdies de Cecili. Considerant la confiança que li tenia Terenci —a més de confiar-li les comèdies li feia recitar els pròlegs—, es devia tractar, amb tota evidència, d'un artista il·luminat que volia educar el públic cap a portes més elevades i significatives d'espectacle.

No és possible datar amb exactitud les sis comèdies de Terenci. Només se sap que *Àndria* fou llegida pel poeta Cecili Estaci; per tant, devia ser cap al 168 aC al més tard, i es considera que aquesta és la primera obra de l'autor. Les didascàlies que precedeixen les comèdies donen aquesta successió: *Àndria*, representada per L. Attili Prenestinus i L. Ambivi Turpió a les Festes Megalèsies del 166 aC; *L'eunuc*, representada pels mateixos actors a les Festes Megalèsies el 161; *El botxí de si mateix*, representada pels mateixos actors a les Festes Megalèsies del 163; *Formiò*, representada a les Festes Romanes el 161 aC pels mateixos actors; *La sogra*, representada per Ambivi Turpió a les Festes Megalèsies del 165 aC, i novament el 160 a les Festes Fúnebres en honor de L. Emili Paulus, organitzades per Q. Fabi Màxim i P. Corneli Africà.

Flac va compondre la música de totes les representacions de les comèdies de Terenci, que s'inspiraren, com ell mateix declara explícitament als seus pròlegs, en obres anteriors de Menandre i d'Apollodor. L'ambient on va néixer i viure Terenci, com a artista, no podia no influir-lo. Volia imposar-se a les masses amb arguments diferents dels utilitzats per Plaute, amb la finor i la mesura artística més que no pas amb el populisme i la naturalesa sanguínia dels personatges, com havia fet el seu predecessor; va voler posar subtilesa allà on l'altre havia utilitzat l'abundor d'efectes del còmic consumat.

La recuperació íntegra de les sis comèdies ha evitat l'entrebanc, sovint insuperable, de la reconstrucció filològica, i ens ha donat la possibilitat de valorar plenament la capacitat del poeta. A les seves composicions es destaquen elements d'un gust clarament modern, com en el desenllaç d'*Àndria*, o innovadors d'orientació burgesa, com els que, segons Diderot, nodreixen el contingut de *La sogra*. La impressió que deixa la lectura d'aquestes obres és d'una concessió evident al moralisme, que s'accentua fins a l'experiència pedagògica a *Els germans*.

Àndria (o *La dona d'Andros*, 166 aC) es declara inspirada directament en Menandre. La intriga és típica de la comèdia: al començament s'anuncia un matrimoni que resulta inoportú perquè el jove Pàmfil estima, en comptes de la seva promesa, la germana d'una cortesana originària d'Andros, Glicèrium,

que té un fill d'ell. Però Cremes, el pare de la promesa de Pàmfil, reconeix inesperadament que Glicèrium és una filla seva, abandonada per una sèrie de vicissituds (heus aquí la «peripècia» i l'«agnició»), de manera que la història s'acaba en noces felices i reparadores. L'altra filla es casa amb un amic de Pàmfil, Carí. L'esclau Davos fa de motor de la història, pràcticament n'és el fil conductor. Al pròleg, Terenci explica que ha «contaminat» *La dona d'Andros* de Menandre amb algunes escenes de *La dona de Perintos*, també de Menandre. Aquí ja es manifesten alguns elements característics de les concessions de Terenci. El llibert Sòsia afirma: «Penso que això és el més útil a la vida: no excedir-se mai.» I el vell Simó alaba la moderació. Les circumstàncies socials es manifesten i assumeixen un paper de màxima importància: per exemple, si es descobreix que Glicèrium és ciutadana atenenca, Pàmfil estarà obligat per llei a casar-s'hi. Les al·lusions psicològiques comencen a fer-se més denses; els personatges, especialment els femenins, són dibuixats dins una atmosfera sentimental, on l'amor adquireix una forma desesperada i romàntica (Pàmfil exclama: «Ningú, tret de la mort, no me la prendrà!»). Les relacions socials serveixen per fer consideracions moralistes: Carí es plany de la poca fe en el manteniment de les promeses del seu amic Pàmfil. L'esclau Davos trama maniobres astutes per compte del seu amo, les porta a terme i aconsegueix així orientar el curs de les coses en la direcció volguda.

L'eunuc també pertany a Menandre, contaminada amb personatges i escenes de *L'adulador*, també de Menandre. El mateix Terenci ens introdueix així a la seva obra. Aquí abunden els elements còmics i de teatralitat pura. Al centre de l'acció hi ha la cortesana Tais: amb aquesta comèdia neix el costum de considerar les cortesanes sota un prisma de benignitat, que de vegades no refusa el sentimentalisme, per bé que sempre se'n condemna la manera de viure. Dos homes se la disputen, l'oficial Trasó, ajudat i guiat pel paràsit Gnató, i el jove Fèdria, que es confia a l'esclau Parmenó. Trasó li ofereix una esclava, Pàmfila, i Fèdria un eunuc, Dorus. El germà de Fèdria, l'efeb Quèreas, s'enamora de Pàmfila. Trasó porta Pàmfila a Tais. Parmenó disfressa Quèreas d'eunuc i el porta a Tais en comptes de Dorus. Quèreas es queda sol amb Pàmfila i la posseïx. Esclata l'escàndol. Afortunadament, amb l'acostumat procediment de la peripècia i de l'agnició, el ciutadà atenenca Cremes descobreix que Pàmfila és una germana seva, perduda quan era nena. Així Quèreas es pot casar amb ella. Trasó i Fèdria tenen una discussió que podria ser molt violenta si Trasó no es fes enrere. Gràcies a la intervenció del paràsit, s'arriba a un acord: Fèdria es quedarà Tais i Trasó es farà càrrec de les despeses, que són moltes, i de tant en tant n'obtindrà els favors. La intriga i la comicitat són innegables. Terenci es justifica moralment fent explicar per l'esclau Parmenó que l'autor il·lustra els costums de les cortesanes per advertir els joves, i amb això inicia tot un seguit de descripcions del mal, detallades, apologètiques i tan atractives damunt l'escenari com a altres bandes.

El botxí de si mateix prové de Menandre i es basa en problemes d'índole

moralisticopedagògica. Un pare ha estat massa sever amb el fill que, en conseqüència, se'n va de casa, enrolat en un exèrcit estranger. A partir de llavors, el pare, penedit, es fa «botxí de si mateix». Treballa, pateix, se sacrifica al màxim acomiadant esclaus i camperols per poder deixar al fill una herència cada cop més gran; i aquest turment li serveix per pagar les seves culpes del passat. El fill Clínia, en tornar, no té el coratge de presentar-se al pare i s'amaga a casa del seu amic Clitifó. Clínia estima Antífila, una noia de condició humil, i Clitifó la cortesana Baquis. Per amagar l'amor de l'amic al seu pare, Clínia es fa passar per amant de Baquis, i aconsegueix que el pare de Clitifó li deixi deu mines per a ella. Finalment l'equívoc s'aclareix: Antífila resulta ser (*more solito*) germana de Clitifó, i s'anuncien les noces. Mentrestant, Clitifó, amb la típica desimboltura de la comèdia (que després es repetirà al teatre europeu una infinitat de vegades), s'oblida de Baquis i es casa amb una noia com cal. La trama dóna ocasió de revelar aspectes de la vida privada de l'època, en la seva quotidianitat burgesa. Les relacions entre pare i fill, entre afecte i submissió, es presenten com a nucli ideal de la història, no sense amonestacions d'ordre moral i didàctic. No hi falten les sentències, com per exemple: «Agafa dels altres l'experiència que et sigui útil.» Terenci pren part, naturalment amb moderació, pels joves contra els pares que no els comprenen i els jutgen amb criteris antiquats. Com en Plaute, un esclau (Sirus) té el paper de protagonista gràcies a la seva astúcia i habilitat.

Formió s'inspira en *L'hereu jutjat* d'Apol·lodor. Aquí és el paràsit qui porta el fil de la intriga, on les peripècies de final feliç són assaonades amb expedients còmics (expressions purament mímiques, obliis inesperats, etc.). El vell Cremes ha tingut una filla, Antífila, d'una de les seves relacions a l'illa de Lemnos, i un fill de la seva muller, Fèdria. El fill del seu germà s'enamora d'Antífila, que viu sola i pobra a Atenes, mentre que Fèdria festeja una citarista que voldria rescatar del proxeneta Dorió. Amb una estratagema, el paràsit aconsegueix els diners per al rescat. Antífila és reconeguda, la jove citarista és rescatada, i les dues parelles són felices. També en aquesta obra es dóna molt relleu a les lleis morals que regulen el matrimoni i es nota entre ratlles la importància que té com a base de la convivència social. El mateix pes tenen les lleis civils que hi estan vinculades i que s'han d'obeir (per exemple, haver de casar-se amb una ciutadana atenenca quan sigui demostrada una relació sexual precedent). Naturalment, les lleis no regeixen per als esclaus ni per als estrangers. Una primera al·lusió sarcàstica d'aquesta situació la trobem a una rèplica de l'esclau Davos: «Els qui tenen menys sempre han de donar alguna cosa als rics!» Es diria que Apol·lodor va tenir més audàcia i més llibertat que Menandre tant en el tractament de temes com en imaginació teatral.

Ho confirma *La sogra*, que frega sovint, si no el drama, com a mínim la *comédie sérieuse*, en concentrar l'interès en el personatge que dóna nom a l'obra, injustament sospitosa de crueltat envers la nora, i profundament adolorida per les sospites, malgrat que el fill declari que la prefereix a la muller,

a qui estima tendrament. També en aquest cas la història es tanca amb un arc que va dels antecedents al desenllaç a través d'una circumstància clau. El jove Pàmfil, embriac i de nit, viola una vianant, de la qual oblidat la fesomia. Dos mesos més tard es casa amb una noia, per bé que està enamorat de la cortesana Baquis. No toca l'esposa, però de mica en mica se n'enamora. Llavors se'n va a un breu viatge. Mestrestant, Filomena s'adona que està prenys, fingeix una disputa amb la sogra i es refugia a casa de la mare. Pàmfil torna i descobreix el que ha passat; se sent profundament trastornat fins que no s'adona que Filomena és la noia que va violar. Es penedeix i la torna a portar a casa. Les dues figures femenines resulten igualment commovedores i humanes, així com la cortesana Filotis és dibuixada generosa i dolça. La comèdia tendeix a revalorar els personatges socialment inferiors, dones i esclaus, perquè atrauen l'interès del públic. El sentit de l'amistat, del sacrifici (la sogra voldria retirar-se al camp per assegurar la felicitat del fill), de la intimitat familiar, mantenen la tensió psicològica, aprofundits per subtils anàlisis morals. L'esclau Parmenó tanca la comèdia exclamant: «He fet més bé avui sense saber-ho, que tot el que he fet mai volent-ho.»

Els germans accentua aquestes disposicions moralisticopedagògiques en nom d'una visió més lliure i franca de la vida i de l'educació. L'original pertany a Menandre, tret d'una escena de l'obra de Dífil *Sunapothneskontes*, que Plaute no havia utilitzat en la reducció de la mateixa obra, presentada amb el títol de *Commorientes*. La intriga no difereix de les altres, només que és més esquemàtica. Dos pares, l'un massa bo i l'altre massa sever; el primer, que és solter, ha adoptat un fill del segon, i l'educa segons els seus principis. L'altre fill s'enamora d'una citarista i el primer l'ajuda: per evitar les sospites del pare sever, les atrau cap a ell, que, en realitat, està enamorat d'una modesta noia atenenca. De mica en mica, els mètodes pedagògics del pare bo convenen el pare sever a utilitzar la suavitat i la comprensió, de manera que al final se celebren les dues noces projectades. Són saboroses les al·lusions a la vida quotidiana, i força viva la crítica moral contra l'interès en nom de la generositat, contra la duresa de les lleis a favor del poder paternal. Als diàlegs s'hi intercalen sentències i consideracions. S'hi nota el sentit de les conveniències socials: «Valga'm Déu! Una cortesana i una mare de família a la mateixa casa!».

Els aspectes burgesos de la comèdia de Terenci es marquen tan gradualment que no podem jutjar si tenen unes intencions precises. Tant si es tracta dels originals grecs o de Terenci, sempre fan referència a una societat fermament constituïda i respectuosa de les regles que s'ha donat, guardiana de les virtuts familiars i de l'equilibri social, però no sense una evolució necessària. Una situació històrica semblant es verificaria a Europa, del Renaixement a la Revolució Francesa: d'aquí la represa gairebé literal d'aquest tipus de comèdia, amb evolucions originals i imprevistes, però sense separar-se mai totalment dels models de Terenci.

Menandre, Apol·lodor i Terenci creen un esquema de representació que satisfà els interessos d'una societat ja completament alliberada de la influència religiosa i tendent a edificar una moralitat civil reguladora i pràctica, a la qual hom es vulgui sotmetre i en la qual hom es vulgui reflectir. Tècnicament, la representació adquireix un aspecte àgil, variat, versemblant i realista. Alliberada de la nosa del cor i de les referències religioses o cíviques, es fa retrat de costums basat en un esquema que, mitjançant la «peripècia» i l'«agnició», condueix al matrimoni final.

Sèneca

La producció tràgica de Sèneca —destinada exclusivament a la lectura (només es va començar a representar durant el Renaixement) i, no obstant això, tan densa d'elements teatrals— constitueix un fenomen singular i aïllat. Sèneca l'havia elaborada com un *otium* literari i com una activitat ja fora del temps, atès que feia uns quants decennis que aquesta forma havia estat abandonada. A la seva obra s'hi expressa, no només un temperament tràgic, sinó també una concepció, que constitueixen unes premisses fonamentals i expressen un esperit tràgic de naturalesa nova i poderosa.

Luci Anneu Sèneca va néixer a Còrdova, Espanya, l'any 4 abans de Crist. Establert ben aviat a Roma, fou alumne d'Àtala, mestre estoic, i de Sotió, pitagòric. Pensador de tendència típicament estoica, es va dedicar a l'educació dels joves. Entre els seus alumnes va tenir Neró, i amb el seu estímul va contribuir a fer-lo emperador. La seva doctrina invita a crear una societat millor; hi ha l'exhortació persistent a l'odi a la violència, a la igualtat entre els homes i al respecte mutu. Es va fer predicador de l'austeritat, però fou exiliat durant un cert temps a Còrsega perquè era l'amant de la neboda de l'emperador, Júlia Lívía. A les seves obres, la fe estoica i laica el porta a una malencònica contemplació del present infeliç, al somni d'un món més digne, a l'esperança d'una vida més enllà. Això es troba sobretot a les obres de filosofia i ciència, i en algunes interessants epístoles. Després d'una dissensió amb Neró, va abandonar els càrrecs polítics i la posició social, va renunciar al benestar assolit, es va dedicar a la meditació i va mantenir ideologies contràries a les del seu antic alumne i de la societat del seu temps. Es va suïcidar tallant-se les venes, estoicament com havia viscut, l'any 65 després de Crist.

Les nou tragèdies que se li atribueixen són totes d'argument grec, com es veu ja pels títols. Al còdex Laurencià XXXVII, 13, són citades per aquest ordre: *Hercules furens* (Hèrcules furiós), *Troades* (Les troianes), *Phoenissae* (Les fenícies), *Medea*, *Fedra*, *Èdip*, *Agamèmnon*, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus*

(Hèrcules a Oeta). S'ha volgut atribuir-li també una *praetexta*, *Octàvia*, però hi ha massa arguments que no resisteixen aquesta afirmació.

En quin sentit s'orienta la temptativa de Sèneca? Què el distingeix dels grans predecessors grecs de qui segueix la petja més o menys directament? Dins un motlle en tants aspectes semblants, Sèneca hi posa un esperit que té ben poc a veure amb el dels tràgics grecs. I aquesta diferència es fa més manifesta amb el pas dels anys, i a causa dels esdeveniments que caracteritzen la seva vida. És evident que Sèneca fa una evolució que, més enllà del respecte formal per la cultura grega, el porta per camins ben diferents, els que, lògicament, fa el món modern. No podem deixar d'esmentar que les tragèdies de Sèneca són artísticament incompletes, irresoltes, sobretot en comparació amb els grans models. Hi ha, fins i tot, una complaença palesa per l'horrible i el truculent. Però és justament en la imatge desbordada —tan comuna actualment i que reflecteix els trasbalsos de les èpoques profundament insegures de la pròpia existència i permanència— on podem descobrir l'actualitat imprevisible, la similitud entre la seva obra i moltes manifestacions modernes.

Sèneca va viure uns episodis ben coneguts, de favor i de desgràcia, entre Claudi i Neró; del poder a l'exili, i després del poder al suïcidi. Aquestes experiències no podien deixar de determinar el caràcter de les seves creacions. Pel que fa a la consciència, l'induir en un pessimisme serè i desarrelat que es troba a les seves obres de fons moralista i filosòfic. Quan es va tractar de redactar exercicis retòrics destinats a un àmbit restringit, quan va voler escriure tragèdies, aleshores va deixar parlar el seu subconscient trasbalsat. Va evocar visions monstruoses i sangonoses, va acumular suggestions verbals; en els seus fragments de més coratge, va deixar camp lliure als panorames i a les enumeracions i, generalment, va confiar als cors el seu pensament més lliure i desprietat.

A *Èdip*, que sembla que pertany a les primeres temptatives, Sèneca s'allunya del gran original de Sòfocles només per un llenguatge més encès, que culmina en l'exclamació del protagonista: «Oh vosaltres, formes de la Mort violenta, i tu, esglaiadora esgarripança de la Moira, i tu, Pal·lidesa, i tu, Pesta horrible, i tu, Convulsió de l'agonia, veniu totes amb mi, amb mi! Em plau tenir-vos per guia!»

A *Fedra* s'inspira de manera particular en les dues tragèdies d'Eurípides del mateix tema. Però aquesta vegada ja apareix lliure de tota influència. La construcció dramàtica —si se'n pot dir així— no té cap divisió en parts ni segueix cap convenció. Va directament a l'objectiu tràgic i deixa que els cors creïn els intervals de reflexió necessaris. Aquí la passió de Fedra, que la revela directament a Hipòlit, no té cap restricció i s'abandona al seu dolor voluptuosament. Fedra es lliga de bell nou als amors de la seva estirp i confessa clarament que a la base de tots els seus impulsos sexuals creix una tendència irrefrenable a la irregularitat. L'amor per Hipòlit és irregular, no només en l'aspecte social, com a fillastre, sinó també per la asexualitat d'ell, que li fa

preferir la solitud i la natura, per la seva frigidesa que no cedeix ni perdona. La mort d'Hipòlit és dibuixada amb colors foscos i terribles («... un tronc de punta carbonitzada el travessa per l'engonal...»). Les reaccions de Teseu (dolor per Hipòlit, odi per Fedra, que se suïcida davant ell) esclaten amb una violència sense parangó. Es podria pensar que els protagonistes d'aquesta tragèdia són Claudi i Messalina, Neró i Agripina, i aleshores veurem com es fan versemblants les exasperacions dels sentits, aquests desbocaments del llenguatge, on s'agiten la luxúria i la voluntat engegada, destinades a la catàstrofe.

Les troianes també s'inspira en dues tragèdies d'Eurípides (*Hècuba* i *Les troianes*). També aquí la intriga, encara que molt pròxima a la d'Eurípides fins i tot en els noms dels personatges de ficció, s'inclina enormement en l'esperit. Cal destacar la desaparició dels déus i de tot el que es relaciona directament amb les funestes conseqüències de la guerra. Allò que nodreix els sentiments dels personatges i les lamentacions del cor són el dolor i la desgràcia. Uns sentiments expressats amb una gran volada lírica que potser hauria pogut portar Sèneca a copsar més coses que Eurípides si la humanitat dels personatges —i en particular el més orgullós i adolorit: Andròmaca— no fos aclaparada per l'horror de les proves a què són sotmesos. Podria semblar que aquest to de vegades al·lucinat, sempre hiperbòlic, hagués d'allunyar la teatralitat. En canvi, i és estrany, tant aquí com a *Fedra*, l'exalta i li crea un clima particular d'un poder de convicció sorprenent i emotiu.

Medea és potser la tragèdia on la turgència de l'eloqüència senequiana es modera una mica i s'adapta millor a l'exigència «recitable» de la teatralitat. Per altra banda, troba justificació als excessos en l'horror dels fets narrats. Sèneca es manté substancialment fidel a l'esquema d'Eurípides. Medea és vista a través de la naturalesa humana dels ressentiments i les reaccions. L'odi esclata perquè és burxat a força d'humiliacions i dolors a què el destí, i en substància Jàson, la sotmeten. Jàson assisteix impotent a la destrucció de la pròpia vida, després que li ha estat presa la promesa i que Medea massakra els fills davant els seus ulls i li tira els cadàvers als braços. Jàson exclama: «Vés-te'n als espais eterns, comprova que allà on et trobis no hi hagi Déu!». Recriminació vana, com si intentés justificar la divinitat que ha permès allò. De fet, tota la tragèdia està comprimida en un remolí convuls de passions immanents on no hi tenen cap poder ni les lleis ni altres elements externs. L'eco s'allargarà fins a la tragèdia francesa del segle XVII i fins als corrents neoclàssics.

Tiestes (segons les tragèdies perdudes del mateix títol de Sòfocles i Eurípides) i *Hèrcules furiós* (segons *Les traquínes* de Sòfocles), en canvi, basen la seva força íntima en els horrors que evocuen i dels quals es pot dir que es nodreixen. Ni el fat ni la divinitat no prenen part als esdeveniments sangonosos i sacrílegs. Només en són responsables les fondàries inaccessibles de la naturalesa humana, d'abismes sense límits, amb follies que arriben al deliri d'Hèrcules, que massakra els fills i la muller, i al de Tiestes, que s'alimenta amb la carn dels fills i s'uneix amb la filla. Són horrors que, naturalment, acaben en

sang i davant els quals la raó perd tot el seu poder. Però en els cors Sèneca es refereix a la seva doctrina estoica invocant la mort o proposant la renúncia a tot desig i a tot bé terrenal.

A *Agamèmon* (inspirat en Èsquil), que pel que fa a la tècnica sembla anterior a *Tiestes* (l'estil és més anònim i més tradicional), s'hi denuncien clarament el poder i la tirania com a font de massa desgràcies, com una tara que no perdona i que indueix a monstrositats.

Les referències a l'actualitat de l'època són força clares. Les monstrositats d'Àtreu, que fa menjar al seu germà Tiestes la carn dels fills, troben un eco en Calígula i Neró. *Tiestes*, per l'horror dels esdeveniments narrats i pel realisme de les descripcions, desafia qualsevol comparació amb la violència sense parangó del tràgic. Els cors, nodrits de lirisme serè i elevat, l'evocació de la fúria i de l'ombra de Tàntal, li donen un acompanyament sever.

Octàvia és l'única *praetexta* que ha quedat. Però ja són ben pocs els qui l'atribueixen a Sèneca, i això per raons molt clares; la més evident és que manca en la millor tradició manuscrita. Sèneca hi apareix com a personatge, procediment que seria únic a tota la tradició tràgica antiga. L'ombra d'Agripina fa referència a detalls precisos sobre la mort de Neró, que data del 68 dC, tres anys després de la mort de Sèneca. Pòpèa conta un somni a la dida on Neró fa matar el seu antic marit Rufi, que va morir després de Sèneca. Aquesta tragèdia és completament diferent de les altres de Sèneca, estàtica i mancada de grans intensitats dramàtiques; l'únic element realment dramàtic —la sublevació de la plebs a favor de la protagonista i la seva partida— resulta esvaïda dins una mena de penombra. La hipòtesi més probable és que l'autor d'aquesta tragèdia fos un imitador de Sèneca que hagués viscut durant la primera època de Flavi. L'autor anònim presenta considerables analogies amb Sèneca en els detalls tècnics, en els llocs comuns, en les imatges; però té una capacitat molt més reduïda d'escriure tragèdies. La intervenció d'aparicions fantàstiques no és suficient per mantenir l'acció.

A les nou tragèdies de Sèneca que ens han arribat correspon l'honor de fer renéixer el teatre tràgic profà a Europa, durant i després del Renaixement. És realment sorprenent que els tràgics grecs, en qui Sèneca s'inspirava, no hagin exercit una influència ni de molt comparable a la seva. Probablement, la causa fou el més reduït coneixement del grec i la força menor difusió dels textos, tant originals com traduïts. Però també hi devien contribuir altres factors decisius. El primer, que la imaginació rutilant i la tempestuositat apassionada del llenguatge de Sèneca semblaven adaptar-se molt millor al gust barroc que s'estava imposant, amb la seva tendència vers les formes turmentades i convulses. El segon, que Sèneca havia deixat de banda definitivament les referències religioses que havien estat la base de la tragèdia grega, cosa que lligava perfectament amb l'esperit substancialment escèptic i totalment aliè a qualsevol mena de religiositat, configurat en el teatre del segle xv. Ara la religió era només un sentiment formal de respec-

te i de temor, com un tabú del qual calia allunyar-se voluntàriament i amb prudència (si més no a Itàlia i a Anglaterra, on Sèneca era més estudiat, seguit i imitat). L'estoïcisme i la seva moralitat servien perfectament de vehicle d'un vitalisme tan poderós que es bastava a si mateix, com en el cas de Shakespeare.

Haurien de passar altres tres segles, molts altres esdeveniments culturals i altres evolucions del gust abans que el teatre de Sèneca despertés novament un interès autèntic i no només un interès erudit. Antonin Artaud, el profeta del teatre francès d'avui (naturalment, no escoltat en vida), reconeixia en Sèneca el model més cabdal i més exemplar del «teatre de la crueltat» que ell havia descobert i declarat necessari en el món modern, als seus manifestos programàtics i als seus intents d'espectacle.

LA NOVEL·LA DRAMÀTICA ÍNDIA

A la península índia, l'activitat teatral té unes tradicions antigues i complexes, relacionades directament, primer amb el bramanisme i després amb el budisme. En dona testimoni un himne vèdic, el *Nāṭya-sāstra*, atribuït a Bharata, un personatge llegendari que simbolitza un clan, una associació tribal. Pel que fa a la data de composició de l'himne, no se'n pot dir res de segur, però sembla que es remunta aproximadament a un mil·lenni abans de Crist. És, amb certesa, anterior al budisme. La transcripció de l'himne, transmès oralment durant segles, és força més recent, però això no compta per al nostre estudi. L'himne relata com Brahma va concedir a Bharata el poder del teatre, i n'especifica les tasques i finalment en determina la tècnica. A altres himnes vèdics subsegüents es distingiran les diverses formes de teatre i els elements diferents que hi concorren. Aquí el fenomen teatral encara està al seu estadi expressiu on es mesclen dansa, cant i recitat, i no s'hi esmenta una possible estructura professional. Però el teatre ja s'hi distingeix clarament del ritu:

Passatemps dels senyors, repòs dels miserables, riquesa per als qui viuen de riqueses, confort per als esperits temerosos.

Revestit amb les diferents manifestacions de la vida, encarnant les diferents fases de l'acció, he fet aquest Teatre d'acord amb el moviment del món.

Per als homes superiors, inferiors, mitjans, receptacle de tota activitat; genera ensenyaments útils i, de l'energia tensa al relaxament del joc, dona tots els plaers.

Així, a través dels Sabors, els Sentiments i totes les formes del moviment, aquest Teatre serà una font d'ensenyances per a tothom.

Perseguits per la desgràcia, per les penes, pels afanys, o cremats amb un foc interior, a tothom el Teatre oferirà un refugi en aquesta vida.

Mostrant els camins de la llei, de la glòria, de la vida llarga, de la gràcia; enfortint l'intel·lecte, el Teatre serà per al món una font d'ensenyances.

No hi ha cap coneixement, cap ofici, cap ciència, cap art, cap forma d'activitat o de mètode, que no sigui visible en el teatre.

[...]

Cal saber que el Teatre representa les accions completes dels Déus i dels Titans, dels reis i del poble, dels Profetes, de la paraula sagrada.

Tot ésser individual del món, amb la seva mescla de felicitat i desgràcia, presentat amb la mímica del cos i altres mitjans d'expressió: això és el Teatre.

A la sapiència sagrada, a la ciència i als mites, proporcionarà un lloc d'audiència; i a la massa un divertiment: això serà el Teatre.

[...]

Havent parlat als Déus i a totes les potències celestials, Aquell que colpeix em va donar aquesta ordre: serveix el Culte del Teatre.

Com es veu, es tracta d'una concepció que demostra un desenvolupament que ha arribat a la maduresa conscient, on es reflecteix una rica experiència de coneixement i d'imaginació. Probablement s'han perdut les baules d'aquest desenvolupament, que devia tenir la primera partida identificable en alguns himnes vèdics, amplificats i corals, com els ditirambes hel·lènics. Una etapa important es devia passar amb certes formes religioses, com els drames d'Asvaghosha (segles I o II aC). Entre els segles IV i IX aC va tenir lloc una vasta i sobtada florida d'obres teatrals, constituïda per elements totalment peculiars tant pel que fa a l'estructura dramàtica com per l'esperit i el llenguatge que les animaven. Fou l'eco directe d'una gran civilització que va tenir en aquella època els poders creatius més densos, durant les dinasties dels emperadors Kusāna i Gupta. La gènesi s'ha de buscar a l'extensa producció d'epopeies que caracteritza la literatura sànskrita (Kalidasa, l'autor de *Xakuntala*, l'obra dramàtica més elevada i cabdal d'aquest període, és, efectivament, autor de poemes que narren llegendes i mites). A diferència de l'activitat teatral que la precedeix a la conca mediterrània, aquesta producció no parteix de pressupòsits religiosos o rituals, rarament es vincula als mites i, quan recorre a llegendes, les il·lustra amb detalls realistes que n'impedeixen qualsevol transfiguració; se situa en un terreny de crònica estricta i tracta la llegenda com a esdeveniment real. I encara fa més: tracta situacions actuals amb un realisme força semblant al del segle XIX; sovint els herois són humils i els fets històrics són situats en el context quotidià, portats al seu aspecte real. Però no cau en la comèdia de costums o de caràcter, perquè el sentit de l'acció il·lumina i guia l'obra en un extens fresc dens d'esdeveniments i personatges, totalment aliè a la unitat de lloc, de temps i d'acció.

El diàleg és en prosa. Quan es produeixen meditacions, impulsos lírics i invocacions, es transforma en estrofes i en versos. El cant hi és poc present,

al contrari dels altres teatres orientals, especialment al xinès, força més pròxim al nostre teatre líric. Durant l'acció, sovint es recorre a la divinitat. Darrere aquestes obres es nota un teixit ideològic molt ferm. Però no es pot dir que en resultin el producte, l'experiència, perquè tenen una evident llibertat de moviments pel que fa al desenvolupament de l'acció dramàtica. El fons religiós es nota sobretot en els nombrosos personatges, «bramans», que generalment són presentats amb gran respecte i admiració sincera. Les convencions teatrals són força senzilles. Cada obra, després d'una invocació a la divinitat, té un pròleg amb graciosos efectes humorístics, on intervien el director de la companyia i alguns actors. Els actes varien d'un mínim de cinc a un màxim de deu. La història sempre té final feliç. Els elements i els personatges humorístics es mesclen amb desimboltura amb els dramàtics. El llenguatge passa d'una evidència realista que pot fregar la vulgaritat al lirisme més preciosista i elevat. Es diria que els autors indis no posaven límits a la inspiració. També en això recorden el teatre elisabetià, mil anys posterior i que es va desenvolupar en condicions històriques completament diferents.

L'activitat teatral de l'Índia es desenvolupava, des de temps indeterminable, amb regularitat i tècnica adequada. La manca d'edificis teatrals fa suposar que no tenia un caràcter permanent, sinó ocasional. El treball dels actors era retribuït, però no es pot parlar de professió regular, apta per assegurar-se el manteniment quotidià. Els autors (de biografia gairebé inexistent) s'acostaven al teatre sense sentir-se lligats a l'ofici; per tant, eren lliures d'unes determinades servituds i podien seguir lliurement els dictats de la inspiració, sense doblegar-se a segons quines exigències més enllà d'unes grans línies.

Altres aspectes comuns d'aquests drames són les referències als preceptes, producte de les creences religioses, la barreja del sànscrit i dels dialectes, en funció que qui parlava fos un personatge d'alt llinatge social o humil, i l'alternança dels temes amorosos i heroics (els primers superen els segons), amb accents que arriben quasi sempre als cims de la passió.

Els primers fragments dramàtics es remunten al segle I després de Crist. Bhasa va viure entre els segles II i III i se'n conserven (més ben dit, se li atribueixen) tretze drames, entre els quals el més imaginatiu i dens de contingut poètic és *Svapnavasavadatta* (Vasavadatta vist en somnis), que té estil i matèria de llegenda però on les psicologies es fan realistes i els personatges són dibuixats en la vida quotidiana. Vasavadatta desapareix misteriosament del costat del rei Udayana, que s'hi havia casat i que ara es casarà amb Padmavati. Vasavadatta torna al palau del marit disfressada i assisteix a les noces amb la nova muller. Però el rei no deixa d'enyorar-la i de somiar-la, fins que ella torna als seus braços, amb el consentiment de la mateixa Padmavati. La seva desaparició havia estat organitzada pel ministre del rei perquè les noves noces asseguressin la situació del regne allunyant uns perills determinats. En el drama domina l'extraordinari sentiment que uneix Udayana i Vasavadatta, que primer es manifesta amb un record constant que domina i acoloreix les

hores del rei, fins i tot quan és amb la nova muller, i després amb el generós sentit de sacrifici de Vasavadatta, que no coneix ni impaciència ni planys. A partir d'aquest drama, que té escenes de gran suggestió poètica i una progressió dramàtica moguda i intensa, veiem triomfar el sentiment amorós amb un to i una puresa que no tenen comparació en el món antic, i que no cau en l'abstracció ni en el manierisme propi de les manifestacions medievals. El profund sentiment que uneix els dos herois del drama és l'element central de la seva vida i de la representació, esdevé conquesta íntima de civilització en la mesura que perfecciona i ennobleix les seves ànimes, i transcendeix el lligam físic per arribar a una fusió dels esperits, que constitueix l'efectiva raó de viure.

Els dos drames més importants del període històric entre els segles iv i v dC, *Xakúntala*, de Kalidasa, i *Mriccakatika* (El carretó d'argila) de Sudraka, tenen també per tema central el sentiment amorós, però en dues versions molt diferents de forma. La llegenda poètica de Kalidasa evoca els esdeveniments que marquen les fases d'un amor sense límits, en una atmosfera de somni i en una tensió lírica d'emoció constant. *El carretó d'argila*, en canvi, situa les peripècies d'un amor igualment pur i apassionat en un àmbit quotidià, entre esdeveniments realistes fins a la cruesa, i amb personatges que imiten l'ànim i el caràcter de la lluita per la vida, en una ciutat i en un moment històric de trets identificables.

La idealització assolida a *Xakúntala* no és, en substància, diferent de la d'*El carretó d'argila*. Mitjançant procediments oposats, s'expressa un estat d'ànim que sembla típic d'aquella vida civil, de les aspiracions comunes dels espectadors del drama. A *Xakúntala*, els mitjans que s'utilitzen són de mena fabulosa i fantàstica, amb un sentit de la natura i de l'existència ple de vitalitat i de força. Els personatges són dibuixats amb un sentit refinat de l'estilització, amb una amorosa cura formal que els fa representatius, com pertanyents a una mitologia nova de trunca, fresca i autèntica, tocada per la gràcia i la bellesa. Com va dir Goethe: «Voleu les flors de la primavera i la fruita de la tardor? Voleu fascinació i encant? Voleu l'aliment i la satisfacció? Voleu abraçar amb un sol nom el cel i la terra? Dient *Xakúntala* està tot dit.»

El carretó d'argila presenta una cortesana, Vasantasena, i un pobre brahman, Carudatta, perseguits pel destí i pels poderosos, entre un conjunt de personatges secundaris incapços d'assumir un paper i, com a màxim, generosos en fidelitat. Vasantasena i Carudatta vencen la confabulació de les circumstàncies i les intrigues d'un cunyat del rei a qui Vasantasena no vol cedir. Just en el moment de ser ajusticiat, Carudatta és salvat per Vasantasena, i el seu amor triomfa. Un amor sortit de la humilitat, de la pobresa, de la puresa de sentiments, presents no només en els personatges de fàula sinó també en personatges quotidians, reals, al bell mig de la vida social. A *Xakúntala*, les manifestacions amoroses més elevades són transfiguracions; a *El carretó d'argila* són recursos inesperats d'una ànima, l'abandonament a la passió que l'envaeix. El que sorprèn el lector modern és com, en aquests drames, hi ha

les mateixes lleis fonamentals que caracteritzen l'espectacle popular típic del nostre temps. S'hi presenta una peripècia amorosa que només al final de l'espectacle, i encara pels pèls, s'acaba feliçment; exactament com als films més típics de la indústria hollywoodiana. Evidentment, hi ha d'haver alguna similitud psicològica amagada entre les dues civilitzacions. Hom diria que a la civilització índia hi va haver circumstàncies històriques que impediren una maduració successiva, i això explica perquè, durant el mil·lenni següent, l'activitat teatral, tot i que va continuar desenvolupant-se, no va arribar a produir més que variacions sobre els temes ja fixats en aquesta època.

La dramaturgia de Harshadeva —autor de *Ratnavali* i *Priyadarsika*, de caràcter novellesc, i de *Nagananda* (La felicitat de Naga), consagrat a temes religiosos— pertany a un moment feliç de la invenció poètica, el segle VII. Bhavabhuti va viure al segle VIII i ens n'han arribat dos treballs dramàtics inspirats en les narracions del *Ramayana* i *Malatimadbava* (Malati i Madhava), una altra història d'amor que després de moltes aventures i d'un seguit de fets desgraciats acaba amb la realització d'un somni d'amor. Aquesta vegada els protagonistes són dos joves que la fatalitat voldria separar fos com fos. El seu amor és més fort que qualsevol obstacle natural i sobrenatural. Els elements de fauna i lírics hi predominen, però la substància del conflicte dramàtic no en resulta afeblida, ans al contrari: el potèncien i l'interès per la història s'intensifiquen fins que no arriba al final. Els cops de teatre i les accions dramàtiques agafen un relleu que de vegades frega el melodrama, però immediatament se suavitzen amb refinades visions poètiques. Un món agitat i fantàstic i una vital psicologia amorosa animen els personatges i les seves reaccions, flanquejats pels temes religiosos que sorgeixen i pel sentit ètic on es valora sobretot la lleialtat, el sentit de l'amistat i la constància de l'afecte.

Visakhadatta és un autor de la mateixa època o un poc posterior (per a la cronologia, sovint tan discutida, i per a les dades fonamentals, ens basem en els estudis especialitzats de Mario Vallauri). El seu complex treball dramàtic titulat *Rakshasa* es diferencia clarament pel seu contingut dels altres drames que hem comentat perquè s'allunya del tot del tema amorós i narra una història (com de costum força enrevessada) de caràcter específicament polític. En certa manera, podem emparentar aquest gènere amb els drames històrics shakespearians. També aquí trobem la referència a una crònica recent i, amb tota probabilitat, l'intent de ser-hi fidel. Però així com en Shakespeare preval el gust pel personatge —sovint per les seves febleses— i la concepció de l'esdeveniment històric com a justicier, la majoria de vegades cec, en aquest drama singular hi domina el sentit de la ciència política, amb accents i determinacions força semblants als del *Príncep* de Maquiavel. El ministre Canakya defensa el regne de Candragupta, conquerit fa poc amb el destronament de la dinastia dels Nanda. El ministre Rakshasa, que ha romàs fidel als Nanda, intenta de totes totes restaurar el poder. Conjures contra conjures, intrigues contra intrigues. La lluita entre els dos ministres és de les més intenses, fins

al punt que en són víctimes alguns dels agents i partidaris. Fins que vencen les astúcies de Canakya, que tenen com a única finalitat posar Rakshasa al servei del seu rei com a ministre per tal que les capacitats de Rakshasa aprofitin al nou regne. L'obra progressa en funció de l'acció política de Canakya, en funció de contraposar la seva habilitat intel·ligent amb la integritat de Rakshasa. Canakya era una figura històrica molt coneguda, tant pels seus dots de govern com per un tractat de política d'una importància fonamental. Algunes actituds dels dos protagonistes (que no deixen de desconcertar-nos, com per exemple el recurs a l'assassinat com a mitjà legítim) s'han de veure des d'un sentit de la política ben diferent del sentit moral, com en Maquiavel, perquè estan dirigits a objectius diferents. Fins i tot amb un tema que sembla tan allunyat de la inspiració, el dramaturg indi ha sabut donar una tensió escènica poderosament atractiva, una pintura dels costums i dels caràcters que retrata un món en tota la seva vitalitat. Per altra banda, hi ha exemples altament morals, com la fidelitat de Rakshasa pel seu rei, la fidelitat fins a la mort d'alguns col·laboradors per Rakshasa. El mateix objectiu de Canakya, el seu desinterès (al final es retira per deixar lloc al nou ministre Rakshasa), resulten d'una noble elevació espiritual. Tampoc no hi manquen moments d'una poesia severa, impregnada de preceptes morals i religiosos, on es reflecteix el temperament d'una ànima pura i de sentiments elevats.

Durant els segles següents es van produir múltiples variacions sobre temes històrics, amorosos, heroics i religiosos. Aquest floriment no es va tornar a repetir i, segurament, fou molt més ric i variat del que coneixem. Ho testimonia l'existència d'un cert nombre de *prahasana* (farses en un acte), entre les quals hi ha *L'asceta transformada en hetera* (l'autor de la qual potser es deia Bodhayana), que es remunta al segle VII després de Crist. És una farsa subtil i saborosa, que es burla de les creences del ioga.

LA REINVENCIÓ DE LA COMÈDIA

El llatí dels escolars i dels humanistes

L'estudi de Terenci i de Plaute a les universitats va tenir una importància decisiva en el renaixement, durant el segle xv, del gust per la situació escènica, considerada escabrosa i còmica alhora. A la base del moviment teatral que ara considerem, hi trobem sempre la petja d'aquests dos autors, al costat de l'inspirador de la paròdia i de l'observació quotidiana que durant segles ha estat l'autor del *Decameró*.

Les comèdies «elegíiques» en llatí, composicions narratives dialogades que es troben a Itàlia i a França des del segle xii, tenen ben poc a veure amb el teatre. De fet, obres com *De Cerdone* o *De Paolino et Polla*, no s'han representat mai, i més aviat s'han d'aparellar a altres composicions satíriques —contades sovint pels joglars— força freqüents durant els segles xii, xiii i xiv.

La primera composició teatral pròpiament dita —representable encara que sembla que no ho va ser mai, ni tampoc que fos escrita amb aquesta finalitat— és *Paulus*, de Pier Paolo Vergerio, l'il·lustre humanista i pedagog nascut el 1370 a Koper (Capodística). Se suposa que es va escriure entre els anys 1389 i 1390, quan Vergerio estudiava a Bolonya. Malgrat que la composició sigui tan juvenil, les intencions morals del pedagog són evidents des del subtítol: *Ad juvenum mores corrigendos*. El protagonista (potser es podria establir una relació autobiogràfica) és un jove estudiant que lluita entre les temptacions d'una vida lliure i dissoluta, personificada pel mal criat Erotus, i les exhortacions a una vida severa d'estudi que li fa el bon criat Stichus. Naturalment, el mal criat és l'únic personatge divertit de la comèdia i els seus relats, especialment el prou detallat sobre la manera d'actuar de les dones per

simular la virginitat, ofereixen moments hilarants, a més d'un interès especial per comprendre la vida quotidiana de l'època, la seva fesomia real i les seves febleses. El propòsit formal és l'emulació de Terenci, però el gust per les situacions guanya el mateix autor, que descriu personatges i costums del seu temps sovint amb una gran vivesa d'esperit i de llenguatge.

L'exemple de Vergerio, va suscitar altres temptatives del mateix gènere? Probablement, perquè va foragitar qualsevol temor reverencial i va demostrar que es podia caminar pel mateix camí de Terenci i de Plaute sense semblar presumptuós o incaut. Malgrat això, les obres següents —si més no les que ens han arribat— no tenen gaire cosa en comú amb *Paulus*. Es noten lliures d'obligacions morals, però sobretot utilitzen uns mitjans ben diferents dels escolàstics de Vergerio. Les comèdies humanistes en sentit estricte, és a dir, totalment lligades al principi de la imitació, es plantegen primer de tot seriosos problemes d'estil. Des del *Philodoxus*, de Leon Battista Alberti (1426), fins a les set obres de Frulovisi, interpretats a Venècia per histrions i goliards entre el 1425 al 1430; des de *Poliscena*, atribuïda a Leonardo Bruni (1423), fins a *Crysis* de Piccolomini (1444) i a *Isis* d'Ariosto (interpretada a la cort d'Este el 1444), evidencien el fervor d'aquells anys pel renaixement del teatre profà, però no ofereixen indicis d'interès especial pel que fa a l'origen de les característiques principals del teatre italià. Tenen valor com a fites purament culturalistes, són notables des del punt de vista històric, però intrínsecament tenen poc relleu.

Gràcies a alguns vestigis recollits als còdexs medievals, es pot considerar un fet que se celebraven representacions en l'àmbit de les universitats de Bolonya i de Pàdua. Però no se'n tenen dades de cap mena i, per tant, no es poden arriscar hipòtesis sobre el particular. Pel que fa a les representacions dels estudiants a Pavia, les notícies que ens han arribat ens semblen suficients, si no completes, i demostren una situació històrica *sui generis*. I no només això, sinó que ens presenten fragments reveladors sobre la vida i els costums de l'època, amb un realisme tan poderós que no dubtem a reconèixer-hi la primera forma concreta d'art dramàtic italià.

Als *Statuti Academiae Parisiensis* s'hi llegeix: «*Theologi... licenciat... post celebratas in suis scholis Vesperias, quilibet eorum doctoratus dignitatem rotundumque magisterii birretum in aula domini Parisiensis Episcopi suscipit*». (Després que els teòlegs... licenciat... van haver celebrat les *vesperiae* a llurs escoles, un d'ells va rebre, a la sala del Bisbe de París, el títol de doctor i el birret rodó del magisteri.) Al segon paràgraf dels Estatuts teològics de la universitat de Bolonya, redactats després del 1362, s'esmenta una assemblea plenària on el mestre plantejava quatre qüestions a l'estudiant que acabava els estudis, sobre les quals l'estudiant havia de dissertar en presència i amb la participació dels seus col·legues. Al final del debat, el mestre feia l'elogi de l'alumne i li assignava una conferència que havia de pronunciar pocs dies més tard, en el marc d'un curs concret. De l'assemblea se'n deia *vesperia* i l'estudiant sotmès a l'examen final era el *vesperiano*. Les discussions sobre temes teològics eren sovint molt ani-

mades i acabaven en rialles, tant que als Estatuts teològics de la universitat de Bolonya esmentats s'advertia al mestre que no fes l'elogi de l'alumne en termes que es poguessin considerar indecorosos o irreverents envers la religió o el clergat. A les universitats més importants de l'època, les *vesperiae* se celebraven a les aules i només hi participaven els estudiants de teologia. En canvi, a Pavia se celebraven fins i tot a la catedral, amb assistència dels estudiants de totes les facultats. No és exagerat si suposem que aquestes assemblees es convertien fàcilment en alegres bacanals, i en tenim la confirmació a les singulars revelacions que ens ofereix el poema de Maffeo Vegio, humanista considerable i poeta llatí d'aleshores, on fa parlar l'estàtua del «Regisol» que feia segles que dominava la plaça principal de la ciutat i en simbolitzava l'esperit tradicional.

Per fer menys sorprenents les protestes irades del «Regisol», cal recordar que durant tota l'edat mitjana se celebraven manifestacions carnavalesques, molt pròximes a les saturnals, dins les esglésies, sobretot en ocasió de les festes de desembre, en les solemnitats dels Innocents, de santa Caterina o de sant Nicolau. En aquestes manifestacions, el clergat es prenia totes les llibertats: ballaven, es posaven màscares, es disfressaven, i no dubtaven a caure en el tumult i en l'orgia. Despullats o vestits de dona, els clergues ballaven damunt els altars i elegien el «bisbe dels folls». Durant aquells dies hi havia cants, desordres i llicències de tota mena, fins i tot amb una certa aparença de legitimitat, malgrat les prohibicions reiterades de l'Església. Això explica històricament el que passava a la catedral de Pavia i fa comprendre com, malgrat les condemnes i les oposicions, no devia semblar massa audaç i fora del costum. S'admetia tàcitament que calia tolerar les llicències dels estudiants. En aquest estudi, ens interessa constatar que d'aquí parteixen els primers textos còmics del teatre italià, i com les facècies i les grolleries es van convertir en representació teatral pròpiament dita, «personatos vultus larvasque minaces» (rostres contrafets i màscares espantoses), com relata Maffeo Vegio.

La celebració, segons explica Vegio amb to dolgut, s'ampliava pels carrers de la ciutat amb seguicis solemnes que oferien una paròdia més o menys volguda dels triomfs romans, fins que al final el *vesperianus* era coronat de llorer. A la catedral, els estudiants es feien seu el parament sacre i les mitres, i vestits amb la roba sacerdotal procedien a les seves singulars cerimònies. El pobre Vegio l'emprèn amb vehemència contra aquells teòlegs, però no sembla que fos gaire escoltat, perquè es té notícia d'altres representacions celebrades posteriorment (*Repetitio Zanini*, d'Ugolino Pisani, el 1435, i *De falso hypocrita*, de Mercurio Ronzio, el 1437) amb finalitats idèntiques i, doncs, probablement amb el mateix ambient.

En aquell àmbit es devia representar, encara que no se'n tinguin notícies segures pel que fa al text, la *Cauteriararia*, atribuïble gairebé amb tota certesa a Antonio Barzizza (dit el Palermità), fill de Gasparino Barzizza, que ensenyava humanitats a Pavia. Es tracta d'un empelt ben aconseguit de models clàssics amb elements medievals (el càstig amb ferro roent al sexe femení peca-

dor). Dividida en actes, el principal motiu d'interès, d'inspiració directament boccacciana, rau en un sacerdot presentat com a «adúlter» i en la suposició que la confessió s'rixeix de lloc de trobada dels dos amants, dels quals, com de costum, els criats es fan còmplices. Com hem observat, hi continua sent fonamental l'empremta clàssica. Es podria considerar una d'entre les millors comèdies «erudites», on han penetrat molt els elements de la novel·lística medieval. Pot semblar irrepresentable, però en el clima especial dels estudiants de Pavia els obstacles no comptaven, i menys encara perquè no és difícil imaginar els personatges femenins interpretats pels *aureos adolescentes* tan apreciats pel Palermità i els altres humanistes. L'acció es desenvolupa amb molta vivaesa i desimboltura, i amb un gran rigor teatral. El llatí és aproximat i ple de barbarismes, com passa d'altra banda en la majoria d'aquestes peces. L'autor fingeix una referència de «fet divers». Afirma, fins i tot, que es tracta d'un fet succeït només quinze dies abans, i s'apressa a explicar-lo demanant perdó que no tingui la volada de Plaute o de Terenci (a la mateixa època, l'autor llegia *Els captius* de Plaute, d'un manuscrit descobert el 1429 i divulgat el 1431 als joves del seu estudi). La necessitat de fer referència a un fet real és un element totalment nou en la història del teatre dramàtic. Això evidencia l'existència de vincular-se a una realitat comprensible per a tothom. En altres paraules, es produïa una clara distinció entre repertori teatral formal i repertori susceptible de ser representat.

Els dos textos estrictament originals d'aquest període fecund, tan susceptible als desenvolupaments, són la farsa *Janus Sacerdos*, representada a Pavia el maig del 1427, en temps, doncs, de *vesperiae*, i *Philogenia*, d'Ugolino Pisani, una mica posterior. No es pot explicar la raó de ser de *Janus Sacerdos* si no ens remetem a *Hermaphroditus*, un recull d'epigrames que el Palermità va difondre amb èxit el 1425. No sembla que hi hagi cap dubte que els autors de la farsa — que al final de la transcripció es denominen Savucius i Hugo — eren seguidors i admiradors del Palermità, atesa la similitud de temes satírics de les dues composicions, per bé que a la del Palermità l'elaboració estilística resulta molt més acurada i eficaç. En l'altra, en canvi, la teatralitat és atrevida, la comicitat no té fre. Durant segles es prolongarà un teatre còmic goliardesc, que només té intencions bufonesques i que conservarà el caràcter de paròdia portat fins a detalls agressivament obscens i ofensius. No es posen límits al verisme, i el teatre universitari transmetrà aquestes seves particularitats fins als nostres dies.

Les manifestacions de Pavia han estat ocasió d'un doble descobriment: una forma teatral lliure de tot esquema precedent i capaç de suscitar un divertiment mitjançant la paròdia, que després esdevindrà característica del teatre de màscares (que ja són presents aquí), i una referència directa al llenguatge i a la realitat del moment, en benefici de l'espectacle. La cruessa dels detalls i de les expressions fan explosiu el *Janus Sacerdos*, que es pot considerar legítimament l'inici del teatre còmic italià, del qual constitueix la punta més avançada i bel·licosa, una representació clarament elaborada per a una societat donada,

però, al mateix temps, als límits de la societat en general, perquè s'ha alliberat de les estructures obligades i de les inhibicions de la societat. Un grup d'estudiants decideix fer una mala passada a Janus, capellà pederasta. Els intèrprets es representen a si mateixos damunt l'escenari (tret de Janus) i, evidentment, han escrit el propi text. Encarreguen al més atractiu de tots, Savucius, d'acostar-se a la víctima designada. Savucius, en un diàleg amb Janus, li dóna a entendre que té les seves mateixes inclinacions. Janus ja assaboreix els plaers que l'esperen i només tem que el bell estudiant sigui massa rude en voler satisfer els seus desigs i l'obligui a recórrer a un metge. Les rèpliques d'aquests diàlegs són d'una audàcia plena de sal itàlica. Savucius dóna una cita al seu adorador, però a la cambra on s'hauria de realitzar la trobada amorosa Janus hi troba no només Savucius sinó tota la tropa d'estudiants, ben proveïts de garrots, que castiguen el desgraciat i l'obliguen a jurar castedat rigorosa per la resta de la vida. Facècia sense conseqüències greus, com es veu, oi més quan Janus jura encara que s'adoni que no serà capaç de mantenir el jurament. La farsa té un ritme ràpid i, alhora, no li manquen matisos de finor i complexitat psicològica. És un gènere totalment nou i inesperat en el teatre còmic que s'ha desenvolupat fins aleshores a Occident. L'objectiu mateix d'animar les *vesperiae* en va facilitar la frescor i l'autenticitat; ens dóna una imatge àgil i acolorida de l'esperit goliardesc i de les seves tendències lliures i ens demostra fins a quin punt s'estava refermant la nova educació humanista, completament oposada a l'escolàstica, que s'introduïa fins i tot entre els futurs teòlegs.

Un fragment anònim (més que fragment sembla una veritable esquetx), sense títol, trobat en un còdex vienès, confirma el gust alegre per l'obscenitat (aquesta vegada de caràcter heterosexual), de moda entre els estudiants de Pavia. En un ambient carnavalesc, Philanus troba Anoricta i en prova al viu els atributs sexuals. L'acció s'acompanya d'un enginyós intercanvi d'obscenitats. Anoricta declara al final: «*Tu Hucolinus discisti*» (Has parlat, Hugolin). Devia ser Ugolino Pisani vestit d'actor? «Aquí s'acaba aquesta bella facècia», adverteix el manuscrit. El to i el llenguatge tenen una saborosa i picant evidència teatral.

Queda molt lluny l'exemple del mim joglaresc que podem trobar a la *Comedia Bile* i que, com a gènere, pertany a èpoques ben anteriors (encara que la *Comedia Bile* fos escrita molt probablement al segle xv). El mim té uns límits ben definits i, si més no per les formes que ens en queden, no el podem situar entre les expressions de teatre dramàtic. El breu diàleg de la *Comedia Bile* és per ser dit per un sol personatge, a manera d'apòleg: reprèn la falla antiga del convidat a qui serveixen els peixos més petits, mentre es reserva per als amos els millors, els més carnosos i més frescos.

Un altre gènere a part és el diàleg d'inspiració clàssica i de contingut bufonesc, exemplificat per la *Catinia* de Siccò Polenton, erudit i notari de Pàdua, que l'any 1419 va escriure aquesta disputa còmica amb l'únic objectiu de divertir els seus convidats. La *Catinia* es presta, com a màxim, a una lectura en

veu alta. No té cap relació directa amb la representació escènica i, en canvi, es pot emparentar amb altres composicions humorístiques dels humanistes.

Ben diferent és el cas d'Ugolino Pisani (primera meitat del segle xv), afortunat heroi del seu temps, de múltiples oficis i d'aventures tumultuoses (que el portaren a morir a Hongria). A la seva joventut, abans d'acabar els estudis, es va convertir en autor teatral al servei dels estudiants de Pavia. Ens en queden dues composicions. La primera, *Philogenia* (d'abans del 1437), veritable comèdia centrada en el caràcter de la protagonista, il·lustra, encara que molt indirectament, un problema social: la condició d'inferioritat i de submissió en què es troba la dona. Philogenia és seduïda per Epiphebe i l'amaga a casa d'uns amics per evitar-li la ira dels seus pares, que li serveixen d'excusa per abandonar-la i, encara pitjor, per cedir-la als desigs dels amics que l'amaguen. Per tal de desfer-se'n per sempre, Epiphebe l'obliga a casar-se amb un home rústec que ha convingut amb l'esquer d'un ric dot. En aquests maneigs hi pren part decisiva un sacerdot anomenat sarcàsticament Prodiges. Philogenia no es rebel·la. La veiem sempre enamorada d'Epiphebe, modesta i obedient. Quan es queda sola, es plany de la trista condició del seu sexe, obligat per les circumstàncies a patir la voluntat d'altri. Aquest tema esdevindrà característic de l'estructura social italiana: la seducció i l'abandonament acoloriran poderosament els drames realistes d'aquest país. Són absents de la comèdia tant les influències plautianes com les de la novel·lística medieval. La descripció i l'aprofundiment psicològic de Philogenia li confereixen una novetat real d'accents, destinada a desenvolupaments successius.

D'un gènere completament diferent és la *Repetitio egregii Zanini coqui* (La lliçó de l'excel·lent cuiner Zanino), on triomfa la paròdia satírica. Més que una composició teatral, sembla la transcripció d'una cerimònia faceciosa feta pels estudiants en ocasió d'alguna de les seves festes. No hi ha un diàleg pròpiament dit, sinó tot un seguit de monòlegs enfadosos. El primer enumera les més grans bestieses humanes segons els procediments lògics de l'escolàstica; és el més llarg i desbaratat, i hi ressona l'eco d'un anticonformisme de fons moralista, que sovint dirigeix les crítiques contra els religiosos de costums hipòcrites. A la segona part, diferents personatges presentats com a reals (i Ugolino seria el transcriptor dels seus discursos) canten les lloances del cuiner Zanino a la manera de l'elogi del *vesperiando*. Naturalment, també aquests elogis tenen un to sarcàstic perquè Zanino és retratat com a brut i maldestre, però els plats que elabora són descrits amb complaença i és sincera la lloança de l'art culinari amb què Zanino ajuda a viure la humanitat. Al final, Zanino és coronat a la manera dels antics triomfs romans. La finalitat de la cerimònia burlesca és la sàtira de les institucions i de les formes escolàstiques. Naturalment, la intenció va més enllà: es tracta d'atacar l'endarriment medieval, la manca de lògica de les creences. El llenguatge és completament macarrònic, tant que seria difícil oferir-ne l'equivalent italià, i el sentit d'alguns mots s'ha perdut. L'estil segueix un camí propi i té un cert po-

der que reflecteix l'intent de caracteritzar el llenguatge d'una manera decisiva, de forjar-lo gairebé *ex novo* per satisfer les exigències expressives del tema. Tant en l'esperit com en la forma, ens acostem a les peces macarròniques de Tífi Odasi i de Folengo. El llenguatge paròdic serà reprès a la comèdia del segle XVI, sobretot pels Zanni de la *commedia dell'arte*.

De la vida goliardesca a la universitat de Pàdua ens n'ha quedat un breu diàleg que fa referència a l'elecció d'un estudiant per representar els seus companys a la lliçó pública, al costat del professor ordinari. Entre els personatges —estudiants alemanys de la facultat de lleis— es produeixen litigis i intrigues que posen en evidència el caràcter de cadascú, en particular el de Conrad Pircheimer (que va existir realment), que manté amb tenacitat i fe la pròpia candidatura. Es tracta bàsicament d'una anècdota faceciosa presentada en forma dramàtica i dialogada. És lògic pensar que no va ser mai representada, i per tant surt del nostre estudi, com en surten les comèdies humanistes pròpiament dites, escrites no per a l'escena (ni que fos una escena rudimentària), sinó per al plaer de la lectura, pel gust de la imitació i de la variació.

Les composicions teatrals que hem comentat, l'ambient on es desenvolupaven les representacions i, doncs, l'esperit amb què foren posades en escena amb motiu de representacions ocasionals, ens sembla que donen llum de manera inequívoca sobre els orígens i les constants del teatre italià (aquell teatre on el públic s'ha sentit més ben reflectit i complagut). Primer de tot, comicitat farsesca, que porta els seus efectes fins als extrems i que parteix d'una voluntat paròdica. Generalment, l'atenció se centra en els personatges socialment inferiors, sobre els quals s'exerceix el sarcasme, però que sempre acaben triomfant. Els temes estan estretament vinculats als impulsos del sexe i de la fam. Les creences són demolides, un materialisme evident anima aquesta vida escènica i rep l'aprovació entusiasta dels espectadors. L'anàlisi paròdica del llenguatge quotidià i parlat és la base expressiva de l'interpret, és a dir, tant de l'autor com de l'actor. I de vegades no hi manca un rerefons dolorós i grotesc.

També a França i a Alemanya hi ha comèdies medievals en llatí. Per exemple, les sis peces a la manera de Terenci de la religiosa Roswitha, les de Vital de Blois, les de Mathieu de Vendôme, tanmateix destinades només a la lectura.

Farses i disbarats

França

Al segle xv, mentre que el teatre religiós adoptava un aspecte cada cop més profà —ja fos perquè es tornava més espectacular, com a França, o perquè recorria als intermedis (*inframmessi*) com a Itàlia—, va sorgir un teatre exclusivament profà. El desenvolupament del teatre, que evoluciona lentament en el decurs de tot el segle, correspon clarament al desenvolupament de la burgesia comerciant i de la petita burgesia artesanal.

A França, els exemples de teatre profà que ens han arribat es basen en temes i llenguatges regionals. Troben el primer senyal de vida en el teatre religiós o a les representacions dels trobadors.

Per bé que les farses i els jocs francesos siguin una veritable mina de detalls realistes i d'invents teatrals singulars, és el filó de Plaute que tindrà un desenvolupament ampli i coherent al segle següent. És cert que l'esperit de les farses i els jocs sobreviurà, en certs aspectes, fins a Molière i el seu humor particular, però resta al marge del desenvolupament general, mentre que els exemples de Sèneca, Plaute i de la comèdia italiana renaixent constitueixen els models de creació a partir dels quals tant el teatre elisabetià com el del *grand siècle* francès prendran vida.

A França, el moviment neix en estreta relació amb la formació d'associacions, les *sociétés joyeuses*, desvinculades de les organitzacions religioses i amb intenció purament recreativa. Han mantingut l'anomenada per a aquesta mena d'activitats els *Clercs de la Basoche* (la Basoche era la corporació d'oficials i procuradors del Parlament de París), els *Enfants sans souci*, els *Sots* i tot un seguit de societats festives dedicades a la «festa dels bojos» que l'Es-

glésia havia foragitat de les catedrals on s'havia celebrat els segles anteriors. Les peces representades per aquestes societats se subdividien en *jocs* (sàtires d'una situació concreta d'actualitat o històrica), *moralitats* (breus actes dramàtics i edificants) i *farses* (de caràcter exclusivament còmic i teatral).

L'actor-autor Gringoire es va especialitzar en el primer gènere, els primers decenniis del segle XVI, i ens han arribat algunes de les seves composicions, que van tenir una certa importància històrica perquè estaven estretament vinculades a l'actualitat.

Entre les farses que s'han conservat algunes mantenen la vitalitat perquè, d'alguna manera, reflecteixen la vida de l'època, especialment les relacions que s'establien en el si d'una família. Però, en general, no van més enllà de la facècia sense cap altre significat o, de vegades, de la polèmica antifeminista, tan al dia durant l'edat mitjana. En destaca de manera realment original la *Farce de Maître Pathelin*, escrita cap a final del segle XV i de la qual no es coneix l'autor. La primera edició fou impresa abans del 1490. Demostra amb tota evidència un talent teatral autèntic, tant pel que fa als diferents personatges com per la bona progressió dramàtica. Uns quants bergants s'enganyen mútuament: un comerciant de teixits, un advocat astut i deshonest (Pathelin) dominat per una dona àvida de luxe, un pastor que es fa l'idiota i que acaba guanyant els altres dos en un procés. El comerciant enganya els clients, l'advocat enganya el comerciant fent-se donar a crèdit una peça de teixit per a la seva dona i després negant-se a reconèixer el deute. El pastor es posa en contacte amb Pathelin perquè el defensi contra el comerciant, propietari del ramat, que l'ha acusat de robatori. Pathelin suggereix al pastor que es faci passar per beneït i que, durant el procés, contesti totes les preguntes amb els mots «beee, beee», com un be. El pastor és absolt per deficiència mental. Quan Pathelin li demana de passar comptes, el pastor continua responnent «beee, beee». Contràriament al que passa a la majoria de sàtires de l'edat mitjana, aquí triomfa el pagerol. En aquest sentit, la sàtira perd agudeses en profit d'un joc escènic extravagant, que necessita la victòria del més feble. El text és enginyós, sovint d'una finor original. Aquesta farsa és el punt culminant de tot un procés i de tot un moviment; un moviment que, pel que ens n'ha arribat, demostrava ser molt viu, amb un esperit independent i actiu, de progrés de la consciència social. Quan l'humanisme i la monarquia es van refermar, van desviar aquestes energies populars, s'apropriaren de l'activitat teatral renovada i lliure i la van lligar al destí d'una elit i de la cort.

La *Farce du Cuvier* té tres personatges: Jacquinet, la muller i la sogra, que li fan la vida impossible. La sogra el vol convèncer que un bon marit ha d'obeir la muller, però Jacquinet només espera el dia que podrà manar la família. Segons la sogra, l'Església exigeix que sigui apallissat. Les dues dones l'obliguen a firmar l'acceptació d'una llarga llista («rollets») de deures: obeir la muller, gronxar l'infant quan es desperta a la nit, etc. Fins que arriba el moment de la venjança. La muller cau dins un gran cossi de bugada i demana au-

xili a Jacquinet perquè la'n tregui. Però ell contesta: «Això no és a la llista.» Finalment, consent a salvar-la a condició de ser l'amo de la casa.

A la *Farce nouvelle du Pâté et de la Tarte*, el pastisser Gautier, abans d'anar a la vila, mana a la seva dona que faci un pastís d'anguiles. Ell enviarà un ordinari a buscar el pastís, i l'ordinari es farà conèixer agafant-li un dit. Aquest diàleg entre marit i muller és escoltat per dos murrís, un dels quals no tindrà cap inconvenient a fer-se donar el pastís d'anguiles. Gautier, que espera debades el pastís, s'enfurisma. Com moltes altres farses del mateix gènere —que ens han arribat gràcies al descobriment fortuït d'un manuscrit a Berlín, el segle passat—, aquesta peça en vers té un llenguatge saborós i una progressió ràpida, i ja demostra una mestria teatral.

Le Garçon et l'Aveugle, encara que és una peça anònima, gairebé segur que és obra d'un saltimbanqui ambulat. Alguns trets lingüístics indiquen un origen belga. Per entendre'n millor l'esperit, cal tenir en compte que, en l'època, la desgràcia de la ceguesa no era objecte de pietat, sinó de befa, perquè els falsos cecs eren més nombrosos que els vertaders i es feien passar per tals per abusar de la confiança de la bona gent.

Alemanya

A Alemanya, les festes de carnaval donaren ocasió al fecund poeta i polígraf Hans Sachs (1494-1576) d'escriure *Schwänke* i *Fastnachtspiele*, farses de tema rústic i pobletà, que els actors representaven anant de casa en casa i que, pel seu contingut d'actualitat de vegades divertit, de vegades clarament crític, devien respondre plenament al gust del seu públic; fins al punt que, sobre la base del seu èxit, es va poder construir i posar en funcionament el primer edifici teatral d'Alemanya. Les obres de Hans Sachs són d'una gran importància històrica, tant per la seva influència lingüística com pel paper de testimoni de l'evolució de l'opinió pública en un moment crucial de la nació alemanya.

El Renaixement italià

L'estudi dels teatres antics i de tot el que es relacionava amb les representacions, el gust per un espectacle lliure de qualsevol trava confessional i ideològica, tot plegat va trobar un estímul decisiu en el descobriment, l'any 1429, d'un manuscrit amb dotze comèdies de Plaute.

Els humanistes i els poetes del primer Renaixement començaren a mesurar-se amb els mestres llatins, primer amb traduccions, després amb adaptacions i, finalment, amb versions lliures. En aquest sentit, la representació de les comèdies llatines va ser un motor gairebé determinant per a l'evolució de la comèdia italiana en una direcció concreta. La passió teatral va néixer després de la passió per tot el que pertanyia al teatre llatí; Plaute i Terenci foren imitats, elaborats, reduïts, traduïts, representats davant públics de tota mena, però sobretot davant el públic que, a les Corts obertes de bell nou a tota mena de relacions humanes, s'apressava a convertir-se en protagonista de la història. Florència, Ferrara, Pàvia, Roma, poden ser considerades els centres d'interès d'aquest nou gènere d'espectacles, immerses com estaven en el corrent d'humanisme —en el sentit llatí— que marcava les característiques del Renaixement. La tradició d'aquestes representacions, la descripció de la magnificència que les envoltava, ha estat consignada per les nombroses cròniques locals i pels despatxos i cartes diplomàtiques.

Una carta datada el 28 de febrer de 1476, dirigida per Pietro Cennini a Alessandro Rinuccini, cita una representació florentina d'*Àndria* de Terenci pels alumnes de l'escola de Giorgio Antonio Vespucci. Potser aquest fou el primer intent d'espectacle clàssic del segle xv. Dos anys més tard es representava a l'església d'Ognissanti una altra comèdia de Terenci, ara en presència de Llorenç el Magní-

fic. El 25 de gener del 1486 s'iniciava a Ferrara una sèrie de representacions clàssiques, que l'any 1489 arribava el seu punt àlgid amb *Menaechmi*, a la Cort d'Hèrcules I. L'any següent es va haver d'interrompre una representació a l'aire lliure (com de costum) d'*Amphitruo*, amb traducció de Pandolfo Collenuccio. Això probablement va originar la tradició de les representacions en sales tancades, d'on no es va excloure el públic, malgrat que de vegades es manifestés de manera turbulenta. El 5 de febrer es va repetir l'espectacle, amb un intermedi mímic sobre els treballs d'Hèrcules. *Menaechmi* es va representar també a Florència el 12 de maig del 1488 davant Poliziano, que en va quedar entusiasmat. El febrer del 1491, en ple carnaval, època clàssica per a manifestacions del gènere, Ferrara fou novament centre d'espectacles clàssics: el 12 es va representar *Amphitruo*, el 13 *Menaechmi* i l'endemà *Àndria*, totes durant les festes per les noces d'Alfons d'Este amb Anna Sforza. El 1493, després d'una representació a Ferrara de *Menaechmi* en honor de Ludovic el Moro, que visitava la ciutat, Pavia fou el centre d'una sèrie de representacions que, del 27 al 29 d'agost, va organitzar Ludovic, sembla que en un teatre pròpiament dit, encara que fos de fusta, en honor al cunyat Alfons. Les comèdies representades foren *Els captius*, *El mercader* i *Poenulus*, totes tres de Plaute. Giovanni Pencaro, agregat a la cort d'Hèrcules I, dona testimoni segur dels espectacles celebrats a Ferrara el febrer del 1499. En descriu acuradament les característiques escenogràfiques i altres elements curiosos que els distingien. En una carta del 9 enviada a Isabel Gonzaga explica una representació de *L'eunuc* de Terenci, repetida amb intermedis diferents el 12; parla també de la representació de *Trinummus* de Plaute, el 10, i de la de *Poenulus*, l'11. Per la seva banda, Isabel Gonzaga, hostessa de Ferrara i espectadora d'algunes representacions en llatí, explica al marit que el 20, el 21 i el 22 de febrer del 1499 s'hi van representar respectivament *Trinummus*, *L'eunuc* i *Poenulus*; a Roma, si fa no fa durant el mateix període, es va representar *Mostellaria* de Plaute «amb artificis i vestuaris», com diu el despatax de Feltrino de Manfredi.

La trobada del món del segle XVI amb el món alegre i turbulent de Plaute i de Terenci va fer donar un tomb decisiu a l'evolució del teatre italià. Es va produir una revolució que va afectar els aspectes diferents de l'espectacle teatral: des de la creació de gèneres fins al naixement d'una concepció nova de la representació, des de la construcció d'edificis concebuts especialment fins a l'evolució dels textos teatrals, depurats del seu caràcter de purs pretextos i elevats al rang de testimonis d'una tendència literària i del renaixement del gust per la situació teatral. Entre el final del segle XV i la meitat del següent, en un període de temps que correspon a l'arc d'una vida humana, es van instituir a la pràctica els fonaments de l'art teatral sobre la base d'una societat on l'element burgès caminava, encara que lentament, cap a l'hegemonia.

Si les conseqüències en el terreny estètic no foren les que podia fer suposar la tendència evolutiva de la dramaturgia renaixentista, les causes s'han de buscar en altres bandes, és a dir, en l'acció corrosiva de la rigidesa a tots ni-

vells que va seguir a la reforma luterana; en les necessitats polítiques nascudes de les condicions objectives anormals; en l'afebliment fins i tot de l'impuls creatiu que ni l'enfervorida professió de fe poètica de Giordano Bruno a *Il candelai* no va aconseguir superar; en la influència prepotent de les companyies professionals —amb totes les conseqüències pel que fa a la nova concepció de l'art i de l'actor— sobre la vida teatral italiana, densa però encara desordenada. Durant els primers cinquanta anys del segle XVI, l'agudeses de Maquiavel, la corrosiva ironia d'Aretino, la serenitat clàssica i harmoniosa d'Ariosto van donar a la comèdia el seu caràcter particular. Es va viure l'esclat de la disposició, retinguda fins llavors, de fer el poble l'heroi de l'espectacle —un poble que semblava haver trobat en l'exemple llatí la seva dimensió realista innata. En aquell moment, per primera i potser única vegada, el teatre italià es va vincular íntimament a la vida. La multiplicitat, si no la varietat, del producte que en va resultar va posar l'esperit nou —determinat pel descobriment d'un passat literari extraordinàriament fèrtil— en contacte amb l'existència, en relació amb una psicologia que es va expressar obertament cap a les més variades direccions. La natura es va mostrar a l'home i l'home es va dedicar a plasmar-la segons les exigències pròpies. L'ull de l'artista es va aturar, desencantat però atent, damunt els components actuals del moment històric. La dramaturgia va passar de la imitació pura i simple —sovint un exercici subtil de gust refinat— a la recreació realista veritable.

Entre l'escriptura de *Formicone* (1506) i la publicació d'*Il candelai* (1582) va passar un marge de temps massa ràpid perquè les característiques del gènere fossin abraçades dins els límits rígids d'una estètica. En les obres, sovint autèntiques obres d'art, l'home renaixentista es va reconèixer a si mateix, va tenir el retrat de la pròpia condició social, sovint va entreveure en alguns dels personatges —que ja tendien a reproduir-se en tipus fixos— el món que l'envoltava. Se li van recordar les vicissituds d'una situació política incongruent, i ho va agafar tot plegat amb una gran riallada deformadora; va copsar els elements més risibles de la pròpia vida psicològica, va posar els altres a la picota d'un humorisme vivificador, es va prestar ell mateix a la sàtira. Igual que el *Decameró*, els elements teatrals del qual són l'arquetip efectiu de la comèdia italiana del segle XVI, el teatre renaixentista en la seva vessant còmica va portar la vida a l'escenari. El punt de partida fonamental fou el record clàssic. Però vers la meitat del segle és fàcil trobar, ja aguditzada, la lliçó de la novel·lística, i no només la de Boccaccio. Les exigències de representació de la dramaturgia es confien als recursos de la producció narrativa com a instrument d'investigació, mentre que es manté ferma i sòlida la convenció teatral que Plaute havia pouat de la comèdia àtica nova.

El desig de reflectir un món estrictament contemporani, d'allunyar les falsificacions literàries, es va fer evident en l'adopció dels llenguatges segons que els personatges fossin del camp o de la ciutat, de la classe mitjana o del proletariat dels camàlics. L'escriptor es preocupa de presentar o de parodiari

la manera autèntica i quotidiana d'expressar-se, i en aquest esforç rau el seu interès més gran, el seu divertiment, la raó mateixa de la comèdia. L'objectivitat del *Decameró* ensenya a representar un món i el seu diàleg. A la comèdia renaixentista això es tradueix en una actitud paròdica aspra, on, sota l'insult o la commiseració menyspreadora, s'hi pot amagar com a màxim un regust de dolor, una coherència ofegada. L'agressivitat sarcàstica serveix per fer callar un dolorós complex d'impotència. Dins aquests personatges s'hi pot trobar, dissimulada, la tragèdia històrica d'aquells anys, la turbulència de les contradiccions que es tradueixen en una paràlisi mal emmascarada per l'escepticisme. Aquesta aventura singular, que va durar poc menys d'un segle, va tenir el seu punt àlgid entre el 1510 i el 1513, entre Maquiavel i Ruzante, i després es va arrossegar durant uns quants decennis a la recerca d'una via de sortida, que no era possible trobar, com ho testimonien l'Are-tino i Giordano Bruno, i que en canvi oferiria la commedia dell'arte, gràcies a la llibertat a ultrança de la improvisació.

Els fonaments posats durant l'edat mitjana, amb les estructures definides per Dant i la llibertat recuperada mitjançant el *Decameró*; les institucions, els principis, els usos i costums adoptats en una progressió lenta però segura, tot sembla ensorrar-se sota un vent demolidor en el decurs de pocs decennis, per una fatalitat que és el deute que cal pagar per un buit íntim i tràgic instal·lat dins les consciències. Aquest teatre fet d'ombres i de befes, de dolors i d'ofenses sense pietat, de certeses amargues, descobreix el substrat d'aquest fenomen, els factors concomitants i dissimulats, el penós feix de la impotència històrica. Giordano Bruno veia burlats i bastonejats els pederastes, l'alquímia, la pedanteria; i ho feien els bergants de l'època disfressats de gendarmes. En l'hipòcrita s'alça un mur entre les dues consciències: la de semblar i la de ser. Els diferents moments interiors que hom acull al seu si estaven destinats a un greu conflicte: entre la fe religiosa i la pràctica quotidiana mancada de base ètica; entre el mite clàssic, amb la tendència a l'esteticisme, i el naixement de l'esperit d'observació científica, amb l'atracció de la natura. Així es forma una doble consciència, amb excuses i emmascaraments, que es paga en el fur intern.

L'expedient idíl·lic, la recerca del «natural», valen com a principis morals, però s'esvaeixen en contacte amb realitats molt més complexes. És debades que el pròleg de *La Mandragola* afirma:

I si aquesta matèria, perquè és massa lleugera, no és digna d'un home que vol semblar assenyat i greu, excuseu-ne l'autor que, pensant en els seus pensaments vans, aconsegueix de fer el seu temps més agradable; perquè no sap cap on girar la vista.

Els personatges de comèdia, sota l'aparença brillant, també són reveladors del seu temps i la seva tristesa.

Peces populars

A la Toscana, els elements rústics i populars són ja actius en la novel·lística i encara es dibuixen més clarament en la lírica de Sacchetti.

Els artesans dels *rozzi* de Siena (els «grollers»: així es designa el grup que ja existia abans del 1531, quan encara no s'havia associat ni havia adoptat aquest nom) presenten els seus treballs breus còmics tant davant el papa Lleó X i a la Cort de Nàpols, com a les festes de la seva ciutat, davant un públic d'amics. Ells mateixos n'eren els intèrprets i els directors. A Siena apareixien a les festes, lligats amb grans cordes damunt ases, i declamaven entre la generació divertida. A Florència trobem un grup més ben proveït de figures representatives, inclosos els artesans que, amb tota evidència, tenen una experiència directa del món camperol i que es troben sota la influència de la producció poètica: de Sacchetti a Pulci (sobretot) i a Lorenzo el Magnífic. En la poesia ja s'havia manifestat una recerca expressiva de la llengua a través dels exemples parlats. Els sienesos van més enllà: recorren al parlar rústic del camperol emfasitzant els efectes còmics que pot produir en ser transformat en llenguatge escènic. Aquesta tendència ja era present, d'altra banda, als relats populars del *Decameró* (típicament als galimaties de mestre Simone, atiat per Bruno i Buffalmacco). Així, els *rozzi* van transmetre, entre altres coses, un veritable patrimoni lingüístic.

A final del segle xv i a principi del xvi es va estendre a Florència el costum de fer representacions allegòriques amb intencions moralitzants que, però, eren plenes de trets realistes i còmics, de fons rústic. La més singular i interessant, també pel que fa a la història de les tradicions populars, és la *Guerra entre Carnaval i Quaresma*, el plantejament i la mètrica (l'octava) de la qual provenen clarament de la representació sacra medieval, però que té un esperit que ja es pot considerar renaixentista, si no històricament, culturalment. És cert que Quaresma venç en la lluita i destrueix l'enemig Carnaval; però en realitat, les simpaties de l'espectador van cap a Carnaval, bonàs i golafre, turmentat per una Quaresma fadrinarda i beata. Els personatges secundaris, vilatans i soldats, són enginyosos i trets de la vida. La peça té un to particularment feliç i inspirat, mescla influències i tradicions diferents en un quadre ampli i espès, d'inspiració clarament pagana. Com a tal, penetra en el poble amb una onada d'escepticisme rialler. Aïllada del seu gènere, aquesta moralitat immoral ve després dels *mariazi* (epitalamis) i *testamenti* (testaments còmics), però amb una imaginació evocativa ben diferent i amb tota una altra maduresa expressiva.

Les farses d'Alione (1466-1521?) tenen ben poc en comú amb les característiques i les maneres de la comèdia i de la farsa renaixentista italiana, tret de la soca lingüística d'Asti (que per altra banda s'acosta ja als dialectes alpins francesos). L'Itàlia no hi surt gairebé mai, i per primera vegada el dialecte milanès i un patuès francès assumeixen la responsabilitat escènica per tal de fer especials els personatges externs al món d'Asti. Les pecetes burlesques d'Alione,

tot i que denoten una certa destresa cultural, estan escrites únicament per ser representades, plenes d'efectes còmics, teatrals i violentament expressius, i tenen una forma decididament medieval. L'acció, tant si es limita a una discussió graciosa com si explica una història pròpiament dita, s'inspira en l'esperit de la novel·lística. Les fonts són inequívocament franceses, com s'ha demostrat diverses vegades. No es tracta d'una imitació servil sinó d'un aprofitament de temes amb un mateix esperit d'atenta observació realista, naturalment amb més tendència a la sàtira dels costums que a la psicologia, i estretament vinculada a les exigències del joc teatral del moment (Alione escrivia les peces per al Carnaval, probablement per encàrrec d'alguna associació semblant a la Compagnia della Calza veneciana, que els propis membres representaven, potser amb l'ajut d'algun bufó o joglar).

Alione descriu les peripècies còmiques dels personatges amb molts detalls i curiositats de l'època, amb la qual cosa presenta un viu quadre de costums i d'ambient on no és estranya la sàtira envers el rústec o, més ben dit, envers l'element socialment inferior als personatges burgesos representats (i que probablement, sota la ploma d'Alione, representaven el seu paper en un àmbit de vida comunal).

A la seva *Opera piacevole* (entre 1500 i 1515) hi ha una certa progressió. Partint de l'al·legorisme abstracte de la *Comedia del' homo e de soi cinque sentimenti*, o del simple diàleg de disputa de la *Farsa de doi vegie repolite quale voliao reprendre le giovane*, s'arriba a l'obra cabdal de la *Farsa de Zohan zavatero e de Biatrix soa mogliere e del prete ascoso sotto el grometto*, a l'actualitat ardent de la *Farsa del francioso alloggiato a l'osteria del lombardo*. L'anèdota tradicional es va enriquint de trets de caràcter, d'observacions de la vida quotidiana d'Asti explicades amb humor. Tot i que roman a cavall de dues cultures, i per tant d'àmbit i possibilitats delimitades, l'*Opera piacevole* és una obra especial, un fenomen particular dins l'àmplia evolució que preparava la literatura dramàtica, un moment viu i atractiu, un punt de llum damunt la vida comunal, damunt els divertiments que proporcionaven i es donaven les *sociétés joyeuses*, amb la concepció escèptica i festiva de la vida, que era el fruit autèntic de l'esperit vital de la burgesia d'aleshores.

Ariosto

La primera comèdia regular de tipus clàssic en llengua italiana es pot dir que fou *Il Formicone*, de Publio Filippo Mantovano, publicada el 1524 però segurament escrita el 1506. La trama és senzilla. Barbaro, obligat a partir, confia l'amant al criat Formicone. Filotero desitja ardentment aquella dona i per aconseguir-la demana ajut al paràsit. Formicone arranja una trobada de la parella, però el retorn inesperat de Barbaro els fa fugir en el moment culminant

de l'entrevista. Es troben un parell de sabates de Filotero i sembla que l'engany és a punt de destapar-se, però l'expedient utilitzat per Filotero —dir que Formicone els ha robat— torna la pau a la família i evita al criat infidel un càstig més dur. Com es veu, es tracta d'un treball que troba els millors elements en la pròpia linealitat. Hi apareixen els personatges propis del teatre llatí i les figures tradicionals que eren més pròximes al gust dels escriptors i del públic d'aleshores.

Malgrat el dret de prioritat que cal concedir al misteriós comediògraf d'*Il Formicone*, quan es parla de l'iniciador d'aquest nou tipus de comèdia hom es refereix ímplicitament a Ludovico Ariosto, no només perquè és la personalitat més forta de l'inici del segle en el terreny còmic, sinó també perquè va conferir un estil autèntic a un cert tipus d'obres, perquè va agafar del teatre clàssic i de la narrativa els elements més singulars i, sobre aquesta base, va recrear amb originalitat situacions i personatges. Va escriure cinc comèdies: *La Cassaria*, 1508; *I Suppositi*, 1509; *Il Negromante*, 1520; *La Lena*, 1528; *La Scolastica*, pòstuma i inacabada.

Tot i que la intencionalitat és marginal, en Ariosto es desenvolupen capacitats teatrals lligades subreptíciament a la seva imaginació narrativa. D'aquesta capacitat i d'aquesta imaginació en veiem la lenta, però segura, evolució. De *La Cassaria* a *I Suppositi*, d'*Il Negromante* a *La Lena*, el progrés és evident, així com la intenció d'assolir una forma dramàtica autònoma, on la referència al model clàssic sigui una experiència necessària per ensenyorir-se d'una forma que, en un moment determinat, es pugui lliurar a una societat determinada. En els treballs còmics d'Ariosto traspuja el vigor de l'actualitat a través de la temptació irreductible de la sàtira, del gust pels costums contemporanis i per l'anàlisi psicològica, l'adopció de tipus extrets de la vida d'aquells anys, encara que entre els elements esquemàtics de la intriga i del model plautià.

La primera de les cinc comèdies d'Ariosto, *La Cassaria*, impresa el 1509, segurament es va escriure l'any abans i potser fins i tot el 1507. N'hi ha dues redaccions: la primera, en prosa, es remunta a una de les dues dates esmentades; l'altra, en vers, força diferent de la primera, sobretot per un més gran desenvolupament del diàleg, deu ser del 1528. De fet, es va representar a Ferrara el 14 de gener del 1528 (la versió original va ser representada a Ferrara el 5 de març del 1508). L'arquitectura de la comèdia es nua a l'entorn d'un cofre de joies. El cofre és en poder d'un proxenet que té a casa seva Eulalia i Corisca, les enamorades d'Erofilo i Caridoro. El criat Volpino, que manega tota la intriga, té la intenció de recuperar-la ràpidament. Però mentre que Erofilo busca l'amada perduda momentàniament —per culpa, justament, de dos criats ignorants del jove—, torna inesperadament Crisobolo, pare d'Erofilo i legítim propietari del cofret. Les coses es compliquen per als amants i per als criats. L'astúcia de Fulcio aconsegueix de desembolicar la troca, amb la recuperació consegüent de la caixa i el rescat, a un preu força alt, d'Eulalia per part de Crisobolo, mentre Corisca és alliberada per Lucrano, que vol guanyar-se la simpatia de Caridoro.

Impresa poc abans de *La Cassaria* però escrita a continuació, *I Suppositi* es va representar al teatre ducal de Ferrara el 6 de febrer del 1509. La comèdia té com a eix un canvi de persones: el jove Erostrato adopta la roba i la identitat del criat Dupillo per poder entrar al servei de Damone i relacionar-se sense perill amb Polinesta, la filla de l'amo. Dupillo, per la seva banda, es fa passar per Erostrato. Paral·lelament, la jove és demanada en matrimoni pel vell Cleandro, que utilitza l'astúcia del paràsit Pasifilo. El fals Erostrato també festeja Polinesta i, per poder-la demanar per muller, fa passar com a pare seu un foraster sienès de pas per Ferrara. Arriba Filogono, el pare vertader d'Erostrato, l'embolic es descobreix i el vertader Erostrato és a punt de deixar-hi la pell. Però en un diàleg entre Cleandro i Filogono, que vol utilitzar el primer com a advocat, es descobreix que el vertader Dupillo no és altre que Carino, el fill de Cleandro que fou raptat pels turcs i després venut com a esclau. Així doncs, Dupillo pot casar-se tranquil·lament amb Polinesta.

Il Negromante, escrita al voltant del 1520 però no publicada fins al 1535 va tenir el bateig de la representació a Ferrara, durant el carnaval de 1528. L'argument és una *contaminatio* de *La sogra* i de *Formiò* de Terenci amb alguns temes presents a *La Calandria* del cardenal Bibbiena i en un relat (II, 9) del *Decameró* de Giovanni Boccaccio. Cinzio, fill adoptiu de Massimo, és obligat a casar-se contra la seva voluntat amb la jove Emilia, de qui està enamorat Camillo. Cinzio ja havia celebrat noces secretes amb Lavinia, el seu amor vertader. Es fingeix impotent per tal de fer dissoldre el segon matrimoni, però Massimo i Abondio creuen que la desgràcia del jove és el resultat d'un malefici diabòlic. Per això criden el Físico, cèlebre estafador i nigromant, i li encarreguen de restituir al jove la virilitat perduda. També recorren al nigromant, que s'ho fa pagar salat, Camillo i Cinzio. Físico es creu que els podrà enganyar a tots fàcilment. Convenç Camillo de fer-se dur, tancat dins una caixa, al dormitori d'Emilia: la conseqüència hauria de ser la ruptura del matrimoni d'Emilia i Cinzio. Però les coses no van així. Temolo, criat de Cinzio, home de seny i molt astut, desbarata els plans del nigromant fent que Camillo acabi a casa de Lavinia. En la confusió següent es produeix, com pertoca, l'agnició: Lavinia resulta filla legítima de Massimo, desapareguda anys abans. El matrimoni forçat és dissolt i Emilia es pot casar amb Camillo, mentre que Cinzio roman tranquil·lament amb la seva Lavinia. El nigromant, fracassat i desemmaskarat, és obligat a fugir.

El mateix 1535, concretament el mes d'abril, es va publicar una altra comèdia d'Ariosto, *La Lena*, que el poeta havia escrit el 1528, uns anys més tard que *Il Negromante*. Sabem que la comèdia es va representar a Ferrara a final del 1428 quan, en ocasió del retorn de la lluna de mel d'Hèrcules d'Este i Renata de França, la ciutat va organitzar un seguit de manifestacions grandioses. La descripció de l'argument ja serveix per demostrar els nous interessos d'Ariosto com a autor còmic. Flavio, enamorat de Licinia, promet a Lena vint-i-cinc florins si porta Licinia a una casa on Lena va diàriament.

En aquesta ocasió, Flavio és obligat a amagar-se dins una bóta a causa de l'arribada d'un geòmetra que ha de prendre mides de la casa. Giuliano i Bartolo discuteixen vivament sobre la possessió de la bóta. Fazio, pare de Licinia, intenta posar pau i es fa portar a casa l'objecte de la disputa. Cosa que satisfà enormement Flavio, a qui resulta fàcil arribar a la noia i posseir-la. Acaba malament un intent de Corbolo, criat de Flavio, que vol prendre a Lena els vint-i-cinc florins que li havien promès, i finalment un criat descobreix la veritat i els pares dels dos joves no tenen més remei que posar-se d'acord per a les noces. La comèdia abandona la pauta d'imitació clàssica per acostar-se directament als models oferts per la narrativa medieval. El record del *Decameró* encara és viu a l'episodi de Flavio amagat dins la bóta, situació molt pròxima a la de Giannello Stringario al segon relat de la setèima jornada.

La Scolastica, inacabada, fou continuada pel seu germà Gabriele, que li va posar el títol amb el qual la coneixem, i pel seu fill Virginio, que li va donar una orientació diferent de la de l'oncle i va titular-la *L'Imperfetta* (La inacabada). A totes dues redaccions es constata la manca de revisió de l'autor i la clara inferioritat, tant estilística com imaginativa, de qui vol portar a terme la seva tasca.

Bibbiena

La primera etapa i el primer èxit de la comèdia del segle XVI és *La Calandria*, del cardenal Bernardo Dovizi, anomenat Bibbiena pel seu lloc d'origen. La data de composició és el 1513, potser fins i tot el 1512, però no és possible estar-ne segurs per manca de documentació. Es va representar a Urbino durant el carnaval del 1513, precedida d'un pròleg de Baldesar Castiglione, que va substituir el pròleg incomplet de Bibbiena. La representació formava part d'un cicle d'espectacles on també es va posar en escena *Eutychia* de Niccolò Grasso i una altra comèdia no identificable.

A tot arreu, la comèdia és fruit de la vida de cort. Només a Florència i a Venècia es vincula a cercles restringits, de societats particulars.

A *La Calandria*, el seguit d'equívocs, burles i facècies provocades per la semblança de dos germans bessons i pel transvestiment masculí de Santilla fan l'acció molt embolicada i intensa. A aquestes vicissituds s'afegeixen les originades per l'ús de roba femenina de Lido quan va a trobar-se amb Fulvia, i la reacció inflamada de Calandro, que el pren per una dona de debò; a més, la ràbia de Fulvia, que creu que l'amant no li fa cas; la força amb què és presentada la beneiteria de Calandro; la poderosa i fèrtil imaginació de Fessenio, un criat que té tots els requisits del seu paper; el seny pletòric i arrogant de Polinico, un dels primers pedants de la comèdia del segle XVI. Amb

tot això, la comèdia esdevé una galeria de tipus singulars i divertits, presents amb una veritable capacitat representativa, ara a plena llum adés amb ambigüitats més o menys accentuades. La comèdia, així, és un motiu de divertiment en si mateixa, tancada en el cercle del seu propi joc. És amb aquesta comèdia que l'esperit del *Decameró*, que Pirandello considera l'origen més pur del teatre italià, l'animador autèntic, fa l'ingrés triomfant en el teatre.

Maquiavel

Niccolò Machiavelli (1469-1527) va aportar a la comèdia una visió de la vida madurada per l'experiència i l'estudi del món polític, entès com una xarxa d'interessos descarnats.

La data de composició de *La mandragola* és un dels enigmes que la crítica de tots els temps i de tota orientació ha intentat debades resoldre. Roberto Ridolfi ha sostingut recentment que es pot fixar el 1518. Alessandro Parronchi ha reprès la seva tesi i ha cregut poder-ne identificar la primera representació amb la d'una comèdia que es va posar en escena en ocasió de les festes per les noces de Lorenzo de Mèdici. Seguint la tesi de l'estudi anglès Th. A. Sumberg, Parronchi veu en la comèdia una clara al·legoria política. La primera impressió de l'obra porta el títol més genèric de *Comedia di Callimaco et di Lucrezia*. És una edició que no porta data, però a partir d'elements bibliogràfics la podríem remuntar al 1520.

Durant el segle XVI, *La mandragola* es va representar nombroses vegades. Un projecte d'espectacle per a la Cort Vaticana es va suspendre no se sap bé per quins motius. Sabem la representació a Florència, el 1525; una a Bolonya pel carnaval del 1526, la primera on apareix el pròleg; d'altres a Venècia i Roma el mateix any. Una anàlisi més acurada dels documents de què disposem, probablement ens descobriria altres representacions. Ja en la seva època, la comèdia de Maquiavel era considerada un exemple perfecte d'una forma teatral magnífica. Demostren l'èxit que aquesta deliciosa obreta ha obtingut també en l'època moderna les nombroses representacions que se n'han fet, la consciència amb què actors de talla han interpretat els diferents personatges, el favor amb què els públics més diversos l'acullen.

L'argument s'articula al voltant de la passió amb què Callimaco desitja i conquista una dona, de les astúcies de Ligurio per servir l'amo i amic, de la credulitat d'un vell bonàs, de la malícia d'un monjo traficant. Callimaco ha tornat a Florència atret gairebé exclusivament per la fama de bellesa i honestat de madona Lucrezia. El jove la vol conquistar de totes passades, però, com fer-ho si ella no pot fugir de la vigilància despietada del marit, misser Nicia? Vet aquí l'artifici de Ligurio: evidentment, aquesta parella mal avinguda

no té fills i el vell en culpa la muller. Callimaco, aconsellat per Ligurio, es fa passar per metge. En una escena èpica on Callimaco aireja tots els seus coneixements de llatí, veritables i falsos, davant l'estupefacte Nicia, suggereix que la dona begui una poció que la tornarà novament fèrtil. Però hi ha un dolorós entrebanc: el primer home que tindrà relacions sexuals amb Lucrezia després que s'hagi begut la mandràgora serà home mort. Nicia roman esbaït: això li tocaria a ell. Aleshores accepta, malgrat tot, el suggeriment de Callimaco: es tractarà d'agafar el primer individu que passi pel carrer i d'obligar-lo a complir la perillosa tasca. Ara es tracta de convèncer Lucrezia. La seva mare, Sostrata, no ho aconsegueix, ni molt menys ho aconseguiria el fraire Timoteo si als seus arguments no s'hi afegís la ximpleria de Nicia. Tot és a punt: Callimaco, disfressat de pidolaire, es deixa agafar fàcilment i portar a casa de Lucrezia. Passa la nit mentre els altres autors de l'embolic i Nicia esperen pacientment l'arribada del dia lamentant la trista sort del desgraciat. Nicia està satisfet: finalment tindrà un fill. Callimaco, per la seva banda, satisfets els seus desigs, s'apresta a rebre altres favors de Lucrezia que, en una sola nit, de verge tímida i pudibunda s'ha convertit en dona i en la dominadora de la situació.

Neix una nova visió ètica: la sinceritat amb si mateix i amb els propis desigs, que es nodreix d'una nova ciència de la naturalesa humana, que esdevé victòria de la vida. En tenim tot el resplendor en l'alegria de madona Lucrezia, que surt de casa seva radiant perquè finalment ha conegut l'amor, que sent córrer en la seva sang l'impuls vital de l'espècie.

El llenguatge és d'una claredat cristal·lina, impulsa a la reflexió, revela els mals seculars. És un llenguatge lleument popular que demostra la seva vinculació directa amb la vida, i alhora proporciona la substància de les contradiccions psicològiques. L'antiga tradició escènica es reanima amb efectes i cops de teatre calculats brillantment. La seva estructura no té, ni tan sols avui, una sola escaleta. Tot es desenvolupa segons un engranatge segur entre les parts, amb una progressió que va directament cap al seu objectiu, en un partit decisiu on el vencedor ja està establert però en secret. En Maquiavel són evidents la comoditat nascuda d'una gran imaginació teatral, el coneixement dels *quid* psicològics que provoquen l'eufòria de l'espectador. Igualment és cabdal, gairebé imperceptible, la síntesi entre la tradició clàssica, plautiana, la inspiració provinent del *Decameró* pel que fa a la creació de personatges, i la presència popular de les farses. Maquiavel es troba al punt de confluència d'aquests corrents, i hi ha afegit el seu sentit mordaç de l'observació quotidiana. A *El príncep* descobreix la funció de l'Estat en la història moderna, amb les actituds que aquesta funció implica, i així funda la ciència política; igualment a *La mandràgora* trobem l'exigència d'una moral nova, laica, que ja no pot obeir al conformisme religiós feudal.

Ruzante

El paduà Angelo Beolco (1502-1542), dit «Ruzante» (que «ruzza», és a dir, enjogassat), fou home de teatre i també administrador de les terres del patri-cí Alvise Cornaro. Va formar un grup d'actors amb el qual va representar les seves comèdies a les cases nobles de Venècia, a la cort de Ferrara i davant el seu protector. Amb el seu teatre pretenia representar, amb tot el realisme i la cruesa, la condició miserable dels camperols entre els quals vivia.

No és possible establir una cronologia exacta de les seves obres. Ho han intentat inútilment estudiosos com Mortier i Lovarini, el treball dels quals ha contribuït a establir només la data exacta de la darrera comèdia, *La Vaccaria*, perquè l'element determinant és a l'interior de l'obra, a l'acte quart. Fora d'aquest element d'identificació, no hi ha cap documentació segura tret d'algunes notícies d'espectacles seus a Venècia o a altres centres del Vèneto. Ruzante va escriure les seves obres en un període de temps que va del 1520 —el 1517 segons Mortier— al 1533. Durant aquest període, i després també, foren representades sovint, no només en espectacles reservats a alguns estrats de la classe mitjana i aristòcrata, sinó també als banquets de les corts principesques, on l'art de Beolco, com a autor i com a actor, era molt apreciat.

Fins a quin punt Ruzante era conscient de la perspectiva amb què exposava els casos tragicòmics del món camperol? La moda de la comèdia rústica, iniciada a començament del segle sobre la base de la imitació dels clàssics després de la lectura i l'estudi de Virgili i Teòcrit, fins a quin punt era per a ell l'objectiu del seu treball i fins a quin punt n'era el mitjà? Pot Ruzante ser considerat un literat que, en l'intent d'assolir més vivacitat i versemblança, posava en evidència les condicions penoses del seu món i en registrava els crits ofegats de desesperació? O bé era un reformador social que utilitzava el teatre per fer més audibles i comprensibles aquelles veus? Els costums de l'època ens farien inclinar pel caire de literat. Però hi ha uns quants elements que fan creure més probable la segona hipòtesi, encara que atenuada per les jerarquies de classe que, en aquella època, es consideraven immutables. D'aquí el paternalisme que creia que s'havien d'alleugerir les misèries i els sofriments del món camperol, però que considerava totalment utòpica la idea d'abolir-ne la inferioritat, de fet considerada necessària.

Les *Orazioni* (Discursos) que Ruzante adreça al Cardenal Cornaro, germà d'Alvise Cornaro i mecenes de gran part de les representacions del grup de Ruzante, posen en relleu molts elements clarificadors de la seva tendència reformadora. Fins a quin punt podem creure que és sincera l'obsequiositat dirigida a l'autoritat política i religiosa, obligatòria a l'època? No es poden establir fronteres entre la necessària hipocresia i la convicció que el poder prové per designació divina, que és una necessitat transcendent dirigida a governar els pobles. Ruzante demana a l'autoritat que exerceixi un poder illu-

minat i que intervingui en el món camperol del Vèneto per tal d'intentar eliminar, si més no en part, les situacions inhumanes: fam, carestia, massacres i humiliacions provocades per les guerres. A partir de nombrosos documents, a partir del que es pot deduir de la personalitat d'Alvise Cornaro, a partir de l'obra i l'actitud de la República de Venècia —que aquells anys va prendre un seguit de mesures a favor de la plebs, més nombrosa al camp que a la ciutat—, a partir de tot això es pot extreure el testimoni d'un moviment cultural i espiritual, a penes insinuat però clarament dirigit en sentit oposat al que dominava aleshores a Itàlia, que pretenia ofegar la cultura i reforçar els poders. En aquest sentit, és fonamental l'elecció del llenguatge. La rebel·lió contra el florentí (que Ruzante anomenava, clarament irònic, *il moschetto*) i contra l'esteticisme, la referència a Erasme —evident en alguns fragments de les *Orazioni*—, porta Ruzante, entre les sortides concretes de l'humanisme, a defensar la llibertat de la recerca científica, a la profunda revisió de les creences de la qual es farien portaveus els grans reformadors religiosos contemporanis de Ruzante, en nom de la burgesia naixent i decidida a conquerir l'hegemonia. A *La Piovana*, quan els criats volen castigar Slaverò i el seu compare i els fan passar per heretges i protestants dedicats al saqueig d'esglésies, i per això la xuxma enfurida els linxa, sembla que ressona un comentari irònic a unes circumstàncies llavors actuals. La protesta de Ruzante es manifesta en dialecte paduà i això significa reivindicació d'autonomia, d'independència, de llibertat, d'un realisme concret que s'oposa al decorativisme com a finalitat en si mateixa, a l'esteticisme de moda a les corts, sobretot a la romana. Ruzante fa actuar els personatges amb senzillesa i realisme per resistir com sigui a l'absorció i a la despersonalització per part dels poders centrals, és a dir, novament l'Imperi ressuscitat i l'Església més constantiniana que mai. Potser a la llum d'aquestes consideracions és possible establir per què Ruzante va escriure obres on Plaute només significava un punt de partida, com els *Dialoghi*, *La Moscheta*, i en alguns aspectes *La Betia*, la mateixa *La Pastorale* (en vers i barreja d'idil·li i de comicitat). I després comèdies com *La Fiorina*, *La Vaccaria*, *L'Anconitana*, *La Piovana*, on el record de Plaute pesa tant que cal destriar els motius d'interès justament entre allò que escapa a Plaute, és a dir, en el geni de la llengua, en les cançons, en les referències a l'actualitat, car a l'obra en si li mancava una personalitat pròpia a causa de la imitació a què se sotmetia.

Els comediògrafs del segle XVI van creure que es podia imitar Plaute, com Plaute havia imitat els escriptors de la nova comèdia àtica. Però entre Plaute i els atenencs no hi havia el parèntesi de segles ni de canvis de civilització que s'interposava entre aquests autors i Plaute. Quan, a més de la tècnica, adopten històries i psicologia, el contingut esdevé inert. El seu drama rau justament en aquest contenciós amb Plaute. Ruzante, en un dels seus pròlegs, manifesta la necessitat d'escriure lliurement, per altra banda com Plaute hauria fet en la mateixa situació. Com és, doncs, que en un segon període de la seva carrera el model plautià se l'emporta tan decididament? *La Piovana* (o sigui,

la noia de Piove di Sacco) passa a Chioggia per poder seguir fidelment el *Ruzante* de Plaute (ambientat entre mar i terra), amb alguna lleugera referència al *Mercator*. Potser era que, amb el pas del temps i en una època tan hostil, Ruzante anava perdent força. Potser que les esperances de joventut d'intervenir en el curs de les coses s'havien esvaït i s'abandonava als pretextos teatrals.

La representació de les comèdies de Ruzante és una profunda novetat, no perquè abans d'aleshores no hi hagués el costum de l'espectacle dramàtic —que ja s'havia establert feia temps a Itàlia, però que amb ell es fa més regular, de companyia estable—, sinó pel caràcter totalment singular d'aquests espectacles. Primer de tot, eren uns espectacles amb uns textos substancialment diferents dels coneguts a les corts de l'època; el món camperol no hi era representat idíl·licament, sinó amb un to grotesc, profundament tràgic i dolorós. A més, eren unes representacions que defugien el manierisme diletant de les companyies improvisades de l'època i, en canvi, tenien una dignitat i unes formes artístiques que preludiaven les empreses professionals.

La Pastorale, una obra a mig camí entre el drama bucòlic i la farsa popular, es va representar a Pàdua el gener de 1521. No és improbable que es pugui identificar amb la comèdia de Ruzante representada a Ca' Pesaro, a Sant Benedetto, el 9 de gener del mateix any. Segons aquesta informació, es considera que es pot datar a l'entorn del 1520. A les parts de to pastoral, al costat de caràcters propis del gènere, s'hi troba ja el segell d'una concepció poètica nova, i el personatge d'un vell enamorat és un tema que Ruzante desenvoluparà a *Bilora* i a *L'Anconitana*. A la part farsesca hi ha tot un seguit de rèpliques espurnejants, accions fresques i vives, diàlegs serrats en paduà o bergamasc tancat, elements que fan de l'obra un divertit mostrari d'animalades pageses i una sàtira benigna d'alguns costums primitius de la medicina oficial. Milesio, pastor vell, enamorat sense esperança de la nimfa Siringa, es mata. Mospo, que estimava el vell com si fos el seu pare, es desmaia damunt el difunt, trencat pel dolor. Arpino i Lacerto, dos altres pastors, creuen que el jove també és mort i decideixen d'enterrar-los junts. Ruzante (personatge), s'ofereix per substituir Lacerto en la tasca pietosa a canvi de la roba de Mospo, i mentre el despulla s'adona que encara respira. Es crida un metge, que intenta despertar Mospo a puntades de peu. Ruzante demana al metge que li guareixi el pare i vénen unes escenes bufonesques relacionades amb complicades anàlisis d'orina. El pare de Ruzante mor, mentre Mospo es refà finalment, i la comèdia s'acaba amb himnes de lloança al déu Pan i una dansa general d'alegria.

Les diferents hipòtesis sobre la data de *La Betia* coincideixen força. Tant Mortier com Lovarini, que es contradiuen en altres temes, la situen al voltant del 1520, després de la composició de *La Pastorale*. L'obra es va representar per primera vegada a Pàdua el 1524. Un error de dates al *Diàxi* de Sanudo va fer creure a Lovarini que la comèdia representada a Venècia el 13 de febrer de 1525 —amb un assaig general el 9 del mateix mes— podia tractar-se de

La Betia, per bé que és prou sabut que en aquella ocasió es va representar *La Venexiana*. L'aspecte i el to general d'aquesta obra és d'un *mariazo* («farsa de noces», gènere de sainets populars representats per dos actors entre els segles xiv i xvi), que en aquest cas arribava a uns extrems no assolits mai. La peça conserva les característiques i, fins i tot, alguns temes del gènere, especialment quan hi ha una mímica exagerada. Per primera vegada i després del limitat experiment de *La Pastorale*, el paduà s'eleva a mitjà expressiu de nivell literari. La història és ben senzilla: Zilio es voldria casar amb Betia, però com que ha estat rebutjat, demana l'ajut de Nale que, encara que casat, es mira amb bon ull Betia. Nale convenç la noia que accepti Zilio assegurant-li que intervindrà quan l'altre no estigui a l'altura de les circumstàncies. Després d'algunes complicacions amb la mare, Betia es casa amb Zilio. I vet aquí que Nale entra novament a escena pretenent fer valer un absurd *ius primae noctis*. Intervenció enfurida de Zilio, que estomaca l'adversari i el deixa mig mort. La dona de Nale, Tamia, ja pensa en un nou casament, però Nale, que no és mort, es fa passar per esperit i terroritza la muller, estupefacta, amb unes descripcions horribles de l'infern. Després revela la veritat i, de passada, allibera l'amic dels remordiments angoixosos. Com es veu, es tracta d'un quadre atapeït de temes vitalment realistes, animat per una vigorosa teatralitat.

Segons Mortier, *La Moscheta* va ser escrita al voltant del 1520 i representada a Venècia el 13 de febrer del mateix any a Palazzo Foscari, i després a Pàdua el 1528, a casa de Luigi Cornaro, i al carnaval del mateix any de Ferrara, però en una versió diferent. L'element principal de l'obra és la representació del món camperol i la sàtira festosa dels seus membres, ignorants, sí, però espavilats i disposats a qualsevol astúcia per satisfer el propi interès; sàtira que des de feia temps caracteritzava part de la inspiració literària i dramàtica i que, en Ruzante i en el teatre dels Rozzi, arribava als punts més alts pel que fa a la claredat de concepció i d'exemplificació. El to de la comèdia recorda, més que la narrativa —de la qual repeteix algun tema—, les formes tradicionals de teatre popular o de folklore camperol; això en profit de l'atmosfera còmica que, juntament amb el llenguatge, en constitueix l'element determinant. Menato s'enamora de Betia, muller de l'amic Ruzante, i intenta inútilment que accedeixi als seus desigs. La dona, encara fidel, se sent més afectada pel festeig de Tonin, soldat bergamasc. El beneït de Ruzante, per consell de Menato, es presenta a la muller disfressat de foraster i parlant una llengua estrafeta, justament el *moscheto* (és a dir, el polít «florentinesc»), i la festeja. Betia, ofesa, abandona el sostre conjugal i es refugia a casa de Tonin. Aleshores Ruzante, penedit i desesperat, recorre a tots els artificis que coneix per fer tornar la dona amb ell i per recuperar de Tonin una suma de diners que en un primer moment li havia robat però que li havia hagut de tornar. En una anàlisi final, com a centre motor de la història hi ha el personatge Ruzante: ingenu, però que vol ser espavilat, àvid de diners i que en canvi es deixa robar, que estima la dona però és incapaç de retenir-la amb ell, o si més no

només per a ell. Aquest personatge veu la realitat d'una manera particular: per comoditat la imagina ben diferent del que és i, per tant, hi entra contínuament en conflicte. Ruzante es defensa de la misèria quotidiana, de les humiliacions, del dolor, no amb la revolta sinó amb la fantasia, amb la il·lusió, i aquesta és una manera subtilment teatral de presentar damunt l'escenari les condicions de fet i, també, una manera de desemmascarar la realitat, per ironitzar sobre el bucolisme de segell geòrgic i arcàdic. Com a creació cultural, Ruzante s'inscriu en el gran moviment històric que, a la primera meitat del segle XVI, va viure l'esclat de les guerres camperoles. Com a complement de Ruzante hi ha Tonin, soldat de fortuna bergamasc, mercenari per escapar de la misèria, de caràcter mesquí i covard; Menato, camperol benestant, que vol fer del seu privilegi relatiu un instrument per satisfer els seus capricis; i finalment Betia, a la mercè dels esdeveniments i del desig que el seu cos desperta i amb el qual juga de bon grat. En l'obra es despulla la veritat històrica: les hipocresies i les falses ideologies hi són presentades com a hipòstasis grotesques a través dels deliris de Ruzante. El diner i el desig són els dos punts entre els quals es tanca el cercle breu de l'existència, en una penosa comèdia que es descobreix tot just quan es grata la hipòcrita crosta embellidora del parlar «moschetto».

També és impossible datar amb precisió el *Parlamento di Ruzante che era vengnú de campo*, el primer dels tres diàlegs que constitueixen el moment més representatiu del teatre de Ruzante. L'acció es remunta als primers anys del segle, però això no és una indicació precisa. Per Sanudo sabem que es va representar per la *Compagnia dei Zardinieri* (Companyia dels Jardiners) el 16 de febrer de 1520, durant una festa a la Procuratia de Domenico Trevisan. Aquesta informació no coincideix amb la hipòtesi avançada per Lovarini, segons la qual el diàleg no es va escriure abans del 1521, potser el 1524. Aquí, com als altres diàlegs, Ruzante descriu la misèria i la passivitat dels seus personatges i, amb això, mostra com són víctimes de situacions històriques opriments, d'una condició mortificadora contra la qual no es poden rebel·lar. El breu apunt es fa poderosament dramàtic perquè recull els impulsos del subconscient, amb tota la seva angoixa. S'hi configuren, només amb al·lusions, aquells factors històrics que minaven des de dins una època aparentment tan brillant i plena de vida, i que feien inoperants els esforços, en dissecaven les facultats generatives. Un dels aspectes més evidents d'aquest breu acte és l'expressió estrictament paduana, tant des del punt de vista gramatical com lèxic. Ruzante torna de la guerra ben espellifat, i per això és refusat per Gnuca que, mentre ell era a fora, ha trobat la manera de situar-se. Ell intenta obligar la dona a seguir-lo, però l'amant li dona una bona lliçó. És tal la descàrrega de bastonades que cau damunt les espatlles del pobre en aquesta espècie de batalla campal —en realitat, es tracta només d'un que dona, el Bravo, i l'altre que rep, Ruzante— que es pensa que s'ha hagut d'enfrontar amb cent enemics. L'amic Menato intenta fer-lo tornar a la realitat, però Ru-

zante, per excusar tant la seva covardia d'ara com la d'ahir a la guerra, maleix l'encanteri que li ha posat tants d'enemics al davant.

Hi ha les mateixes dificultats de datació per *Bilora*, el segon diàleg, encara accentuades per la manca d'informació referent a representacions; però sembla probable que aquest treball va seguir el mateix camí que els altres de Ruzante. Segons Lovarini, una data probable seria el 1526, dos anys abans de *Menego*, que segurament ja devia estar escrit el 1528. En aquesta obra breu és més accentuada la tendència a representar de la manera més realista les figures i els caràcters de l'època. La sàtira del vilatà, una de les notes dominants d'aquesta concepció vital, no és portada als límits que arriben, per exemple, els Rozzi i els predecessors, sinó que es dilueix en matisos de paròdia afectuosa que acaben per-caggar-la. L'element còmic, en contacte amb temes econòmics estretament lligats a la vida de l'època, desemboca en dramatisme immediat i pinta amb colors carregats el quadre de les relacions entre classes de la societat veneciana. El llenguatge paduà presenta incidències de lèxic i de gramàtica característiques. El pagès Bilora va a la ciutat a buscar la dona que l'ha abandonat. Ara Dina viu amb Andronico, ric i vell, i per bé que encara sent afecte pel marit, no hi vol tornar, potser en record dels nombrosos maltractaments rebuts. Bilora, per venjar-se'n, espera Andronico al carrer i li dóna una bona lliçó de bastonades. Però la misèria l'obliga a acceptar la situació, els avantatges de la qual són evidents i decisius. La misèria marca la seva vida i no se'n pot desempallegar.

El tercer diàleg probablement es va escriure el 1528. Per comoditat l'anomenarem *Menego*, però a les edicions més antigues porta el títol de *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo*. Segurament aquell mateix any es va representar a Fossoro, com diu a la coberta d'aquestes edicions. Les figures dels camperols apareixen novament en lluita amb les vicissituds de la seva existència precària, però observades amb aquell punt de bonhomia i d'optimisme que converteix l'obra en una paràbola enginyosa, alegre i ocasional. Hi podem trobar elements d'improvisació que preludien la commedia dell'arte. Aquests elements són suggerits per les didascàlies o acotacions escèniques, una novetat a la comèdia del segle XVI. El llenguatge és, com sempre, el dialecte paduà de soca-rel. Menego i Duozzo, pagesos, es queixen d'una anyada magra, de la carestia que hi haurà inevitablement, de la fam que els espera i de l'especulació que els anorrea. Tot conversant, arriba que parlen de dones, de les dones en aquesta situació de misèria, i Menego afirma rotundament la seva total confiança en la seva muller. A causa de la insistència de l'amic, que sospita una traïció, van tots dos a trobar Gnua, la muller de Menego, però els ataca Nale, que després d'haver atonyinat Menego, fuig amb Gnua. Tant ha rebut el pobre Menego, que demana un capellà perquè li doni l'absolució. Duozzo li'n porta un, que el sap guarir. El clergue invoca l'esperit d'un difunt, a qui els dos pagesos demanen informació de l'altre món. A continuació, entren Nale i Gnua, a qui Menego perdona de bon grat i se l'emporta amb ell. El miratge d'un paradís

ple de béns terrenals i l'afecte que sent per la muller el consolen de tots els mals. I sembla que, per a Beolco, aquest paradís anuncia la possibilitat d'una reforma que donarà una nova dignitat a l'existència dels pagesos.

No coincideixen els parers sobre la data de composició de *La Fiorina*. Mortier la situa també al voltant del 1520, probablement per algun punt en comú amb *La Betia*; Lovarini, amb més elements vàlids, la situa el 1529 o el 1530, any que fou representada a Codevigo. La comèdia, més aviat breu, reprèn els temes clàssics del teatre popular. Es pot definir com a rústica, amb molts punts que recorden el *mariazo*, evident sobretot en la rivalitat entre Ruzante i Marchioro. Un realisme volgut d'intriga i situacions, i el llenguatge —el paduà amb les més típiques formulacions expressives i gramaticals— en constitueixen el rerefons, animat per una alegria estrepitosa de cançons i dites humorístiques. Ruzante i Marchioro es volen casar tots dos amb Fiore. El primer rep del segon una solemne pluja de bastonades, però després, armat i ajudat per l'amic Bedon, rapta la dona. A continuació d'aquest episodi, els pares dels dos joves arriben fàcilment a un acord sobre el matrimoni, mentre que Marchioro, en un primer moment enfurismat contra la noia i disposat a venjar-se de Ruzante, acaba acceptant de reconciliar-se amb ell i casar-se amb la seva germana.

També hi ha dificultats de datació de *L'Anconitana*, una de les comèdies de Ruzante on més es noten els ecos de la dramaturgia clàssica i la influència de la narrativa medieval i renaixentista. Hi ha una diferència d'opinions entre Mortier i Lovarini pel que fa a l'any d'escriptura. Mortier, potser cristal·litant excessivament els dos aspectes diferents de la poètica de Ruzante, situa la comèdia entre els anys 1529 i 1532, o sigui, la considera immediatament posterior a *La Piovana*, de la qual es té notícia d'una representació l'any 1533; Lovarini, per la seva banda, troba a l'obra alguns elements d'analogia amb *La Pastorale* i avança la hipòtesi que la data es podria anticipar als anys 1520-1522. Com ja hem dit de passada, la comèdia presenta punts de contacte amb la tradició erudita, tant en la vessant llatina com en la contemporània, com assegura el mateix autor al pròleg. Més que no pas referir-se a un tema específic, aquí Ruzante sintetitza —en un treball per altra banda viu i teatral— el caràcter essencial d'una dramaturgia determinada per l'enfrontament entre unes exigències literàries gairebé arqueològiques i la necessitat de l'espectacle, amb tots els seus límits però també amb les seves possibilitats dialèctiques. L'únic tema concret que es pot considerar una imitació és el de la disfressa d'Isotta, Ginevra i Gitta, que recorda clarament un relat dels *Ragionamenti d'amore* de Fiorenzuola (relat 2), font explotadíssima per moltes comèdies del segle XVI. Dos joves sicilians, Tancredi i Teodoro, i una noia de Gaeta, Isotta, raptats pels corsaris i venuts a un moro, són rescatats i portats a Venècia per un comerciant, sota promesa de no deixar-lo fins que no l'hagin rescabalt del preu del rescat. Isotta es fa passar per home i dir-se Gismondo. Resulta que la muller de Tomao, vell agent de negocis, s'enamora del fals Gismondo i aconsegueix que el marit el porti a casa. Però Ginevra, jove

viuda anconitana, també s'enamora de Gismondo, i persegueix el seu amor fins a Venècia amb la seva amiga Gitta, totes dues també disfressades d'home. Tomao es deleix per Doralice, una cortesana, i ho fa tot per posseir-la. Demana ajut del criat Ruzante, de qui també Ginevra es vol servir. Ruzante porta el fals Gismondo a casa de Ginevra i per això li donen una bona recompensa en diners: es produeix l'explicació entre les dues dones i Ginevra reconeix en Gismondo la seva germana Isotta, desapareguda i tinguda per morta. Les dues germanes es casen amb Teodoro i Tancredi, lliberts gràcies a alguns gentilhomes paduans. Ruzante treu a Tomao una forta suma de diners amb la promesa de portar-lo a Arquà, a la casa de Doralice. Som al límit d'una aventura propiament romàntica, és a dir romàntica *ante-litteram*.

La Piovana, representada a Pàdua, a casa de Luigi Cornaro el 1533, es devia escriure no gaire temps abans, encara que no sigui possible precisar l'any. La primera edició impresa —per Giolito, cèlebre editor venecià de l'època— és del 1548. Contràriament a *L'Anconitana*, traïx un origen concret: *Rudens* de Plaute, amb alguns elements de *Mercator*, del mateix autor, i d'*El botxi de si mateix* de Terenci. Entra a la categoria de la comèdia erudita justament per la transparència de la imitació i pels nombrosos trets en comú amb els models llatins, sobretot pel que fa a la trama. El conjunt és viu i acolorit gràcies a la descripció de personatges i al desenvolupament humorístic de les situacions.

Segons una nota a l'acte quart, *La Vaccaria* va ser escrita el 1533. El 18 de febrer del mateix any, una companyia de la qual formava part l'autor, va representar la comèdia a Pàdua, amb decorats de Falconetto on figurava la plaça de l'església del Santo i la porta de Businello de Roma. *La Vaccaria* pertany decididament al gènere erudit. Als primers quatre actes repeteix amb fidelitat extrema, fins i tot en el tall de les escenes, la faula *Asinaria* de Plaute. L'última part és creació original, i aquí l'autor s'abandona a l'antiga vena populista, subratlla enginyosament les figures de dos homes del poble, un criat i un cantor. Un altre element que es vincula a la primera manera de fer de Ruzante és el personatge rústic del pagès, sobre el qual l'autor s'entreté en termes satírics. Aquesta vegada el llenguatge és l'italià corrent, més aviat pàllid i artificios. Només els criats i el cantor s'expressen amb el viu dialecte del camp de Pàdua, i això en constitueix la seva caracterització, com més tard passarà amb les màscares.

Al pròleg de *La Vaccaria* Ruzante afirma que Plaute, si fos viu, no es podria expressar d'una altra manera. Ell, Ruzante, descriu amb els seus propis mitjans el món camperol del qual forma part. Aquí la tradició és garantia vital de funcionalitat del seu treball (un *otium* de jove bastard, administrador de terres, per a l'*otia* dels seus amos), gràcies al seu gran talent d'interpret, d'actor que es converteix en autor. Cal fer notar que aquesta preocupació pel vertader es perpetuarà a tota la tradició còmica italiana, fins a la reforma efectuada en el seu nom per Gustavo Modena, connectada a la tradició autor-actor.

Ja s'ha esborrat amb autoritat l'opinió que Ruzante era una mena de pri-

mitiu genial de l'època. És un exponent facciós dels cercles als quals pertanyia i on, amb els seus companys, exhibia el seu art. I no per això era menys escoltat. El seu gran èxit (el comparaven al gran actor llatí Roscius) era degut, justament, al fet que n'encarnava les aspiracions i les directrius ideals. Pertany a un moviment que fa eco a Erasme i on s'enquadraven un conjunt de creacions vivificadores, dirigides cap a la natura: des de *Le Favole* de Leonardo a *I Ricordi* de Guicciardini.

La gran novetat de Ruzante, deguda a les circumstàncies històriques que va viure, és que amb ell el gènere còmic adquireix un substrat tràgic inusitat, que després es repetirà en alguns elisabetians (més encara que en Shakespeare) i, sobretot, en la vena autèntica del teatre italià. En l'amor per les seves criatures i en el desig de retratar-ne fidelment gestos i dites, Ruzante descobreix una nova *vis comica* il·luminada per lluors tràgiques, moguda per les servituds del món camperol i pels turments polítics de l'odissea del seu temps. Caràcter solitari i irrepetible, Ruzante representa una tipologia subalterna i reuneix en els seus personatges i en les seves burles amargues el sarcasme que li inspira la història.

Venècia

Andrea Calmo (1510-1571) fa a Venècia, per a les capes burgeses i populars, allò que Ruzante havia fet per a la pagesia de Pàdua. Porta la naturalesa i el drama d'aquestes classes socials damunt l'escenari i les inscriu en un quadre ampli i força verídic. Això li facilitarà el contacte amb el públic i en la seva activitat potser s'hi pot veure el primer exemple d'una continuïtat professional, la instauració d'una forma d'espectacle que troba correspondència plena en la vida quotidiana de l'home del carrer. Per les poques notícies que tenim de la seva vida, es pot dir que amb Calmo l'activitat teatral sembla desvincular-se, si més no en part, de les festes, de les corts, del fet ocasional. Calmo pertanyia a un grup d'actors que també comptava amb el cèlebre Antonio da Molino, anomenat el Burchiella, i va donar a la comèdia una estructura nova on, gràcies al llenguatge emprat, és a dir, a la intervenció dels dialectes, neix una comunicació directa amb el públic que usava aquest llenguatge en la vida quotidiana. En conseqüència, va llevar a les representacions l'aspecte de curiositat per atorgar-hi el d'una lògica i agradable ocupació del lleure. L'obra de Calmo és precursora de la comèdia improvisada i ja en té l'esquema i les màscares —sobretot la del vell venecià que es dirà Pantalon i la del criat bergamasc que portarà amb el temps el nom de Zanni. Segurament fou una obra molt coneguda i representada freqüentment pels primers còmics de la improvisació.

Ruzante proposava un divertiment pagerol, naturalment no familiar a la plebs pagesa (com a públic) i només interessant per a una certa elit avesada a l'espectacle bucòlic de segell clàssic, i per tant susceptible de copsar-ne la seva paròdia en clau de comèdia. Calmo, en canvi, porta brillantment la plebs ciutadana i les capes mitjanes a reflectir-se damunt l'escenari: d'aquí el seu èxit i el seu professionalisme.

Il Saltuzza (1551), comèdia de caràcters i d'ambient, demostra un sentit molt esmolat de la representació, una agilitat escènica que potser no té precedents en aquest període.

A *Las Spagnuolas* (1549) el joc de llengua, d'intrigues, de bastonades, arriba a una veritable exasperació que deixa perplex el lector que no sàpiga mesurar el valor escènic d'una expressió o d'una acció, la funcionalitat per a l'actor de tot allò que, damunt la pàgina d'un llibre, pugui semblar només una vasta galeria de retrats i diàlegs pujats de to.

A *La Pozione* (1552) i a *La Fiorina* (1552), ja al títol s'hi destrien les fonts de Maquiavel i Ruzante, adaptacions d'obres d'aquests dos autors en funció de necessitats teatrals.

La Rodiana (1553) i *Il Travaglia* (1556), més pròximes a la comèdia erudita, són testimonis del pas, en el mateix Calmo, de la composició d'inspiració substancialment literària a la desenfrenadament populista, de la concepció de la representació ocasional a l'espectacle de tipus quotidià que, com ja hem dit, troba en Calmo, segons tota versemblança, el seu fundador.

La Venexiana és una breu comèdia dialectal transcrita per Emilio Lovarini d'un manuscrit de la biblioteca San Marco. És una obra singular que ens ofereix, amb un encant subtil, l'ambient de la Venècia del segle XVI, el sistema de vida, la concepció de l'amor, alhora sensual i refinada. Hi apareix Bernardo, camàlic bergamasc, prototip d'una nombrosa munió de criats i del mateix Zanni, base de la comèdia d'improvisació (que de fet al segle XVI es deia «comèdia dels Zanni»).

La Venexiana és la primera obra totalment en venecià, però el contingut i els personatges només són populars en una part mínima. Forma part del vast moviment de revaloració de la «llengua» veneciana en contra del *moscbeto*, l'insípid parlar florentí que s'havia imposat com a llengua. Per altra banda, la llengua oficial de la república veneciana era precisament el dialecte venecià. A més, aquesta obra —exemple quasi únic— és totalment immune a la influència plautiana; té un segell clarament narratiu, cosa que facilita la descripció d'una aura suaument lírica (amb molta sobrietat) i d'una tensió feta tota de sensibilitat, que la converteixen, pel que fa al teatre dramàtic italià, en exemple original autònom i sense parangó. Venècia hi dona aquesta dolça nostàlgia que tornarà a aparèixer segle rere segle. L'autor sembla un diletant (en el sentit d'afeccionat culte i refinat). Podria ser un dels aristòcrates pertanyents a les misterioses companyies de la Calza. Indubtablement, la comèdia fou escrita per a una representació ocasio-

nal, potser evocant personatges i situacions pertanyents a la crònica mundana.

L'Aretino

Pietro Aretino va viure entre el 1492 i el 1557. Fill d'un sabater, va anar a la cort papal i després es va refugiar en una Venècia acollidora. No podia concebre més que el menyspreu i el mercat d'aquest menyspreu. Les seves comèdies són un testimoni cabdal de les mesquineses i les baixeses de la vida quotidiana de les corts.

Les seves comèdies, juntament amb els *Ragionamenti*, són els miralls ustoris de la condició humana de la seva època, un quadre revelador de la vida de Roma i de les altres ciutats italianes durant els anys immediatament precedents i successius al saqueig de Roma (1526), ja sigui perquè aconsegueixen de retratar de manera directa i intensament dramàtica la corrupció àmpliament estesa entre les capes socials i les corts, ja sigui perquè ens donen una coralitat de personatges extrets de la realitat de la crònica quotidiana, portats damunt el paper i damunt l'escenari amb les seves característiques més evidents i amargues.

La Cortigiana és la primera que va escriure, encara que es va publicar després del *Marescalco*. Es remunta al 1525, quan Aretino, que aleshores vivia a Roma i participava en primer pla en les vicissituds de la vida romana, tenia ocasió d'establir relacions amb individus de la més diferent condició social i moral. Les notícies de representació de la comèdia són força vagues; només se sap que es va representar a Bolonya el primer diumenge de quaresma del 1537. És lògic suposar que no va tornar a ser representada —encara que no es pugui afirmar amb seguretat—, a causa de les persecucions que va patir Aretino i que desembocaren en la prohibició de tota la seva obra. A *La Cortigiana* la trama és gairebé només un pretext per posar damunt l'escenari uns personatges tan reals que els espectadors i els lectors els podien reconèixer fàcilment. Misser Maco de Siena i el ric Parabolano en són els protagonistes. El primer vol convertir-se en cortesà i cardenal i fa tot un seguit de bestieses fins que es fa ficar dins una caldera, convençut que és un motlle de fer cortessans. L'altre, enamorat follament de Livia, és burlat per l'alcajota Alvigia i pel criat Rosso, que el fan trobar amb Togna en comptes de la seva estimada. Si es té en compte la manera especial amb què es tractava la cort vaticana, el tema de la sàtira de la vida de cort és totalment nou damunt l'escenari i mancat de frens morals. Els personatges s'hi destaquen amb una vivor i un verisme impetuosos. El llenguatge és parlat i nacional alhora (s'al·ludeix amb complença a la malaptesa del bergamas: «Diu les coses amb unes paraules

tan enrevesades, que sembla més de Bèrgam que de Siena»). La recerca del llenguatge, amb tota la riquesa i la imaginació, esdevé tema dominant també als altres treballs de l'Aretino, i sovint es deixa endur pel gust dialectal a ultrança, pel preciosisme, malgrat que escribia molt ràpidament. La seva inspiració esdevé autocrítica, consciència d'una crisi, malgrat que sigui al bell mig d'una enginyosa tipificació de teatre de saló.

Il Marescalco (1527) és posterior a *La Cortigiana*, encara que es va donar a la impremta un any abans que aquesta, és a dir, el 1533. No es tenen notícies segures sobre la representació. A *Il Marescalco* sorgeix el vodevil. L'Aretino posa els fonaments de la convenció teatral, en forma el motlle. La comèdia de caràcters es desenvolupa (un caràcter que, en aquest cas, serà el Malvolio de Shakespeare). L'argument, com sempre en l'Aretino, és un pur pretext, però resulta una mica més complex que a *La Cortigiana*. El duc de Màntua fa una broma al seu menescal, misogin furibund, obligant-lo a casar-se. El pobre home intenta evitar l'obligació malgrat les pressions que rep per part de les persones al corrent de la intriga: una dida, un pedant, el propi assistent, a més dels cortesans. Davant la insistència del duc, ha de cedir. La presumpta esposa, afortunadament per a ell, és un jove disfressat de dona i la befa acaba girant-se contra els cortesans, perquè el menescal no es mostra gens ofès per la burla, de satisfet que queda d'haver escapat del perill.

La Talanta fou escrita el 1541, després d'un llarg període de l'Aretino lluny del teatre, segurament determinat per les peripècies de la seva vida aventureira. La comèdia, substancialment diferent de les dues anteriors, s'assembla més als models de l'erudita i es ressent força de la influència llatina, especialment de *L'eúnuc* de Terenci, però també en part de *Trinummus*, *Poenulus* i *Cistellaria* de Plaute. Més que qualsevol altra de les seves obres, *La Talanta* segueix les regles d'una dramaturgia gairebé canonitzada, i no fustiga els ambients i els costums de l'època amb la ferotgia satírica que el va fer cèlebre. Segurament es va representar el 1542 —el mateix any que fou publicada a Venècia—, segons consta en una carta de l'autor a Cosimo de Mèdici i a Vite de Vasari, amb decorats del mateix Aretino, realitzats per Vasari.

L'Ipocrito és de l'any següent. Aretino la va escriure pouant de les fonts clàssiques i, alhora, de les literàries nacionals. Efectivament, alguns personatges semblen manlevats de *Menaechmi*, alguns episodis recorden *Orlando innamorato* (p. I, c: XII) de Boiardo i el *Decameró* (X, 5). La intriga és arbitrària i enrevesada, i fins i tot hi apareix el *pathos*. Però s'hi destaquen caràcters autèntics i, sobretot, proveïts de matisos morals, com el de l'hipòcrita Liseo, que donen vida a l'acció. En algunes ocasions, l'Aretino va més enllà de Plaute. El caire satíric i crític s'aplica a la societat amb la intenció de condemnar-ne els costums, seguint una tendència de perspectives noves.

La darrera comèdia de l'Aretino, *Il Filosofo* (1544), va ser considerada anterior a *La Talanta* segons una edició que portava erròniament la data del 1533. També aquesta obra és una comèdia d'imitació, però aquesta vegada s'inspira

més en la tradició literària que en la llatina. Les fonts són, indubtablement, el *Decameró* (II, 5; VII, 8) i, més limitadament, el personatge Giovanni Salvalaglio, dels *Notabilia temporum* d'Angelo de Tummullis. El nucli motor són dues accions completament diferents entre si. Totes dues passen a Venècia, nova i estimada pàtria de l'Aretino. La primera, que dona títol a l'obra, tracta d'un filòsof, Plataristotile, tan enderiat amb les seves reflexions metafísiques i amb les disquisicions sobre l'origen de les coses, que descarta completament la muller; naturalment, ella intenta enganyar-lo. Però el filòsof, amb un rampell de realisme, tanca l'aspirant a adúlter dins el seu estudi. La dona, amb l'ajuda del servei, allibera el jove i el substitueix per un ase. Esbandit el perill, Plataristotile recobra el seny, reconeix els errors i torna a fer una vida normal. L'altra acció tracta de les desgràcies de Boccaccio que, en un sol vespre, és estafat per una meretriu, uns lladres el tiren a un estany i l'abandonen, i és tancat dins una tomba, d'on surt, però, portant un anell preciós. Aquí l'accent es desplaça cap als efectes de conjunt i al retrat ambiental. Les temptatives teatrals de l'Aretino ofereixen, a grans trets, la fesomia de la nova comèdia burgesa. Els seus encerts seràn represos sovint i madurats.

Florència

Com és tradicional en la literatura italiana, el moviment d'interès creat pel descobriment expressiu de la comèdia va trobar a Florència un terreny propici a donar els resultats més variats. I més que de resultats, de temptatives i d'exercicis. A Florència s'emprengueren directament les tasques de la literatura dramàtica, mentre que a Venècia, a Roma i a Nàpols, l'orientació va anar instintivament vers les exigències escèniques. Així, el patrimoni de la comèdia d'aquestes últimes ciutats se centra en les representacions improvisades, mentre que la comèdia florentina ha romàs a les històries de la literatura. El teatre italià es ressentirà durant molt temps d'aquest dualisme.

L'eclosió de la producció literària florentina impulsa els escriptors renaixentistes a afrontar el gènere teatral amb un esperit, més que d'invenció, de «variació», per dibuixar un esperit de poble més que popular, per satisfer el gust d'un públic elegit més que no pas els impulsos expressius que podien sorgir de l'interior de la consciència. En la producció de Gianotti i de Cecchi, de Lasca i de Lorenzino de Mèdici, de Borghini i de Cini, sempre hi trobem elements autènticament interessants, ja sigui per l'ambient que les comèdies reflecteixen de manera realista, o per la singularitat d'alguns personatges. Però l'esperit que les impregna no té ni relleu ni imaginació, és essencialment acadèmic. Fins i tot allà on hi ha llicències lingüístiques o morals, no surten de la tradició boccacciana, amb un sobreentès lúdic que acaba per refredar-se.

La comèdia del Renaixement manté el caràcter d'ocasionalitat, d'una composició de circumstàncies, de divertiment tolerat. No obstant això, dins aquests límits cal distingir entre la circumstància de cort, oficial, i la circumstància confiada, en canvi, a la inspiració de la representació; entre l'autor i l'actor-autor; i entre el públic de la festa cortesana i el de la festa de plaça o d'una associació burgesa. La comèdia florentina pertany a la cort; igualment Lorenzino, Borghini o Cini. I Lasca pertany encara més a la pàgina brillant (bona part de les seves obres no foren representades, i algunes van romandre inèdites durant molt temps). No vol dir que aquestes circumstàncies exteriors impedissin l'assoliment de l'expressió artística, sinó que manifesten els límits evidents de la inspiració i reflecteixen una concepció substancialment formalista del propi treball, reduït als cercles d'entesos i estilistes, sense que aquest estil, considerat un fi en ell mateix, tingui un significat concret ni reflecteixi els replècs d'una consciència. A les obres de Lasca preval la curiositat de la intriga, la referència a la narrativa (de la qual l'autor era mestre). L'acció es desenvolupa amb una viva força graciosa, els punts de partida són, en conjunt, força originals, el llenguatge sona agradablement àgil i expressiu: però més que al llenguatge parlat, es vincula a un model literari que absorbeix la parla per als seus fins.

Naturalment, en aquests escriptors, com en els més importants comediògrafs del segle XVI, la intenció declarada és la inspiració en la vida real. Arriben a reproduir tipus molt coneguts pel públic, amb noms i cognoms, o malnoms autèntics. El «natural» és el mot d'ordre, així com, gairebé a la mateixa època, el «contrafet» ho serà per a les màscares. Però allà on manquen les forces i l'esperit d'observació, sobresurt el recurs de la convencionalitat, d'èxit segur.

Nàpols

Els intents de datar les catorze comèdies conegudes de Giambattista Della Porta —sembla que en va escriure vint-i-nou, més una tragèdia— no han donat resultat segurs. Per tant, tota suposició és arbitrària. Al pròleg de *Due fratelli rivali*, l'autor —savi de professió— afirma explícitament que la seva obra teatral fou un divertiment de joventut. Ell mateix corregeix immediatament aquesta declaració quan precisa que les comèdies representaven una diversió, una manera d'entretenir-se durant les pauses del treball. I no esmenta mai el període d'escriptura. Només es pot intentar una hipòtesi de cronologia a partir de l'any de publicació, però es tracta d'un element poc definitiu. Falten, entre altres coses, notícies de representacions, tret del cas d'*Olimpia*, representada després del 1586 i abans de la data de publicació (1589) que,

segons Croce, fou el 1588. Sigui com sigui, *Olimpia* fou la primera comèdia publicada del naturalista napolità. *I Due fratelli rivali* ho fou probablement el 1601. Altres comèdies que ofereixen elements d'interès són *Cinzia* (1601), *La Turca* (1606), *Il Moro* (1607) i *La Furiosa* (1609).

De la història del teatre napolità del Renaixement en destaca la singular obra de Giordano Bruno, *Il Candelaio* (1582), que és, alhora, la conclusió lògica i garantia de les grans possibilitats inherents a ella mateixa. L'esperit satíric que la impregnava (tan lligat a unes circumstàncies reals, tant de fets com de persones, que segles després es poden intentar identificar) reprèn amb tota evidència el fil de les farses d'estudiants del segle xv i de les peces macarròniques.

Giordano Bruno (1548-1600) va defensar i ampliar amb merques complexes les teories de Copèrnic i de Paracels. No podia deixar d'esdevenir la víctima de la necessària insolència de les seves propostes, ofensives per a una nació essencialment supersticiosa. Les seves obres, tant les literàries com les filosòfiques, els seus «furors heroics» (per a Bruno, l'exaltació espiritual), l'indueïren a comprendre-la unitat i la divinitat del real, a donar una fe elevada i lliure a la història del món. Recull en ell el destí del Renaixement italià. Les circumstàncies històriques impediren que aquest destí es realitzés completament i Bruno en va ser l'estimulant (destí semblant al de Da Vinci). La denúncia de la hipocresia a *Il Candelaio* va ser la d'una veu aïllada i immediatament perduda. Va morir a Roma el 1600, cremat a la foguera per la Inquisició.

L'avar Bonifacio s'enamora de la meretriu Vittoria i recorre a la bruixeria per conquerir-la, perquè considera que no pot fer altrament, atès que no vol gastar diners en regals. Bartolomeo es preocupa únicament dels seus somnis d'alquimista i descura els seus deures de marit. Manfurio, un pedant, està tan convençut de la pròpia superioritat cultural que, amb l'ús i abús de frases llatines, demostra no tenir per res el proïsme. Bonifaci acaba, com es mereix, estafat per un fals nigromant: en comptes de Vittoria, es troba la muller Carubina als braços, la qual, després de renyar-lo durament per l'intent de traïció, cedeix al festeig de Gioan Bernardo. Bartolomeo, per la seva banda, pateix una doble desgràcia: un fals alquimista li ha estafat sis-cents escuts i la muller l'enganya amb molta satisfacció en braços de Barra. Manfurio, finalment, és ridiculitzat per Ottaviano a causa de la seva falsa doctrina. Però cap dels tres encara no ha acabat: resulten el blanc d'una banda de bergants, dels quals reben el dany, a més de les befes i les amenaces, a més de ser temporalment segregats pels malnats, disfressats de guàrdies i, pel que fa a Manfurio, amb l'afegit d'una bona dosi de bastó.

Cada personatge té el seu grau d'abjecció visible, tret potser pel que fa a l'amor del pintor Gioan Bernardo i al seny de l'adolescent Ascanio. Però pitjor és encara la que s'amaga darrere aparences respectables. Amb la intensa varietat d'un llenguatge parlat tan pròxim a la vida, i no obstant això tan imaginatiu i expressiu, Bruno crea un fresc de colors vistosos, amb ambigüitats vigoroses, on la saviesa clàssica i la popular es barregen, on el sarcasme

esdevé èpic i on, darrere la comicitat impetuosa, s'amaga un fil subtil de malenconia (com es manifesta en la digressió sobre la fortuna i la inadaptabilitat dels homes al món). El teatre italià no trobarà mai més la netedat de representació i la grandiositat de caràcter pròpies d'aquesta obra. En aquesta fruita tardana, editada a París i durant molt temps ignorada per la cultura italiana, gairebé mai representada, hi podem constatar quines foren les llavors positives del Renaixement italià. Per una coincidència única en la història, i no precisament fortuïta, en aquesta època historiadors com Maquiavel, polígrafs com l'Aretino, filòsofs com Bruno, administradors de terres preocupats per la sort dels camperols administrats com Ruzante, posaren damunt l'escenari, de manera només aparentment lleu i agradable, l'emoció que els provocava la vida observada i reflexionada quotidianament, el seu replegament i enfonsament en la impotència després d'esperances agitades. La ferotgia escènica de *Il Candelaio* no té possible comparació. Bruno, autor casual i ocasional, sembla que descobreix de cop l'esperit subversiu i cínic de la plebs napolitana i s'apropia de la seva capacitat d'esvair qualsevol boira ideològica i despullar la naturalesa humana, ofegada en una aventura tempestuosa, en una misèria moral que es revolta també contra ella mateixa. Tira una palada de calç viva damunt les institucions civils, damunt la moral hipòcrita, damunt el vici d'emascarar la degeneració amb l'ordre social. La naturalesa de l'individu resulta sorpresa per haver-se de dividir entre aparença i substància. La societat, component multiplicat de l'individu, està sotmesa al mateix mal. El sobrat secret, el podrimener, és proclamat als quatre vents de la comèdia. Així es tanca el procés obert a començaments de segle. Els personatges i les situacions d'aquesta obra provenen, certament, d'altres comèdies; però aquí adquireixen consistència real, es fan esdeveniment quotidià, ja no són un pretext agafat de la vida i de Plaute, sinó la vida mateixa, que passa i s'enfonsa. Precisament en el si de l'especulació filosòfica més vasta i profètica del segle havia de néixer també la rèplica directa, on la diversió deixa lloc a la passió corrosiva del combatent. El panorama, vist des de dalt amb una complicitat més o menys externa, és substituït per la participació directa en l'empresa dels malfactors disfressats de gendarmes, instrument d'una justícia autèntica. La comèdia d'arrel llatina s'enriqueix així amb substància ideològica i controvèrsia moral que s'han anat formant gradualment fins a arribar a l'acusació incisiva de Bruno contra una al·legòrica actitud de «candeler».

Els espectacles

A partir de la meitat del segle xv, el gust per l'espectacle profà, ocasió festiva i excepcional, va tenir un gran desenvolupament a les corts; especialment

a la de Ferrara i, des de final de segle, a la de Màntua. Per a les representacions que es feien normalment en ocasió de noces principesques o de visites de sobirans, es transformava la sala més gran del palau o un pati en lloc d'espectacle. Les despeses, de vegades força elevades, anaven a càrrec del príncep. Sovint s'hi invitava el poble de franc. Es representaven comèdies de Plaute, primer en llatí, més endavant en vulgar. Ben aviat es van representar també les imitacions, i hi va haver alguns intents de muntar una tragèdia. En la majoria dels casos, els actors eren afeccionats, als quals es podia afegir algun bufó de la cort. La decoració de l'escenari va tenir un gran desenvolupament, sovint exageradament luxós en relació amb la celebració de la qual formava part la representació. Les cròniques de l'època ens donen descripcions detallades dels vestuaris sumptuosos, de les meravelles escèniques, de caràcter arquitectònic i escultural, a més de pictòric, de la riquesa dels intermedis entre actes (pantomimes musicals de contingut al·legòric o mitològic).

A la primera meitat del segle xvi, els espectacles de cort començaren a alternar-se amb espectacles que es feien a casa de les famílies patrícies (especialment a Venècia), muntats ocasionalment per companyies que, però, mantenien una continuïtat al llarg dels anys: les companyies de la Calza i de Ruzante a Venècia i Pàdua, la de la Cazuola a Florència, i les de Siena, que després adoptaren el nom dels Rozzi. Naturalment, en aquest segon cas els decorats eren molt més senzills i es podia donar més importància al text i als actors, que començaven a tenir experiència i habilitat. A mitjan segle van néixer els primers teatres estables, amb platea de grades i escenari fix, naturalment de model clàssic. El 1549, el cardenal Ercole Gonzaga, regent de l'estat de Màntua, encarrega a Giovan Battista Bertani, superintendent a les fàbriques de l'Estat, de construir un teatre estable entre el castell i les quadres. El 25 d'abril de 1567, Leone dei Sommi, director de companyia formada per jueus, i el mateix actor, demana al duc Guglielmo Gonzaga «de poder ell sol donar permís a Màntua, per deu anys, de representar comèdies als que, per preu, en van representant». Al cap de poc temps es comença la construcció del teatre de Sabbioneta, projectat per Scamozzi, i del teatre Olimpico a Vicenza, projectat per Palladio, encara existent i de vegades en funcionament. Les cròniques ofereixen riquesa de detalls sobre els decorats, que eren a càrrec dels artistes més importants de l'època (es tenen informacions segures sobre Rafael, Bramante i àdhuc Ariosto). Són uns decorats que es basen essencialment en efectes de versemblança, obtinguts mitjançant la perspectiva i una combinació d'elements pictòrics i arquitectònics. Serlio, en el seu tractat d'arquitectura, distingeix tres tipus d'escenari: el còmic, que representa una placeta amb carrers i cases, d'aspecte alegre; el tràgic, igual que l'anterior però més sever i ombrívol; i el pastoral, que representa un bosc. Com es veu als diàlegs de Leone dei Sommi sobre l'art escènic, no es concebia un decorat d'interior, perquè representar-lo sense una paret semblava massa contrari a la versemblança. S'esmentaven amb estupor els espectacles espanyols, on eren habituals els decorats interiors sense quarta paret.

El professionalisme teatral es va identificar ben aviat amb la commedia dell'arte. Però abans hi va haver un estadi intermedi (on, d'altra banda, el professionalisme encara no tenia caràcters ben definits), del qual ens ofereix un testimoni singular el jueu Leone dei Sommi amb els seus quatre diàlegs del 1556 «en matèria de representacions escèniques», que van quedar inèdits. Els dos primers tracten específicament de l'art d'escriure les obres, i no ofereixen cap interès especial; al tercer, per primera vegada llegim preceptes sobre l'art d'interpretar i sobre la direcció teatral pròpiament dita. Primer de tot s'afirma que «és millor, per al gust dels auditors, una comèdia llejta ben interpretada, que una de bella però mal interpretada». Hi ha normes de la distribució dels papers: «bona pronunciació», «aspecte que representi l'estat que s'ha d'imitar», «gran cura de la veu que tenen». Consells sobre el maquillatge, i després «parlar alt», «pronunciar bé totes les paraules, de la primera a l'última», «canviar les actituds segons la varietat de les ocasions», «tenir sempre l'auditori atent», i això no sembla altra cosa que un raonament familiar, vingut a la impensada. Hi ha consells sobre el vestuari, preferiblement de colors «clars», sobre la tècnica de la direcció d'escena, i que mentre es parla «no s'ha de caminar mai, si no és en cas de gran necessitat». Fins i tot tracta la il·luminació: «a la primera escena dolorosa... vaig fer (com ho tenia preparat), que la major part dels llums de l'escenari que no servien per a la perspectiva, fossin velats o apagats immediatament». O també: «mirallets per fer més lluminosa i alegre l'escena». La finalitat constant de l'espectacle i de la comèdia era el «natural», dins el marc de la convenció escènica.

A final de segle, quan Ingegneri publica el tractat *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), s'acaba el primer gran període d'invencions i recerques sobre l'art de la representació. El floriment escenogràfic que es va verificar al segle XVII afecta sobretot l'espectacle musical.

Els consells d'Ingegneri es refereixen directament a les representacions de les acadèmies, és a dir, dels grups d'aficionats que només perseguen finalitats artístiques. Efectivament, quan tracta específicament dels problemes de direcció es refereix gairebé sempre a les experiències viscudes dirigint *Èdip rei* de Sòfocles, amb traducció d'Orsatto Giustiniani, interpretat pels Accademici Olimpici al teatre Olímpico de Vicenza, que es va inaugurar precisament amb aquesta representació. Com de costum, l'espectacle fou sumptuós, amb una gran riquesa de vestuaris, amb molts comparses i coristes (108), amb la intervenció d'una orquestra, amb una gran complexitat d'il·luminació («l'escena es mantindrà molt il·luminada, sense que es noti ni d'on ni com ve la llum»). Al seu tractat, Ingegneri planteja diferents problemes de direcció, especialment la relació, en un espectacle musical, entre música i paraula («entendre totes les paraules del cant»), i proporciona preceptes detallats sobre la manera de fer aparèixer una ombra, amb una fantasia audaç precursora dels experiments moderns més importants. Al pròleg de l'obra, al·ludeix a

la comèdia d'improvisació com a gènere inferior: estava a punt de produir-se una clara ruptura entre l'alta cultura i l'activitat teatral.

El teatre del Renaixement italià posa així les bases de l'activitat teatral moderna: n'inventa les modalitats i les formes, des de l'arquitectura fins a l'escenografia, des de la il·luminació fins a la interpretació. Fins i tot se'n treuen a la llum les exigències contradictòries, les possibilitats de variació, des de l'òpera fins a la comèdia, des del drama fins a la tragèdia, des de l'espectacle de consum fins a l'espectacle d'elit.

El personatge popular, de la paròdia a la pastoral

A les cultures arcaïques, les festes de caràcter agrari tenen un valor sagrat de ritu propiciatori i, alhora, un valor pràctic per a la convivència i per a les seves necessitats psicològiques. La festa hivernal esdevé específicament carnavalesca, i la festa primaveral es converteix en celebració de la fecunditat. Les altres, en ocasió de la sega a començament d'estiu i de tardor, no es van desenvolupar com les altres dues en el pla mític i en el pla de les representacions de caràcter teatral. L'elaboració popular actuava en aquest sentit —ho podem constatar des de les festes atel·lanes—, i probablement hi va continuar al llarg de tota l'edat mitjana. No hi ha dades segures sobre aquest desenvolupament, perquè fins al segle passat no se'n va recollir ni estudiar les expressions.

Des del naixement de la literatura italiana, l'elaboració de les tradicions populars i el seu món van penetrar a l'interior de la literatura culta i, a poc a poc, en van constituir l'element central. A Boccaccio, no només són populars els personatges i les històries del camp i de la ciutat, sinó que la manera de tractar-los comporta l'assumpció del llenguatge, la transposició de les tradicions i les llegendes. Igualment passa als relats de Sacchetti i als poemes camperols de Magnifico i de Pulci, que ja tenen un to teatral, la gràcia i l'agilitat de la representació dialogada. Per la seva banda, els joglars, a les seves «dites» per al divertiment de les classes superiors, es lliuraven sovint a la sàtira en clau de burla ofensiva, grossera i pesada.

Signi com sigui, la importància del pagès, tant si és idealitzat com burlat, les seves relacions amb les altres classes, la naturalesa de la seva existència en relació amb el seu treball, és fonamental en la societat. Existeixen diverses actituds en relació amb el pagès. S'oscil·la entre el to satíric de l'artesa (el rival del pagès, perquè li és pròxim) i el to idíl·lic del literat o del senyor, aquest darrer inspirat pel classicisme però també lligat al plaer i a l'eficàcia de l'observació realista. En el món històric del Renaixement, el pagès constitueix un punt de referència essencial; i no només això: un punt de referència fosc, inexplorat, capaç de les reaccions més impensables (a Europa no s'havien aturat

mai les revoltes camperoles i, precisament en aquells anys, arribaven a la culminació a Alemanya) i, per altra banda, un punt de referència necessari i del qual no es pot fer abstracció.

El pagès transformat en «pastor» segons la tradició clàssica és, des de les primeres èglogues dialogades de Sannazzaro i de Pontano (final del segle xv), d'evident inspiració clàssica. La sàtira del pagès bergamasc (els Zanni) s'amplia a altres capes socials i neix el joc de la commedia dell'arte o comèdia improvisada.

El drama pastoral es converteix en gènere quan, el 1472, Agnolo Poliziano va escriure en vint-i-quatre hores, per encàrrec del cardenal Francesco Gonzaga, *La favola d'Orfeo*, de 134 versos. La representació es va fer amb escenes simultànies, com al teatre sacre de l'època, i va anar precedida de l'anunciació de Mercuri, exactament igual a la de l'Àngel. La mètrica dels versos canvia segons les ocasions. L'estil de la substància poètica recorda certes maneres populars, com les balades de Sacchetti. Dos versos anuncien la caracterització dialectal i paròdica de les màscares; els pronuncia un pastor esclavó, que diu:

State tenta bragata. Bono auguri/che di cievol in terra vien Marchurio.

L'esperit de l'incert. Després es continua amb la imitació clàssica, referint-se de manera especial a la narració de la llegenda d'Orfeu, tal com s'explica al llibre IV de les *Geòrgiques*. El desenvolupament de la història i els personatges resulten forçosament esquemàtics, aproximatius. Aquest episodi literari no té continuadors ni exerceix cap influència directa. Però ja s'advertixen en la poètica i tènue expressió dels sentiments amorosos —amb aquell estil *cantabile* que un segle més tard es traduirà en melodrama— els accents més sincers de les faules pastorals i els seus transvestiments idíl·lics (la psicologia del cortesà que, sota l'impuls patètic, es revesteix de teles pastorals). Després de l'ègloga dialogada *Orfeo*, al segle xvi es continuen portant a l'escenari escenes pastorils i mitològiques, evocades amb lleu nostàlgia, necessària evasió de la vida quotidiana cap a un món de faula on només els sentiments són vertaderament importants.

En aquestes representacions s'hi pot reconèixer un joc de societat elegant i elaborat, una projecció damunt l'escenari de les converses de saló i d'acadèmia on continuen les refinades disquisicions sobre l'amor amb què s'havien entretingut els famosos cercles de la cort. El món pastoral ofereix les imatges d'un estat de naturalesa feliç, ja somiat per Hesíode i per Virgili, per Teòcrit i per Estaci.

No és per casualitat que, ja a començament del segle, Baldesar Castiglione ens ofereixi un exemple d'aquest gènere, notable per l'elegància d'estil i la suavitat dels afectes. Aquest autor havia descrit amb formes harmonioses i elegants l'ideal del perfecte cortesà. El seu *Tirsi*, representat a Urbino el 1509, no s'allunya del model d'*Orfeo*. La faula pastoral encara no ha adquirit estructu-

res ni complexitat de drama. Seran els literats de la cort de Ferrara els que es preocuparan de donar a la faula la dignitat de gènere literari, d'elaborar-ne les regles teòriques i de fornir-ne exemples pràctics. La cort de Ferrara ja havia estat, el segle anterior, forja fecunda de noves experiències teatrals. Ercole d'Este, petit tirà poc expert en diplomàcia i en el maneig d'estat fou, en compensació, amant de les arts i de les lletres. Durant el seu ducat es representaren gairebé totes les comèdies de Plaute, amb intermedis i aparellament escènic fastuosos. Alguns anys després de la representació d'*Orfeo* a Màntua, a Ferrara es va dur a l'escena un dels primers exemples de teatre profà en llengua italiana: la primera faula pastoral, *Cefalo*, de Niccolò da Correggio (1487), treta de la faula d'Ovidi *Cefalus et Procrus*. Foren nombroses les evolucions en aquest sentit arreu d'Itàlia. Però novament a Ferrara, el 1554, amb la representació del primer drama pastoral *Il sacrificio* d'Agostino Beccari, es va donar un pas decisiu en l'evolució del gènere. L'estructura més o menys complexa de l'ègloga dialogada dona lloc a una divisió ordenada en cinc actes. En aquesta temptativa hi ha l'ambició de fer una cosa nova i diferent, tant de la comèdia com de la tragèdia. Des del punt de vista artístic és només una temptativa, a la qual, però, cal reconèixer la seva importància històrica.

Amb *Aminta*, representada a Ferrara el 1573, el drama pastoral entra per primera vegada en la història del teatre. L'obra de Tasso no presenta grans novetats d'estructura teatral ni d'argument, però assoleix una caracterització dels personatges ben diferent, aprofundida i versemblant, i la tradueix a la cèlebre melodositat dels impulsos lírics, a la seva perfecció musical (tan estretament lligada a la seva terra natal, Nàpols, i a la manera de Sannazzaro, que, a la narració en llatí *Arcadia*, va posar les bases de grans evolucions formals). Amb *Aminta* el teatre entra en el joc de societat, en constitueix l'evolució lògica; mitjançant la transfiguració mitològica i artística, posa els sentiments que animaven els personatges de la cort en els nous personatges de l'escenari. A més de mirar els models de faula pastoral, i a més de constatar la nova psicologia dels personatges creats per Tasso, les seves aspiracions, nostàlgies i reaccions amoroses, podem notar que, a *Aminta*, es perden definitivament les marques del segell plautià, que informa tota la comèdia erudita. De l'argument de situacions es passa al de caràcters, del conflicte d'interessos i apetits es passa al de conformacions internes. En resum, la representació teatral ja no conrea un do d'observació externa realista, sinó que adquireix un valor introspectiu, com a reflex immediat d'un món —el món de la cort— que s'agrada de mirar-se, descriure's, jutjar-se. *Aminta* devia ser per al poeta una breu vacança, una pausa en el treball constant de la composició del seu gran poema èpic. Un joc escrit a raig per complaure els seus protectors, per oferir-los una vetllada d'esbarjo en una de les «delícies» d'Este, on anaven a descansar a l'estiu (potser una illeta del Po, ara desapareguda). I potser la representació fou preparada per Tasso amb una de les primeres companyies de còmics de la commedia dell'arte, els Gelosi, amb Isabella Andreini.

L'argument és força esquemàtic i elemental. Silvia és una nimfa desdenyosa i cruel, només amant de la caça. Aminta n'està enamorat bojament, de manera més aviat ridícula. Omple els boscos, les muntanyes i les orelles del seu confident Tirsi amb els seus planys llastimosos. Dafne és la confident de Silvia i, magnificant-li les satisfaccions de l'amor, intenta debades portar-la al bon camí. Dafne parla amb un enginy esquitxat de renys severos, s'abandona a efusions patètiques, i de tant en tant també ella sospira. Sent una tendresa secreta per Tirsi (probablement Tasso es va voler retratar en aquest personatge), que no vol ni sentir parlar de prendre seriosament els lligams amorosos i s'estima més diversions lleugeres i superficials, suficients per alegrar però que no deixen marca ni, sobretot, ferides. Savi per experiència, es manté allunyat de la passió i aconsella Aminta que no s'agafi les coses tan tràgicament, que es posi a l'aguait i sorprengui Silvia mentre es banya nua en una font. Aminta, tot tremolós, segueix el consell. I què veu? Un sàtir que ataca la pobriçona. Ell s'hi precipita, fa fugir el sàtir i allibera Silvia dels fermalls que li havia posat aquell ésser bestial. Però la nimfa, en comptes d'agrair-li-ho, se'n va encara més desdenyosa. Al pobre Aminta no li queda altra cosa que el suïcidi. Puja damunt d'una roca —després d'haver vagarejat desconsolat dies i nits pels boscos— i es tira a un profund precipici. Però afortunadament, com és lògic, un arbust atura la caiguda i el salva. Arriben els pastors (tots els personatges figuren pastors de l'antiga Grècia), i també arriba Silvia. Per un instant, la nimfa el creu mort i es desespera. Però finalment es converteix al llenguatge de l'amor i l'abraça. Els amants són tots feliços tret del vell i savi Elpino, encara enamoradíssim, que s'encarrega d'explicar el desenllaç. Venus baixa del cel a la recerca del seu fill Amor per castigar-lo pels seus jocs dolorosos i per servir d'epíleg d'aquesta faula patètica. I després se'n torna a l'Olimp.

Per als intermedis, Tasso va compondre cors lírics, que tenien la finalitat, com a la tragèdia grega, de fer consideracions generals i també d'expressar el pensament personal del poeta. Entre aquests, és cèlebre el que comença per «O bella età dell'oro», un dels cims de la poesia italiana, considerat amb raó la clau ideològica d'*Aminta* i interpretat de les maneres més diferents pels estudiosos de Tasso. Aquí el poeta expressa una nostàlgia incontenible per una vida natural, lliure de tota esclavitud social, de tot compromís pesant (la mateixa nostàlgia que expressen, menys directament, els seus personatges en el decurs del drama). Hi ha potser, en aquesta aspiració rousseauiana, una voluntat de renovar el mateix món, de purificar-ne i de redreçar-ne les lleis? O ens trobem davant, simplement, d'una actitud literària, d'una complaença estètica? Tots dos elements són mesclats i inconscients. Els presagis es confonen amb els ecos de l'humanisme, amb l'esperit de submissió al món clàssic. Tasso està situat en un dels tombants més dramàtics de la història. De fet, la seva existència en va ser dolorosament trasbalsada. *Aminta* és l'instant de joventut amb la seva innocència, amb la seva breu però profunda felicitat. El clima de delicadesa literària harmonitza amb la idealització de la vida de cort,

amb la seva civilitat i la seva psicologia sensible. En aquest sentit, *Aminta* és precisament una al·legoria maliciosa d'una vida cortesana determinada, aquella per la qual va ser escrita. En cada un dels personatges de la faula s'hi pot reconèixer un personatge real de la cort. La trama insinuant d'allusions no lleva res de l'apassionat lirisme de l'obra, que no és drama en el sentit teatral del mot. Els personatges són moments d'aquesta intensitat lírica, que a través seu es condensa en situacions emotives especials.

L'èxit d'*Aminta* va ser prou vast, tant a Itàlia com a l'estranger. A França serà un exemple amb influències en l'evolució dels gèneres que portaran al gran floriment de la tragèdia del segle XVII.

A Ferrara, l'obra va tenir un eco immediat en el *Pastor Fido* de Giambattista Guarini (1538-1612), que va veure la llum, després d'un treball de deu anys, el 1590. L'autor va denominar-la «tragicomèdia» perquè, com explica ell mateix, la grandesa dels personatges, la versemblança de la faula i la progressió de la intriga, plena d'emocions, sorpreses i perills, deriven de la tragèdia, mentre que de la comèdia hi ha «la rialla no dissoluta, les gràcies modestes, la manera simulada, el desenllaç feliç i, sobretot, l'ordre còmic». L'obra, efectivament, és plena d'elements descriptius i decoratius que s'expandeixen en pauses líriques i musicals. El relleu dramàtic es dissol en la complaguda magnificència dels colors i en la pompa de les imatges, amb tons que expressen la sensualitat intensa i una mica tova que amaren tota la faula. Enmig de tot això, l'únic moviment teatral és el personatge de Corisca, la dona tota sentits, que no amaga el seu deler de plaer sinó que el defensa quan invita a gaudir els dons fugissers de la joventut. Aquest personatge tampoc no és llunyà, en la seva estructura íntima i en la transfiguració artística de la qual és objecte, de moltes heroïnes tràgiques del segle XVII francès.

A partir d'aquests models, el gènere pastoral donarà vida al melodrama (la primera forma d'òpera), gràcies a la inspiració i a les maneres de Claudio Monteverdi.

LA COMMEDIA DELL'ARTE

Orígens i fonts

Hi ha fets històrics dels quals, per una sèrie de circumstàncies, de vegades banals (manca o pèrdua de documents), s'ha perdut totalment el fil conductor, el fil que permet de moure's dins el laberint. Entre aquests fets —més nombrosos del que se sol confessar— tenim la comèdia improvisada, els orígens de la qual continuen sent misteriosos. D'ençà de la cèlebre obra de Maurice Sand *Masques et buffons* (1856) s'han anat acumulant un seguit nombrós d'estudis —que no sembla que s'hagin d'acabar per ara— que van de les evocacions ardents i suggestives (tant, que poden arribar a semblar fantasioses) de Konstantin Miklatxevski, a la reconstrucció erudita d'Ireneo Sanesi, molt crítica amb les idees falses i puntosa fins a l'exasperació en els detalls. Tot el terreny ha estat profusament excavat i en els darrers vint anys fins i tot s'han publicat monografies amplíssimes sobre la influència de la commedia dell'arte en diferents països europeus (Anglaterra, França, Alemanya, Àustria). No obstant això, les qüestions històriques més importants sobre el tema romanen sense solució.

Si deixem de banda els innombrables detalls sobre els quals estem mal informats (per exemple, la formació, composició i itineraris de les primeres companyies), dos són els més grans enigmes d'aquesta singular manifestació de l'esperit humà, vinculats l'un a l'altre. Com i per què vers la meitat del segle XVI (segur que no abans) es va començar a improvisar? Fins a quin punt la interpretació dels còmics *dell'arte* es podia considerar una improvisació? Entre quins límits era preparada abans, i en quina mesura provenia de centons (reculls de textos) estudiats abans? Caldria establir amb exactitud de

quina manera la comèdia improvisada se separa de les formes teatrals anteriors, i per què una vegada tancat aquest cicle —poc més de dos segles— el fenomen no es torna a repetir.

Per bé que s'hagin fet estudis atents sobre aquests problemes, i s'hagin enfrontat opinions molt diverses sobre el particular, la veritat és que el fenomen s'ha de considerar inexplicable, així com nou i singular. És probable que a les festes atellanies i en els mims dels joglars hi hagués elements d'improvisació, però realment no n'eren l'aspecte més remarcable, com en aquest cas. Encara avui, tant els actors de varietats i de revista (espectacles que corresponen a la commedia dell'arte d'un temps) com els actors de teatre dialectal, improvisen rèpliques i fragments de diàleg. Però el text existeix, encara que estigui bàsicament en mans de l'apuntador. Sembla evident que l'actor té, des de sempre, la facultat d'improvisar, però només en aquesta època històrica la improvisació ha pres la davantera i ha esdevingut el principal instrument d'expressió artística de l'actor. I no hi ha cap testimoni que ens expliqui com es va produir això.

El primer document segur d'una interpretació improvisada, feta per actors amb màscara, el tenim en un fragment dels diàlegs de Massimo Troiano (1565). Pocs anys després es registren els primers testimonis sobre l'activitat dels Gelosi, amb clamoroses proves, poc temps després, de l'excel·lència i celebritat dels seus components. Per altra banda, fins al 1545, any en què es constitueix a Pàdua una companyia dirigida per Maphio dei Rei —anomenat «Zanini», i que en documents posteriors figura com *dictus Zane*— no es té el més mínim indici de representacions improvisades. Ni tan sols aquest que hem esmentat no es pot considerar suficientment vàlid, atès que dir-se Zane o fer «el Zane» era molt habitual en el teatre d'aleshores, i no és prou per fer considerar que n'havia nascut la màscara. Aquesta evolució, doncs, es va produir en un espai de temps molt breu. En el decurs d'una sola generació —la que ja podia assumir un paper artístic el 1550 i que va desaparèixer a principi del segle següent— la commedia dell'arte va tenir les seves creacions més importants, les figures més riques de facultats artístiques; en resum, es va assolir una forma total, ja històricament definida, fins al punt d'esdevenir arquetip.

~~S'ha fet tota mena de conjectures~~ sobre la naturalesa i els caràcters d'aquest art. Per comprendre'l, només podem recórrer als testimonis històrics i als dels seus admiradors, a les traces iconogràfiques i a les proporcionades per les composicions literàries que hi tenen alguna relació —opuscles populars, contons, guions— a més d'algun epistolari conservat als arxius. La primera hipòtesi fou que la commedia dell'arte provenia de les formes populars del teatre llatí; fou una hipòtesi debatuda llargament durant el segle XIX (però avançada ja des de l'aparició de les màscares a les places italianes), però tant Scherillo com Stoppato i Sanesi demostraren que no tenia fonament. En tot cas, només hi havia una petita part de la veritat, i és que en la naturalesa de les

poblacions itàliques hi ha una constant i instintiva predisposició al mim, una facultat natural d'imitació paròdica de la realitat. La segona hipòtesi, avançada recentment per Toschi, és que els caràcters i les expressions de les màscares són una derivació i una evolució de les festes carnavalesques, dels ritus propiciatoris que s'hi celebraven, sense que hi hagi consciència d'aquests processos. Aquesta segona hipòtesi també contribueix a la veritat, i d'una forma més verificable i evident que la primera. Indubtablement, les màscares i els vestuaris, sobretot el Zanni, semblen fruit de necessitats carnavalesques, pertanyen a configuracions rituals de les quals es pot destriar el significat amagat. Però això només afecta l'aspecte plàstic d'aquesta forma teatral. Sanesi, a partir del seu profund coneixement dels guions, dels centons i de les «comèdies mímiques» (com les va definir Bartoli, és a dir, comèdies de caràcter populista on probablement es retroben el llenguatge i les situacions de les comèdies improvisades), sosté que la *commedia dell'arte* consisteix substancialment en la vulgarització —incloent-hi el recurs a la vulgaritat— de la comèdia erudita, inspirada per Plaute i per Terenci. Efectivament, les trames, les intrigues, les situacions tant còmiques com tràgiques, són en gran part una derivació de la comèdia erudita (mentre que els centons revelen sobretot el gust literari i l'humorisme habitual de l'època). Sigui com sigui, no s'estan de recórrer, de vegades, a la narrativa i a la pastoral. Però per contra —i el caràcter de la improvisació en dona certesa—, les situacions i les intrigues no són més que pretextos, sovint sense cap importància en el conjunt de l'espectacle. Hem assistit massa sovint a creacions d'intèrprets confiades únicament al seu art, que fins i tot pujaven la vàlua d'un text mediocre, per no comprendre que, de vegades, l'intèrpret compti tant amb les qualitats pròpies que només consideri el text com un esquema sobre el qual improvisar, al qual pot donar els matisos de creació pròpia, els tons que li inspira el seu gust per l'ofici.

A aquests tres elements —l'element nacional, els costums i els ritus carnavalescs, la necessitat de vulgaritzar la comèdia erudita que, per ella mateixa i com a divertiment pur i simple, no atreia ni el públic popular ni el de les corts—, que indubtablement concorren al naixement de la *commedia dell'arte*, pensem que se n'hi han d'afegir altres dos, potser encara de més relleu i que només el coneixement directe permet de destriar entre les ratlles dels documents que ens han arribat sobre aquesta manifestació. Com ja hem comentat, el naixement de la comèdia improvisada coincideix amb el naixement dels actors i les companyies professionals (és a dir, que exerceixen l'ofici de manera estable i continuada). L'actor professional té una necessitat absoluta del favor del públic (i, en certs casos, el públic es pot reduir a la sola persona del sobirà). Com ha de fer per obtenir-lo? Els gustos canvien segons les èpoques, però els mitjans no gaire: l'experiència que tenim del públic actual pot servir per comprendre el públic d'aleshores. Primer de tot, al públic li agrada reconèixer damunt l'escenari els fets i els personatges que li són pròxims, i poder-ne gaudir la paròdia. El públic italià sempre ha tingut tira-

da a l'espectacle còmic que tingués com a base una situació quotidiana, realista, encara que fos en un to menor. D'aquí la necessitat de presentar-li els tipus més interessants, des del punt de vista paròdic, del món que l'envolta: el camàlic bergamasc, el comerciant venecià, el pedant bolonyès, el militar estranger, el fatxada nostrat. Al públic li agrada reveure i seguir els personatges que estima; i possiblement interpretats pels mateixos actors. Vet aquí, doncs, la creació de tipus fixos i l'especialització de cada actor en aquests tipus. Així l'actor es feia doblement estimat pel seu públic: i aquesta és la seva autèntica raó de ser, tant en el pla moral com en el pràctic. Continuen encara avançant en la determinació de les exigències del públic (en l'espectacle parlat; en el musical, naturalment no el preocupen tant les vicissituds de la història com la familiaritat de la melodia). Al públic li agrada un espectacle variat (d'aquí el recurs a la dansa i a la música) i un llenguatge al més senzill i directe possible. La improvisació proporciona una naturalitat i una eficàcia que no s'assoleix de cap altra manera. Això és tan cert que, encara avui, les rèpliques que improvisen els actors són les que reben els aplaudiments més generals. Pel que fa a la teatralitat en sentit estricte, amb la improvisació s'obtenen resultats més convincents que amb qualsevol literatura dramàtica elaborada. El llenguatge quotidià és el que adquireix més relleu damunt l'escenari; utilitzat destrament, suscita diversió i interès continuats. El públic teatral, actualment molt restringit a causa d'un conjunt de circumstàncies socials, encara ho era més en aquella època, sobretot quan es reunia entre les parets d'una cort. Quina podia ser la millor manera d'atreure'l al més sovint possible? Per una banda, viatjar per onsevulla —però això també tenia les seves limitacions—, per l'altra, canviar l'espectacle a velocitats vertiginoses, àdhuc cada vespre. I això només era possible amb interpretacions improvisades, on bastava fer-se amo d'una petita trama, i no d'un text complet. A la pràctica, cada vespre els actors feien exhibicions sobre un tema variant, sense sortir del mateix gènere, com actualment els números de pallsos o d'artistes de varietats. Quan l'actor era mediocre, de poc li servia la inspiració i es repetia monòtonament cada vespre, encara que el lloc de l'escenari canviés. I venien les queixes del públic d'aleshores, perquè, encara que l'espectacle presentés una història nova, en realitat contemplaven cada vespre les mateixes habilitats. Es tractava sempre d'habilitats i virtuosismes, però el còmic de talla sabia improvisar-ne noves variacions cada vespre (com fan actualment els músics de jazz *hot*), mentre que el mediocre resultava estereotipat. Una vegada més, l'expressió artística neix d'una adaptació a la realitat; neix de la necessitat de tenir un públic, de cultivar-ne els gustos, de suscitar-ne l'interès.

Els actors a qui devem la creació de la comèdia improvisada —els identificariem sense dubtar amb els components de la companyia dels Gelosi— tenien en compte les creacions anteriors i les van assimilar. Per tant, no poden ser considerats (com, per altra banda, s'esdevé difícilment en els fets artis-

tics) creadors en sentit absolut, sinó sensibles i enginyosos sintetitzadors d'elaboracions escèniques.

El llenguatge adoptat com a base del seu joc escènic té una dimensió paròdica que l'acosta, sense que en sigui un simple esbós, al de la vida quotidiana i de la gent corrent. Aquesta particularitat accentua el caràcter realista de les representacions improvisades, que extreuen de la vida els aspectes socials més típics. La tradició de l'espectacle popular, amb les seves manifestacions diverses, així com la pràctica cortesana de la bufoneria per una banda, i per l'altra la matèria oferta per la comèdia llatina, o millor, per la deformació italianitzada de la dramaturgia de Plaute i de Terenci que és la comèdia erudita, donen al nou gènere una estructura tècnica, arguments, personatges que, com a reproductors d'elements de la realitat —una realitat evidentment esquematitzada per a les finalitats de la representació—, tendeixen a establir-se en tipus fixos i a trobar variacions —també creatives— exclusivament a través dels intèrprets. En Ruzante ja hi ha un exemple de tipus fix, recurrent als seus diversos espectacles, en períodes diferents.

Les fonts per a l'estudi dels orígens i l'evolució d'aquest gènere s'han de cercar, doncs, en la mateixa producció dramàtica, ja sigui la clàssica o la comèdia erudita, o la comèdia popular-dialectal o argòtica. I, paral·lelament, en una altra sèrie de produccions fins ara només conegudes parcialment: en el cas del llenguatge parlat, cal anar a cercar els opuscles populars on es troben els tipus de la *commedia dell'arte*, i que força sovint reflecteixen més o menys directament les composicions dels mateixos còmics; en el cas del llenguatge mímic, cal anar a cercar els gravats, els quadres, els frescos; les comèdies i els diàlegs dels còmics o d'autors desitjosos d'imitar-los, on les ambicions literàries es mesclen amb la seva inspiració provinent de l'experiència quotidiana de l'escenari; les composicions musicals, teatrals o líriques que inspiren, o en les representacions improvisades o en les seves màscares; els guions, mitjançant els quals coneixem la trama d'aquests espectacles; els centons, obres d'actors o per a ús d'actors, que contenen repertoris de diàlegs, de monòlegs, d'acudits aplicables en el curs de l'acció; i documents històrics, com epistolars, testimonis crítics o de crònica, bans i actituds de les autoritats polítiques o eclesiàstiques.

El llenguatge, que pot haver estat font (Ruzante) o producte (Molière) de la *commedia dell'arte*, constitueix un preciós punt de referència, però no ajuda gaire a configurar el llenguatge parlat d'aquest gènere, perquè el fet mateix d'esdevenir fet artístic l'exclou d'aquest àmbit. En canvi, les altres fonts que hem citat ens semblen especialment valuoses per a la nostra finalitat de coneixement, per identificar la matèria, el contingut, a què el còmic donava forma d'art amb els colors de la seva interpretació i de les seves personificacions mímiques.

Zanni

Zan, Zani, Zuan, Zuane, Zuani o *Zanni* —actualment està ben demostrat— no és més que la transformació dialectal, a la Itàlia septentrional, de Giovanni, o Joane, o Gianni. A les decisives argumentacions de tota una sèrie d'estudiosos —els primers dels quals foren Stoppato i Rossi—, es pot afegir el testimoni que aporta el *Dialogo di Magnifico e di Zanni*, del segle XVI, on veiem que, malgrat el títol i la indicació del personatge als diàlegs, el Magnifico diu «Gianni» a Zane. Zuan és una forma sobretot veneciana (efectivament, el cèlebre bufó venecià es deia Zuan Polo). Zoannin és un nom utilitzat en el sentit de criat en una rondalla probablement bolonyesa perquè fou impresa a Bolonya. Zane és gairebé sempre bergamasc, tant a la carta de Maquiavel citada per Gaspary, com a la referència al personatge de Tonin Bergamasco que fa Ruzante al *Secondo dialogo facetissimo*, concretament en una rèplica que diu que «tots els bojos es diuen Zane», demostrant així que aquest apel·latiu no només era utilitzat pels bergamascos, però sí prevalentment. En tot cas, referir-se a «Zane, criat bergamasc» i refer-ne el llenguatge és un fet usual durant el decenni entre 1510 i 1520, com ho demostra el testimoniatge de Speroni (recollit per Merlini), i un altre, anònim, d'un banquet de Pàdua (recollit per Lovarini), sobre espectacles on s'imitava aquest Zane. Del 1518 és l'obra anònima *Floriana*, on s'utilitza per primera vegada el bergamasc en clau de paròdia; uns quants anys posterior és el metge bergamasc de *La Pastorale* de Ruzante. El 1528 es va publicar la *comedia nova* de Notturno Napolitano, titulada *Gaudio d'Amore*, on surt un camàlic bergamasc en diàleg amb l'alcajota Scaltra. Durant el mateix decenni Straparola escriu la faula tercera de la cinquena nit de les *Piacevoli notti*, totalment en dialecte bergamasc; aquí, l'actor Antonio da Molino narra les aventures del geperut Zambò di Val Brembana (fill de Bertoldo di Valsabbia) i dels seus germans també geperuts, que reflecteixen amb molta exactitud la condició social del pobletà bergamasc i expliquen per què es va veure obligat a emigrar. L'opuscle popular sense data *Desperata: Testamento et Transito de Gratos da Bergbem per Venturina de Val Lugana* ens sembla que precedeix, com a gènere, les composicions dels Zanni (per part d'actors que representaven aquest paper i que publicaven part de les seves creacions), encara que, amb tota certesa, sigui posterior a alguna d'aquestes obres. Aquesta hipòtesi és corroborada pel *Lacrimoso lamento in morte di Simone da Bologna*.

Dos factors principals concorren a la formació de la màscara de Zanni (que trobem fixada per primera vegada de manera definitiva per Simone da Bologna, jueu): un de social i l'altre de cultural. Com testimonièn el relat citat per Straparola i el discurs CXIV de *Piazza Universale* de Garzoni, la pobresa i l'atur empenyien —probablement des del segle XV— la gent de les valls dels voltants de Bèrgam cap a les ciutats per buscar-hi fortuna; natural-

ment, aquests muntanyesos s'adaptaven als oficis més pesants i cansats, com el de camàlic. En concret, sembla que van aconseguir monopolitzar l'ofici de camàlic als ports de Venècia i de Gènova. La població ciutadana, com s'esdevé repetidament a la història d'Itàlia, va veure en els nouvinguts uns contrincants perillosos en el camp del treball, cosa que va provocar ràbia i irritació, sentiments expressats en escrits i representacions de caire satíric. És inherent al moviment la tendència a abandonar l'element de sàtira per entrar en el marc d'un divertiment pur i simple. El gust pel preciosisme en termes també lingüístics pren importància per damunt de l'expressió directa i realista, i la paròdia de la vida és substituïda per la representació de la vida. Aquestes característiques es troben de manera veritablement exemplar al *Dialogo piacevole di un greco e di un fachino*, d'Antonio Molino, dit Burchiella, on el còmic hermetisme del dialecte acompanya el retrat tipificador del personatge. Cal tenir present, també, un factor en cert sentit decisiu i caracteritzador, com és l'ús d'un llenguatge dialectal en clau paròdica —o que així es tornava en boca d'actors provinents d'altres regions o països. Per exemple, el bergamasc tendeix a convertir-se en argot en boca dels venecians, que escarneixen la manera de parlar dels camàlics bergamascos vinguts a la ciutat i posats a la picota durant les festes de carnaval. Igual passa amb el llenguatge «de pulcinella», que estrafà el llenguatge del pobletà de la *Campania felix*, i es pot trobar un fet molt semblant a la comèdia erudita, que descobreix el dialecte o, més ben dit, la paròdia del dialecte. I completament diferent és el cas de Ruzante, que reproduceix exactament el llenguatge del camperol paduà, tant des del punt de vista gramatical com lèxic, perquè Ruzante participa de la tragèdia d'aquests camperols, hi viu i s'hi sent solidari.

El pas del camàlic al criat fou ràpid. El testimoni de Du Bellay sobre la presència de Zanni i de Magnifico al carnaval romà és del 1554, i dona la certesa que la màscara ja estava formada, si no en l'activitat de les companyies professionals, com a mínim en les desfilades de les carrosses del carnaval. A partir de mitjan segle hi ha tot un seguit de testimonis sobre l'activitat professional que, cada vegada més, va lligada a les representacions improvisades on té un paper predominant, sovint fins i tot de direcció, l'actor que fa el paper de Zanni. El *Dialogo de' giochi che nelle veglie senesi si usano fare*, publicat a Siena el 1572, demostra de manera irrefutable la difusió pertot Itàlia de companyies professionals que feien improvisacions; a la crònica de Massimo Troiano, publicada el 1568, tenim el primer relat-guio d'una comèdia improvisada, aquesta, però, representada per aficionats. A través de Porcacchi, sabem que el 1576 els Gelosi, amb Simone da Bologna, interpretaren per a Enric III. Així es tancava el llarg cicle iniciat amb referències al camàlic bergamasc de les sàtires d'Ariost i amb el primer intent de paròdia contingut dins el sonet dialogat entre un camàlic bergamasc i un esclavó, d'Antonio Salvazo (1512), descobert per Rossi.

La paròdia del llenguatge ja havia estat present al segle xv amb les obres

macarròniques. A començaments del segle XVI veiem com aquesta paròdia s'aferma de mica en mica al si del llenguatge teatral (ja en tenim indicis a l'*Egloga rusticale* de Nappi, 1505), i alhora veiem néixer el personatge del camàlic bergamasc (a *Calandria* de Bibbiena i a *La Venexiana* i a *Cofonaria* d'Ambrà). A *La Cassaria* d'Ariost, el paràsit que fa de tràu ja ens ofereix un llenguatge en clau paròdica i de germania —la parla de germania és la que ofereix més possibilitats d'efectes teatrals. Però seria un gran error lligar la creació i la màscara de Zanni a aquests cicles expressius. L'actor utilitza damunt l'escenari sobretot les capacitats de transfigurar, amb la improvisació i la paròdia, el llenguatge parlat quotidià i el llenguatge literari. I és a aquesta facultat seva que s'han d'atribuir les màscares. L'esdeveniment històric és irreplicable; el mateix passa amb l'espectacle, en tant que esdeveniment artístic. La recollida de testimonis historiogràfics dóna la possibilitat de traçar una història amb el seu sentit. La recollida de testimonis sobre l'espectacle ofereix els elements per a urta història de l'espectacle, i aquesta història no s'ha de buscar necessàriament en els precedents culturals, sinó en canvi i principalment en els testimonis oculars, de crítics i cronistes, i en els textos representats —especialment els que tinguin alguna cosa a veure amb autors-actors. Per a la comèdia improvisada, sempre es tracta d'autors-actors i, naturalment, en queden molts pocs textos; però sí que hi ha molts escrits seus, que no només revelen la seva personalitat, sinó que segurament formaven part del repertori de les seves exhibicions i en constitueixen la versió definitiva. Repetim que aquestes composicions poètiques, opuscles «zanneschi», són només la matèria bruta i ens ajuden ben poc a comprendre el seu ofici. Però, sigui com sigui, en són la imatge més fidel que tenim, encara que sigui desenfocada.

Els autors són diversos, perquè eren nombrosos els Zanni que exercien l'ofici, ja fos en companyies regulars, al costat de xerraires o en formacions ocasionals (com es veu a *Lacrimoso lamento* de Garzoni i en alguns indicis esparsos en aquestes composicions). L'estil és força unitari, i la imitació del bergamasc força fidel. Deu, quinze anys més tard, a les obres en bergamasc de Croce i de Sivello, ens acostem decisivament a l'italià, evidentment per facilitar la comprensió d'un públic més ampli. Per altra banda, en Croce, i juntament amb ell en Vecchi i en Banchieri, tenim els primers apassionats del gènere que s'hi inspiren per a les seves obres d'art. *Amphiparnaso* d'Orazio Vecchi (1550-1605) assoleix una gran expressió musical que, alhora, és la custòdia més segura de l'esperit i de les virtuts de la commedia dell'arte.

Als opuscles esmentats hi ha tota la vida de Zanni: el viatge a Venècia, les relacions amb l'amo, els amors, el que menja, el casament, els litigis, les aventures i l'epitafi. I, naturalment, les cançons. Aquests documents demostren clarament fins a quin punt el personatge és completament nou en relació amb la comèdia erudita i lliure de qualsevol entrebanc. I més encara si hi afegim les imatges que ens han arribat dels artistes significatius de l'època.

Com es pot constatar a les obres «zannesche», Zanni té ben poc a veure

amb l'esclau plautini o amb el criat de la comèdia erudita, especialment els primers trenta-quaranta anys de la seva activitat, fins que no entra en contacte amb la civilització francesa i no assumeix, entre altres denominacions, la d'Arlequí, nom amb el qual passarà al nostre llenguatge quotidià. Malgrat la disfressa dialectal, als opuscles «zanneschi» no hi manquen referències cultes i ecos literaris en una llengua més elaborada, especialment la de Petrarca. Fins al punt que tenim un «capítol petrarquesc» en bergamasc (així com alguns cants d'*Orlando* d'Ariost foren parodiats en bergamasc). Però el fons és genuí, prové de la tradició dels *cantastorie* (cantors populars d'històries), dels saltimbanquis, que provaren de presentar variacions humorístiques per les places i, atès l'èxit obtingut, les van repetir i, finalment, passaren a les companyies i a l'escenari. Segurament no podem marcar mai amb tota seguretat el punt històric de conjunció entre la representació en solitari i la de les companyies; però aquestes creacions ens donen l'oportunitat de destriar-ne la naturalesa i veure-hi el nucli de la comèdia improvisada. Pel que fa al nostre estudi, no es pot donar gaire importància a la data de publicació d'aquests textos. Com que gairebé tots tenen un origen típicament lligat a formes de tradició popular —epitalamis, testaments, lamentacions—, es pot pensar que l'origen es remunta a molt enrere, si no amb la mateixa forma —que li dona l'autor, que és precisament l'actor de la comèdia improvisada—, sí com a gènere i fons expressiu de paròdia i d'estímul humorístic. Efectivament, passen alguns decennis entre les primeres creacions del gènere i aquestes últimes versions publicades. Cal no oblidar que, en aquest camp, la publicació és un fet excepcional (encara ara). El gust pels dialectes —n'hi ha fins a setze— és un preludi del gust pels diferents tipus fixos de les nacions i les regions italianes. A partir d'aleshores comporta una caracterització de màscara. I, naturalment, el *Contrasto* (disputa còmica) ja porta en si l'escena de la comèdia.

Ben aviat el gust del públic s'imposa i la *commedia dell'arte* acaba adaptant-s'hi, per bé que lentament. Del carrer passa a la cort, on madura la seva evolució, malgrat i contra la tendència que encara intentava de prevaler a les corts: la de conservar el caràcter plebeu de les màscares. Com és ineluctable, els còmics, amb l'exercici de la professió i, sobretot, amb el pas de les generacions, van anar perdent contacte amb el terreny expressiu nadiu i en trobaren d'altres més fantasiosos, virtuosistes i refinats, però mancats de referències a la realitat. De les creacions dels Zanni a les de Giulio Cesare Croce —que, no obstant, és un dels autors populars més purs de la literatura italiana—, la distància és evident. El Zanni bast i agressiu ja no és una invenció determinant de la comèdia, sinó que resulta ennoblit per la poesia i el seu llenguatge es fa accessible i agradable. Paral·lelament, de Simone da Bologna es passa a Tristano Martinelli i, al segle xvii, a Domenico Biancolelli, l'art del qual, impregnat de civilització francesa, porta a Pierrot i a Marivaux.

Els textos existents relaten la vida de Zanni com una autobiografia. D'entre ells podem distingir els que es refereixen a la vida de les valls bergamas-

ques dels que fan referència a la vida a la ciutat i, en aquesta segona fase, el pas del personatge de la condició de camàlic a la de criat. El caràcter del personatge és força uniforme: mandrós, d'apetits desmesurats (més atret pels plaers de la taula que pels del llit), insolent, bast i, alhora, astut. Encara no s'ha efectuat la distinció entre el primer i el segon Zanni, entre Arlequí i Brighella, entre l'enze i l'astut; no obstant això, les companyies utilitzen sempre dos Zanni —començant per la dels Gelosi, on al costat de Simone da Bologna trobem Gabriele Panzanini com a Francatrippa i segon Zanni. D'aquests dos Zanni, probablement un fa de suport a l'altre, com passa avui als espectacles de revista. El llenguatge alterna expressions totalment vulgars amb altres d'un lirisme pur, i no refusa les referències mitològiques (aleshores força populars i comprensibles). L'Emília, el Vèneto i Màntua sembla que són els principals centres d'activitat d'aquests actors i de la publicació dels opuscles populars que en fan referència. Però ben aviat el radi d'acció s'amplia a tot Europa.

Per fer-se una idea de l'ambient i del clima expressiu on sorgeixen els Zanni cal no oblidar les altres composicions populars de comentari de l'actualitat i dels fenòmens socials més rellevants (per exemple, les cortesianes). Personatges potser de ficció com el Geperut de Rialto —bergamasc descrit com un romancista saltimbanqui instal·lat al pont de Rialto— i el doctor Pasquino de Roma (que van mantenir poètiques discussions, també publicades com a romanços), es feien portaveus, com més tard Croce, dels caràcters i de la moralitat, ecos fidels de la vida popular de l'època amb els seus clarobscur històrics. Aquesta mena d'actor —i aquest és el gran avantatge en comparació a l'actor tancat en una vida cultural oficial i en la literatura dramàtica— té la raó d'ésser i el suport en la necessitat d'atrapar cada vespre el públic amb la seva inspiració i, en conseqüència, en la vinculació directa amb la vida del públic; aquesta és l'experiència fonamental de Zanni. Constatem, de passada, que encara avui la característica del romancista és demanar una compensació venent un full imprès amb el romanç cantat o recitat, per evitar la humiliació de passar el platet. Així s'explica la freqüència i la funció d'aquests romanços, i no ens sembla massa arriscat, en un terreny forçosament atapeït d'hipòtesis, veure en aquest costum un lligam directe entre la representació i la publicació.

La «Zagna» és la transposició femenina de Zanni, amb característiques evidentment anàlogues. Els obstacles objectius que els còmics trobaven per portar la dona damunt l'escenari, considerat encara un lloc de perdició, van fer que el primer intèrpret del paper fos un home, Battista Amorevoli, de Treviso, conegut amb el nom de Franceschina. Però quan es van poder superar les rèmores morals, els personatges passaren a mans més adequades. Als Gelosi, el paper fou assumit per Silvia Roncagli, que també va caracteritzar la criada, l'hostalera i la muller de Zanni.

El 1614, a la companyia dels Confidenti, el paper va ser interpretat novament per un actor, Ottavio Bernardini. Però el costum generalitzat era, naturalment, de confiar-lo a una intèrpret. Ben aviat, als romanços trobem cor-

randes i diàlegs poètics «entre el clavell i la rosa», escrits per Lucrecia, Pimpinella de nom artístic. Quant a alguns papers característics es continua amb el costum de confiar-los a homes; en tenim un cas típic amb Madame Pernelle, al *Tartuffe* de Molière. La gràcia natural de la dona li impedeix sovint la caracterització grotesca del personatge.

La millor definició de Zanni s'aconsegueix amb les màscares d'Arlequí i de Brighella, amb les derivades o semblants, i amb la de Pulcinella —per bé que, en aquest darrer cas, amb una perspectiva lleugerament diferent: Bègam i després Venècia per una banda, Nàpols per l'altra, però sempre i sigui com sigui, enriquiment d'un caràcter i, en definitiva, estilització d'un tipus.

Arlequí

El pas de la màscara de Zanni a la d'Arlequí es pot considerar, dins la comèdia dell'arte, com un típic moment característic, especialment en el sentit d'una evolució estètica del gènere. L'eficàcia de la imatge despullada del bufó i la violència de les representacions carnavalesques esdevenen elements predominants del personatge en l'expressió de dinamisme constant de l'actor. El Zanni rude i fins i tot bèstia dels orígens, el criat violent d'apetits sense fre, porta a la comèdia el vigor i la naturalesa del camp, l'astúcia plena d'acritud del pobletà ficat en una societat superior sense, però, integrar-s'hi. Aquest personatge s'acaba convertint en l'Arlequí jovial, desvagat, ingenu, capaç de troballes imprevisibles. A la pràctica, la transformació s'efectua quan un Zanni, Zan Ganassa (l'actor Alberto Naselli), adopta un nom que s'adapta més a les exigències, també lingüístiques i eufòniques, del públic francès.

L'origen del nom està directament lligat a les tradicions dels diables-bufons, que a França s'anomenaven també *Herlequins*, *Henequins* o *Hellequins*, i eren força corrents al teatre medieval francès. Més concretament, el nom podia derivar d'un Hernequin, comte de Boulogne, caigut en combat contra els normands i al voltant del qual es van formar curioses llegendes de venjances i malediccions. També hi podria haver alguna influència de la saga d'Erlikönig, rei dels Elfs, que organitzava, amb la seva gent, facècies i encanteris; o de la tradició asiàtica d'Erlik-khan, o també de l'etimologia anglosaxona *hellécin* que significa raça infernal. És poc versemblant, en canvi, la hipòtesi que estableix un lligam amb la tradició mímica clàssica, on Hèrcules —d'aquí *Herculinus*— apareixia com a personatge còmic; i és igualment difícil establir la modalitat del pas del mim francès a l'italià. L'únic cert és que el nom fou introduït a Itàlia per Zan Ganassa, que durant la segona meitat del segle XVI havia fet moltes representacions per França i havia establert contacte amb les fonts folklòriques locals, inclosa evidentment la dels diables-bufons.

A França, el nom responia a exigències també de llengua, com ja hem dit, i trobava motius immediats en la tradició. És menys probable, en canvi, que a Itàlia aquest nom ja fos present en la bufoneria medieval. Ni el d'Alichino, que Dant va donar a un dels diables de Malebranche, pot ser considerat indicatiu d'una tradició.

Arlequí, síntesi d'una afortunada tropa de personatges servils, omple amb les seves aventures l'evolució del teatre italià, des de la comèdia erudita fins a l'expressió més cabdal de la *commedia dell'arte*. Vestit amb parracs simbolitzats pels retalls multicolors enganxats a la roba, Arlequí baixa de les muntanyes de la Val Brembana al pla pròxim. Duu la cara tapada amb una màscara paorosa i gairebé repugnant, amb uns ullons minúsculs enmig d'uns arcs orbitals enormes, que n'accentuen l'aspecte bestial; el pèl, que tapa els llavis i l'arcada sobreciliar, acosten el tipus al diable de la tradició bufonesca. L'ús de la màscara es pot fer remuntar a aquesta genealogia particular, així com a un altre detall de caràcter realista, que presentava els camàlics de plaça i els carboners de muntanya, normalment vinguts de les valls bergamasques, amb la cara negra de màscares. Primer, el capell era de dues puntes, comú a tots els Zanni; després es va imposar el feltre alçat d'un costat: el solideu negre de sota, adherit al cap, és l'herència dels *herlequins* francesos. La pota de llebre o la cua de conill, de vegades una ploma, com al quadre de Pourbus conservat al museu de Baiona, potser representen el record llegendari del caçador salvatge. La porra, que Arlequí porta penjada al costat i usa contínuament com a cullerot, com a ceptre o com a espasa, per una banda perpetua una simbologia satírica transmesa pels joglars, i per l'altra es pot considerar la versió en clau còmica de la maça d'Hèrcules.

Els elements mímic i la paraula accentuen la caracterització del tipus. A mesura que la roba es fa més lleugera i adquireix un significat estilístic, el llenguatge es fa menys aspre i violent, passa de l'accent rústic del bergamasc a la dolcesa del venecià; el gest i la mímica, pesants i pagerols, de vegades es tornen suaus i graciosos, com mostren els nombrosos testimonis iconogràfics, que ens presenten la màscara en les actituds més variades, àgil, acrobàtica, tota inspiració i moviment. És l'expressió del pas gradual d'una intenció purament comicosatírica a un formalisme que, en un període d'estilització màxima, acosta la pràctica escènica de les màscares als brodats plàstics ben definits del ballet.

El procés de transformació del personatge va acompanyat, naturalment, d'exigències interpretatives concretes. Després de Naselli, del qui només podem seguir les peregrinacions per França i Espanya, el dinamisme pretencions i la *contaminatio* lingüística de Tristano Martinelli (m. 1630) —actor dels Gelosi i dels Desiosi, per tant a la cort d'Enric IV— apareixen empastats del record dels bufons i xerraires de Màntua. La tradició s'estabilitza gràcies a Domenico Biancolelli (1646?-1688), que poleix les característiques del personatge i substitueix l'animalitat arcaica per un component humà; però amb Evaristo

Gherardi (1663-1700) s'acosta a les preocupacions socials de l'època, abandona les corts per mesclar-se amb la gent, mentre que amb Carlino Bertinazzi (1710-1783) es passeja pel gènere brillant. Antonio Sacco, intèrpret de Goldoni i de Gozzi, fou el darrer Arlequí de talent ric i creatiu. A principi del segle xx, Carlo Zago i Antonio Gandusio van reprendre la tradició. I en aquesta postguerra, novament un actor venecià, Marcello Moretti, es va dedicar a la interpretació de la màscara i la va portar, amb el Piccolo Teatro de Milà i sota la direcció de Giorgio Strehler, per les capitals més importants d'Europa i d'Amèrica, amb el personatge de Truffaldino, protagonista d'*Il servitore di due padroni* de Carlo Goldoni. Moretti li va donar una força i una inspiració totalment modernes, capaces de renovar les possibilitats del model, de descobrir-hi l'esperit mateix de l'art teatral.

Brighella

La màscara de Brighella pot considerar-se relativament més tardana que la d'Arlequí. Amb el temps, es va fer típica del «segon Zanni» i semblant a moltes altres que representen el caràcter d'un criat. En el fons, la naturalesa és la mateixa, però les necessitats de situar el tipus en obres cada cop més complexes fan que adquireixi unes materialitats diferents. Així com Arlequí és el criat babau que en la seva carrera d'embolcaire troba més problemes que recompenses, Brighella és el domèstic espavilat, capaç de controlar les situacions més absurdes amb la seva astúcia no mancada de sagacitat. El mateix nom, que deriva de *briga* (intriga, embolic) —com el de Truffaldino, que ve de *truffa* (engany)—, és suficient per demostrar-ho. Aquesta etimologia és més acceptable que una altra, difícil de demostrar, que vincula el nom a l'actor Burchiella.

El document més antic de la màscara és el *Testamento de Sivello*, atribuït a un pobletà bergamasc del mateix nom. La fama de Brighella està àmpliament documentada a França a partir de la meitat del segle xvii. En aquest mateix període es defineix també el vestuari, amb l'estilització de la brusa, molt grossa, i dels calçons, immensos. La pintoresca casaca es transforma en lliurea blanca fins a mitja cuixa, aguantada a la cintura per un cinturó de cuir. Aquesta jaca va adornada amb ratlles horitzontals verdes al pit i a les mànigues, que formen un contrast viu de color i la fan més pròxima a l'uniforme de majordom, del qual acaba sent la paròdia. Els calçons, bombats, també blancs amb ratlles verdes, fan la silueta una mica rabassuda a la part inferior i entorpeixen lleugerament els moviments de la màscara, que de fet no té l'elasticitat i els moviments felins d'Arlequí, sinó que es caracteritza per una actitud més reposada. La màscara, burleta, el barretàs col·locat sense elegància

damunt el cap, la veu ronca, la interpretació a batzegades, augmenten l'ambigua polivalència de Brighella, el caràcter del qual roman indefinit gairebé fins que Goldoni en va fixar els cànons al segle XVIII.

La difusió de la commedia dell'arte per terres franceses fou deguda a Carlo Cantù, ja conegut per la interpretació de la màscara de Buffetto i que es va distingir especialment en la de Brighella. Francesco Gabrielli es va fer famós a Itàlia i a París com Scapino —tipus del tot semblant a Brighella— i va deixar memòria del seu art amb la composició —música inclosa— de *La infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli detto Scapino* (1638).

Amb la difusió del nom s'amplia l'esfera d'acció de la màscara; del paper de simple comparsa o, de vegades, d'antagonista, Brighella tendeix a assumir un paper principal. Al segle XVIII, el tipus abandona el caràcter de segon Zanni, esdevé protagonista i entra a formar part, amb Arlequí, Pantalon i el Dottor, del quartet de les màscares italianes. Naturalment, aquesta evolució n'especifica més el paper, que es va definint en el sentit ja insinuat a algunes comèdies erudites, com a criat fidel i benintencionat. Aquestes característiques porten a una nova estilització. A les comèdies de Goldoni, el tipus es caracteritza com un domèstic d'una habilitat assenyada, vinculat a l'amo per un lligam indissoluble de fidelitat; o també és l'hostaler astut i servicial. Encara és una caracterització que roman dins l'àmbit d'una ambigüitat formal, però obeeix substancialment a una evident directriu creadora. En poc més d'un segle —el pas no ha estat breu— es passa de la fatxenderia impertinent del Zanni arrogant i manefa a la fesomia d'un honest proletari que ja respira l'aire d'una mentalitat essencialment burgesa.

Entre els reculls de bufoneries de Brighella, el més ric de dades, entre altres coses útil per seguir l'evolució del tipus, continua sent el d'Anastasio Zannoni, cèlebre Brighella del segle XVIII.

Pulcinella

Molt més complexa és la figura de Pulcinella, el tercer per ordre cronològic dels hereus de Zanni i no el menys significatiu. Potser és el que ha sabut vincular més bé l'existència a un seguit de fets socials. La seva llibertat expressiva i de caracterització segurament ha contribuït a l'èxit esclatant que aquesta màscara napolitana ha tingut al llarg d'un període de temps considerablement llarg, i que encara avui produeix epígons interessants. Aquesta llibertat la col·loca en un nivell especial en relació amb els tipus escènics més vinculats a una tradició encara llatina. És cert que el seu joc de rèpliques roman lligat a una exigència determinada d'espectacle, però dins aquestes regles s'atorga una llicència creativa força àmplia, fins i tot crea un argot par-

ricular, una deformació paròdica del llenguatge que dóna vida a recursos brillants de despropòsits i d'equívocs.

Pulcinella neix per a la commedia dell'arte quan s'hi incorporen els còmics napolitans, i en constitueix l'esdeveniment més clamorós.

Sobre l'origen del tipus s'ha discutit molt sense, però, arribar a un resultat definitiu. Encara que es refusi la hipòtesi de l'origen clàssic —per exemple, el *Maccus* de l'atellana o el *mimus albus* del mim grecoitalic corresponen a caràcters fàcilment recognoscibles a totes èpoques— convé recordar que l'etimologia del nom ens remet, en cert sentit, al món clàssic. *Polle kinesis* (tot moviment) o *polis keinos* (beneit de la ciutat) s'acosten a la pronúncia napolitana de Pulcinella. De la mateixa manera, els mots llatímedievals *pullus gallinaceus* i *pullicenus* (gallina), de vegades usats per designar els joglars, que deformaven la veu amb escaïneigs en les seves recitacions. La hipòtesi de Dietrich, que acosta el mot osc *cicirrus* (gallet) a la primitiva accepció semàntica del nom de Pulcinella, confirma les temptatives efectuades en aquesta direcció. I encara que es refusi la formulació de Galiani sobre una derivació de Puccio d'Aniello, cal admetre que el nom de Pulcinella existia com a nom de persona. Se sap de l'existència d'un Pulcinella delle Carceri, a Verona, a la segona meitat del segle XIV, i d'un Joan Polcinella a Nàpols, a la segona meitat del xv. Molt probablement, l'elecció del nom es deu a la persona que va crear la màscara, aquell Silvio Fiorillo que també va fer el paper del Capità Matamoros. Però pertany a un àmbit totalment llegendari el fet de la tria per fer enriar un tal Mariotto Policinella.

Però que fa al tipus, també en aquest cas la relació amb l'antiga màscara còmica del període italià —els esmentats més amunt *Maccus* i *mimus albus*— sembla més aviat precària. És improbable que, encara que es tingui en compte la continuïtat d'una tradició, un caràcter s'hagués pogut reproduir a una distància temporal tan gran. És cert que a l'edat mitjana el nom de Pulcinella ja era conegut, i d'això hi ha testimonis exactes. Al segle XVI, la màscara ja era potser popular i, per bé que la seva història es confon amb la de molts bufons de carrer, la veiem esbossada en algunes farses de xarlatans, on ja tendeix a tenir una fesomia més completa. Les seves característiques van lligades a l'ofici del còmic Silvio Fiorillo (segona meitat del segle XVI-1632?) i entra en la producció dramàtica amb l'obra *La Lucilla costante con le ridiculose disfide e prodezze di Policinella* (1632). Al costat d'aquesta tesi demostrada històricament hi ha els testimonis de Cecchini i de Perrucci, que sostenen la prioritat creativa de Fiorillo, al nom del qual va lligada la curiosa llegenda que hem recordat abans. De les creacions de la commedia dell'arte, Pulcinella és la més estrictament tradicional, vinculada a la tradició dels joglars medievals i, sobretot, dels bufons de carrer. El Pulcinella de *Trappolaria* de Giambattista Della Porta s'ha de considerar una presència completament casual, deguda a l'existència segura del nom en aquella època.

Cap vestuari com el de Pulcinella no s'ha convertit en element emblemàtic.

La brusa blanca dels Zanni s' infla desmesuradament; els calçons enormes, que li tapen totalment els peus, donen a la màscara un aspecte fantasmal. La caiguda de la brusa, llarguíssima, s'aguanta a penes a la cintura amb un rústic oinyell. I, no obstant això, darrere l'aparença de vilatà beneït i bast, s'amaga un misteri, simbolitzat per la màscara negra i lluent, amb el nas en forma de bec d'ocell. És, en certs aspectes, el drama secret del poble napolità.

Entre els segles XVII i XIX, Pulcinella va dominar sense rival els escenaris romans i napolitans donant lloc a formes peculiars de representació: les *pulcinellate*, que no tenen precedent en el món tan divers de la commedia dell'arte. Es vinculen al personatge la sort d'alguns autèntics talents de l'art interpretatiu italià, des del seu creador Silvio Fiorillo fins a Andrea Calcese, dit *Ciuccio*, Mattia Barra (que va donar a conèixer la màscara als francesos en el seu debut a Fontainebleau, l'any 1658), Michelangelo Fracanzani, Capece, Cerlone, els Cammarano, Pasquale Altavilla, els dos Petito: Salvatore i Antonio (aquest darrer, intèrpret i animador de la vida napolitana durant mig segle). Raffaele Viviani i Eduardo De Filippo van intentar, amb els seus Pulcinella, llegir darrere la màscara. Fora de Nàpols, Pulcinella va tenir dret de ciutadania a Roma, a Sicília i a la Toscana, i més enllà dels límits de la península, si bé amb característiques que demostren la influència d'un ambient diferent. S'hi vinculen directament el *Polichinelle* francès, el *Punch* (abreviatura de Punchinello) anglès, on fou introduït al voltant del 1660, i el *Don Cristóbal Pulchinela* espanyol.

Pantalon

El naixement del personatge Pantalon es connecta íntimament amb la tradició dels vells de comèdia. La vena còmica dels llatins sobre el particular es transfereix amb característiques estrictament anàlogues a la comèdia erudita. La presència d'aquests personatges, estúpidament pagats de si mateixos, incapaçs d'adonar-se de l'evidència del pas del temps, sovint rivals en amor dels propis fills, destinats a caure dins la teranyina que ells mateixos han teixit per gràcia de l'astúcia dels criats (aquest detall porta, en el terreny de la representació, a contraposar la màscara del vell —el Magnifico, com se la va anomenar originàriament— a la de Zanni), aquesta presència, doncs, constituïa un motiu vàlid, no només per la comicitat en ella mateixa, sinó per la notació de costums. El personatge ja fou descrit per Du Bellay i per Lasca com una màscara de carnaval. L'acostament a l'expressió dialectal veneciana n'accentua les característiques típiques. A la *Commedia di Messer Lattantio* de Catullo Cieco Muranese, el veiem esbossat amb força claredat. Encara són més indicatius el *Dialogo di Magnifico e di Zanni* i el *Testamento di M. Lat-*

tantio Mescolotti cittadino del mondo, on el vell venecià, posat a la picota, adopta el vestuari del mercader, que ja no deixarà mai.

A les actes d'un procés del 1565 apareix el nom de Pantalon, i un actor d'aquest nom, potser identificable amb Giulio Pasquati, el primer Pantalon dels Gelosi, actua a Roma el mateix any. Tres anys més tard, el tipus —amb les característiques que, amb variacions diverses, el distingiran sempre— ingressa oficialment a l'escena en un canemàs interpretat a la cort de Baviera i als frescos del castell de Trausnitz.

Pantalon és un nom típicament venecià. Hi ha un sant amb parròquia i *campo* propis a Venècia, que és pronunciat amb deformacions molt diferents: Piation (Vecchi); Piantalimon, Petulo, Pultrunzon (Cecchini); Piazzamelon (Gattici); Padelon, Panieron (G.B. Andreini); Pantalon de' Sbragheti (Briccio); i de vegades substituït per noms característics de «pares», com Tofano, Zanobio (Scala); Ubaldo, Pandolfo, Pacifico (guions de Barberini); Prospero, Lattantio (guions perusans), però que també s'expressen en italià.

Originàriament es deia Magnifico i era un ric comerciant que contrastava còmicament amb Zanni tot posant en evidència el caire ridícul de la vellesa. El caràcter de la màscara oscil·la contínuament entre la seriositat i la facècia. De vegades, un aspecte prevalia sobre l'altre per accentuar els significats d'una representació. Per altra banda, tampoc en relació a Pantalon les opinions no sempre foren concordants. Hi va haver qui, com Cecchini, va voler remarcar la preeminència de l'aspecte seriós de la màscara; i d'altres, com Perucci, que van intentar d'igualar els dos aspectes, tot i considerar que prevalia el ridícul. En el fons, la comicitat real de la màscara rau precisament en el contrast entre aquestes dues tendències. La duplicitat del vell avar, sempre a punt per enamorar-se, i del conseller assenyat i honest, aconsegueixen de coexistir i fan de Pantalon un personatge simpàtic i de vegades emotiu; si més no quan no s'inclina cap a l'obsenitat i el desig sense fre.

Es pot dir que la màscara apareix a tots els guions de la commedia dell'arte, de vegades amb denominacions diferents però amb els trets que la distingeixen. Desde Giulio Pasquati —creador del tipus i el seu millor intèrpret, que va elevar la màscara del fragment còmic a la comèdia orgànica—, passant per Ricci, Braga i Riccoboni, s'arriba a Goldoni i a Gozzi, amb qui Pantalon perd el seu aspecte diguem-ne dialèctic per configurar-se en el paper de pare vell només preocupat per la felicitat dels fills.

Pantalon serà la primera màscara que tindrà una funció històrica precisa, com a representant d'una burgesia activa, a qui Goldoni donarà un rostre —ja no una màscara— d'aspecte semblant al dels seus burgesos veneciàns, més o menys rústecs. Les composicions populars recollides a Venècia al segle XVI sobre aquest nou personatge que ha entrat en la història com a símbol del seu caràcter (capacitat mercantil, tendència a l'acumulació, manera de viure declaradament burgesa i sense altres aspiracions: *Barcelleta*, *Capricci*, o les cançons recollides per Belando a les seves *Lettere facete*), ens descriuen la

La brusa blanca dels Zanni s'infla desmesuradament; els calçons enormes, que li tapen totalment els peus, donen a la màscara un aspecte fantasmal. La caiguda de la brusa, llarguíssima, s'aguanta a penes a la cintura amb un rústic cinyell. I, no obstant això, darrere l'aparença de vilatà beneït i bast, s'amaga un misteri, simbolitzat per la màscara negra i lluent, amb el nas en forma de bec d'ocell. És, en certs aspectes, el drama secret del poble napolità.

Entre els segles xvii i xix, Pulcinella va dominar sense rival els escenaris romans i napolitans donant lloc a formes peculiars de representació: les *pulcinellate*, que no tenen precedent en el món tan divers de la commedia dell'arte. Es vinculen al personatge la sort d'alguns autèntics talents de l'art interpretatiu italià, des del seu creador Silvio Fiorillo fins a Andrea Calcese, dit *Ciuccio*, Mattia Barra (que va donar a conèixer la màscara als francesos en el seu debut a Fontainebleau, l'any 1658), Michelangelo Fracanzani, Capece, Cerlone, els Cammarano, Pasquale Altavilla, els dos Petito: Salvatore i Antonio (aquest darrer, intèrpret i animador de la vida napolitana durant mig segle). Raffaele Viviani i Eduardo De Filippo van intentar, amb els seus Pulcinella, llegir darrere la màscara. Fora de Nàpols, Pulcinella va tenir dret de ciutadania a Roma, a Sicília i a la Toscana, i més enllà dels límits de la península, si bé amb característiques que demostren la influència d'un ambient diferent. S'hi vinculen directament el *Policinelle* francès, el *Punch* (abreviatura de *Punchinello*) anglès, on fou introduït al voltant del 1660, i el *Don Cristóbal Pulchinel*a espanyol.

Pantalon

El naixement del personatge Pantalon es connecta íntimament amb la tradició dels vells de comèdia. La vena còmica dels llatins sobre el particular es transfereix amb característiques estrictament anàlogues a la comèdia erudita. La presència d'aquests personatges, estúpidament pagats de si mateixos, incapaçs d'adonar-se de l'evidència del pas del temps, sovint rivals en amor dels propis fills, destinats a caure dins la teranyina que ells mateixos han teixit per gràcia de l'astúcia dels criats (aquest detall porta, en el terreny de la representació, a contraposar la màscara del vell —el Magnifico, com se la va anomenar originàriament— a la de Zanni), aquesta presència, doncs, constituïa un motiu vàlid, no només per la comicitat en ella mateixa, sinó per la notació de costums. El personatge ja fou descrit per Du Bellay i per Lasca com una màscara de carnaval. L'acostament a l'expressió dialectal veneciana n'accentua les característiques típiques. A la *Commedia di Messer Lattantio* de Catullo Cieco Muranese, el veiem esbossat amb força claredat. Encara són més indicatius el *Dialogo di Magnifico e di Zanni* i el *Testamento di M. Lat-*

tantio Mescalotti cittadino del mondo, on el vell venecià, posat a la picota, adopta el vestuari del mercader, que ja no deixarà mai.

A les actes d'un procés del 1565 apareix el nom de Pantalon, i un actor d'aquest nom, potser identificable amb Giulio Pasquati, el primer Pantalon dels Gelosi, actua a Roma el mateix any. Tres anys més tard, el tipus —amb les característiques que, amb variacions diverses, el distingiran sempre— ingressa oficialment a l'escena en un canemàs interpretat a la cort de Baviera i als frescos del castell de Trausnitz.

Pantalon és un nom típicament venecià. Hi ha un sant amb parròquia i *campo* propis a Venècia, que és pronunciat amb deformacions molt diferents: Piation (Vecchi); Piantalimon, Petulo, Pultrunzon (Cecchini); Piazzamelon (Gattici); Padelon, Panieron (G.B. Andreini); Pantalon de' Sbragheti (Briccio); i de vegades substituït per noms característics de «pares», com Tofano, Zanobio (Scala); Ubaldo, Pandolfo, Pacifico (guions de Barberini); Prospero, Lattantio (guions perusans), però que també s'expressen en italià.

Originàriament es deia Magnifico i era un ric comerciant que contrastava còmicament amb Zanni tot posant en evidència el caire ridícul de la vellesa. El caràcter de la màscara oscil·la contínuament entre la seriositat i la facècia. De vegades, un aspecte prevalia sobre l'altre per accentuar els significats d'una representació. Per altra banda, tampoc en relació a Pantalon les opinions no sempre foren concordants. Hi va haver qui, com Cecchini, va voler remarcar la preeminència de l'aspecte seriós de la màscara; i d'altres, com Perucci, que van intentar d'igualar els dos aspectes, tot i considerar que prevalia el ridícul. En el fons, la comicitat real de la màscara rau precisament en el contrast entre aquestes dues tendències. La duplicitat del vell avar, sempre a punt per enamorar-se, i del conseller assenyat i honest, aconsegueixen de coexistir i fan de Pantalon un personatge simpàtic i de vegades emotiu; si més no quan no s'inclina cap a l'obsenitat i el desig sense fre.

Es pot dir que la màscara apareix a tots els guions de la commedia dell'arte, de vegades amb denominacions diferents però amb els trets que la distingeixen. Desde Giulio Pasquati —creador del tipus i el seu millor intèrpret, que va elevar la màscara del fragment còmic a la comèdia orgànica—, passant per Ricci, Braga i Riccoboni, s'arriba a Goldoni i a Gozzi, amb qui Pantalon perd el seu aspecte diguem-ne dialèctic per configurar-se en el paper de pare vell només preocupat per la felicitat dels fills.

Pantalon serà la primera màscara que tindrà una funció històrica precisa, com a representant d'una burgesia activa, a qui Goldoni donarà un rostre —ja no una màscara— d'aspecte semblant al dels seus burgesos venecians, més o menys rústecs. Les composicions populars recollides a Venècia al segle XVI sobre aquest nou personatge que ha entrat en la història com a símbol del seu caràcter (capacitat mercantil, tendència a l'acumulació, manera de viure declaradament burgesa i sense altres aspiracions: *Barcellata*, *Capricci*, o les cançons recollides per Belando a les seves *Lettere facete*), ens descriuen la

màscara en la seva quotidianitat, amb humorisme alegre i espurnejant. Hi predomina l'enamorat infeliç i burlesc. No serà fins als segles xvii i xviii que el veurem convertir-se en pare de família avar i malhumorat, decididament contrari a beneir els amors dels joves. Com es pot veure als documents iconogràfics i, particularment, als frescos del castell de Trausnitz, la seva figura no és pesada, sinó que es belluga i canta com un pallasso.

Els capitans

El nombre de capitans i «valents» que surten a la comèdia erudita i a la comèdia popular de Ruzante, Calmo, Giancarli i després entre les companyies de còmics de la commedia dell'arte és interminable. Els capitans tenen els noms més variats i increïbles: Podipponte (comèdia sense títol, cod. CCXIII, Cl. XII lat. de la biblioteca Sant Marc), Bellerofonte Scaricabombardon (Sforza degli Oddi), Bizzarro (Secondo Tarentino), Cerbero Fossimbruno (Francesco Loredano), Basilisco (Belando), Spavento (Parabosco), Grisignano (Salernitano), Fracassa (Grotto, Secchi), Brandimarte (Verucci), Martebellonio, Trasilogo, Parabola, Dante, Pantaleone, Basilico (a les comèdies de G. Della Porta), Rinoceronte (a l'*Erofilomachia* de Sforza degli Oddi). Hem tret aquesta llista principalment de la remarcable monografia de Graziano Senigallia *Capitano Spavento*, i es podria prolongar amb els noms del segle següent, quan la comèdia erudita s'havia transformat completament en comèdia popularitzant (eco directe de les representacions improvisades). Hi podem afegir el capità Cardone, espanyol, de *La Fiera* de Buonarroti i de *L'Amphiparnaso*, «comèdia harmònica» d'Orazio Vecchi.

Al costat d'aquesta llista tenim els capitans de la commedia dell'arte: Capitan Spavento di Valle Inferno (Francesco Andreini), Capitan Coccodrillo (Fabrizio de Fornariis), Capitan Rinoceronte (Girolamo Gavarini), Capitan Matamoros (Silvio Fiorillo), Capitan Spezzaferro (Giuseppe Bianchi), Capitan Terremoto (Francesco Manzani), Capitan Spacca (Nicola Boniti, mort cap a mitjan segle xviii i darrer del gènere).

A aquestes indicacions i a aquests personatges s'afegeixen els dels romanços: el Capitan Spantega, autor de corrandes publicades per Cochi de Bologna; el Capitan Deluvio del *Contrasto di bravura con Zan Badil*; el Capitan Spezzacapo e Sputasaette, les valenties del qual van veure la llum amb Antonjo Pardi; el capità del *Contrasto alla Napolitana, ridicoloso*; i el recull de *Rodomontadas Españolas*, traduïdes al francès i a l'italià.

Les figures del «valent» i del capità es confonen sovint perquè són molt semblants en la hipèrbole verbal i en la vilèsia. Però en realitat, la seva diferència és substancial. El valent és únicament un soldat de fortuna i, com a tal, és capaç

de qualsevol acció perquè és, tot plegat, sicari i lacai. El capità, per contra, tot i que prové de la mateixa matriu, acaba per assemblar-se d'alguna manera a l'enamorat, de qui és rival acarnissat però davant el qual sempre acaba reculant, vençut i pres de la seva por innata. No és per casualitat que, entre altres capitans cèlebres, Francesco Andreini representés el paper d'enamorat.

Els primers «valents» completament caracteritzats els trobem a la *Farsa satyra morale* de Venturini (1521?), al *Primo dialogo facetissimo* de Ruzante i al *Vanto di un soldato* d'Antonio Pietro di Mico, dit el Correggiolo. A les comèdies de Calmo tenim el soldat Rabioso (*Il Travaglia*), el valent venecià Spezzaferro i el soldat grec Floricchi (*La Spagnola*). Una antiga *Canzona di un bravo* fa d'apèndix de l'*Egloga pastorale de Iustitia*, impresa a Siena el 1513.

Vers la meitat del segle XVI veiem aparèixer el capità dins la comèdia erudita, on substitueix el «valent». El caràcter és ja completament dibuixat amb el Capitan Malagigi a *Alessandro* (1540) d'Alessandro Piccolomini. A la segona meitat del segle sorgeixen els capitans que hem enumerat, alguns dels quals s'expressen en espanyol i els altres en italià; naturalment, les al·lusions satíriques canvien d'objectiu.

El «valent» apareix sovint tant a les comèdies com als guions, però té un paper secundari. Forma part d'aquells personatges utilitaris que s'utilitzen per mantenir el joc dels tipus fixos; tant el «valent» com la cortesana no tenen màscares definides, probablement perquè són marginats de la societat i no elements estructurals fonamentals com el capità, que representa la sàtira del poder militar i, ateses les circumstàncies històriques, l'opressió estrangera; o com el Doctor, que representa la sàtira de la cultura vista com una finalitat en ella mateixa; o com Pantalon, que és la sàtira del poder mercantil: un trio que resumeix poderosament les bases de la comunitat social de l'època.

La màscara del capità expressa la rebel·lió moral de les poblacions italianes contra el seguit de guerres que havien fet malbé la pàtria (i pràcticament havien empobrit la civilització renaixentista fins a conduir-la a la buida austeritat de la contrareforma i a verbositat barroca). Especialment, demostra la burla envers el militar espanyol, la presència del qual pesava damunt la població, incloses les petites corts on els còmics eren especialment protegits. El relat d'Annibal Caro a la *Lettera a Silvestro da Prato* sobre el Capitan Coluzza, demostra clarament l'origen directe de la màscara, el seu model real. El pas del personatge de la comèdia erudita o de la comèdia popular (conservevem la distinció feta per Sanesi, encara que els dos gèneres siguin molt pròxims i l'ús del dialecte no sigui suficient per distingir-los) a la màscara, aparentment no canvia gaire la perspectiva. Els *Ragionamenti* (1607) d'Andreini i el Capitan Coccodrillo de *L'Angelica* (1585), així com els romanços on trobem el capità en discussió amb Zanni, no fan sinó codificar, sintetitzar, donar forma definitiva a les expressions diverses imaginades i intentades pels dramaturgs. Àdhuc des del punt de vista literari, el capità no troba en tota la seva vida una roba millor que la que li van oferir Andreini i De Fornariis. No

obstant això, seria un error confondre el seu sentit artístic amb l'expressió literària de les seves obres. Naturalment, en l'actor-autor no es produeix mai un equilibri total entre els dos vessants: de vegades predomina l'autor, de vegades l'actor. En el cas de les composicions de còmics de la commedia dell'arte, les qualitats d'actor tenen el paper principal, pel fet mateix que habitualment improvisen i que, en qualsevol cas, la composició dramàtica és concebuda només en funció de l'autor i del seu benefici. És difícil reconstruir l'art de l'actor mitjançant els seus escrits, perquè és impossible de copsar-lo quan ha passat el seu temps, com passa amb un clima històric. Ni la documentació cinematogràfica no ens pot mostrar el secret que unia l'actor al seu públic i a la seva època, i el feia l'interpret més fascinant. Però els textos recitats i escrits per aquells actors són, tot i les limitacions que hem indicat, la documentació més segura. Les transposicions fetes per alguns artistes sobre aquests temes ens poden oferir indirectament alguna dada suplementària, una refosa imaginativa més fidel al seu esperit que no pas els altres testimonis. Però, de fet, els documents d'aquest gènere són escassos, i pel que fa a aquest període de la commedia dell'arte es redueixen només a dos: *L'Amphiparnaso* d'Orazio Vecchi i *Balli di Sfessania* de Jacques Callot. Els nombrosos capitans de Jacques Callot, magres i desconjuntats, com a fruit d'una fantasia lliure que són, com a variacions sobre el motiu proposat pel còmic improvisador, avui ens semblen més eloqüents que els *Ragionamenti* i *Angelica*. Hi ha, doncs, una complementarietat, d'on neix la imatge històrica, la fisonomia humana. I, en tot cas, tot això només compta en la mesura que ho considerem objecte del virtuosisme de l'actor, lligat a una situació psicològica especial, a la força d'una sàtira o d'una paròdia.

Entre totes les màscares, es pot dir que el Capità és la més tocada pel ridícul, sense pietat: expressa un judici històric evident, i també el malestar d'una inferioritat política, d'una condició servil i impotent.

El Doctor

La màscara del Doctor va lligada al pedant de la comèdia erudita, però a la commedia dell'arte es converteix en una altra cara del «vell», el complement natural de Pantalón. Neix d'una intenció satírica, del desig que es fa necessitat de desemascarar les deformacions pedants d'un humanisme mal entès. Aquesta voluntat de l'expressió paradoxal, que en altres màscares s'obté per l'acció i pel gest, aquí s'obté amb l'ús d'una llengua macarrònica, una barreja de dialecte bolonyès i de citacions llatines a la babalà que configuren el paper típic assumit pel personatge en la representació. Lutio Burchiella, Lodovico de' Bianchi i un tal Lutio Fedele defineixen el tipus amb tots els seus detalls.

El nom de Graciano està inspirat en el d'un notari bolonyès (el 1511), Bonagrazia o Graziolo o Graziano de' Bambogioli, autor del *Trattato delle virtù morali*, com es dedueix d'una octava del *Discorso sulla lingua bolognese* de Banchieri. Però podria ser que es tractés d'un simple suggeriment del nom ja existent. El fet fonamental rau en la novetat del tipus en relació amb la figura del pedant (que, per altra banda, a alguns guions apareix al costat del Doctor), per la seva aconseguida fesomia artística. Allò que els dramaturgs no van aconseguir, ho va aconseguir un actor, probablement Lutio Burchiella, de qui Rao relaciona una carta i a qui Capaccio, al *Secretario*, n'adreça una.

Ludovico de' Bianchi va succeir Burchiella en la companyia dels Gelosi el 1578. D'aquest actor ens han arribat 115 *conclusioni*, on no cal buscar la sal literària sinó els elements humorístics que poden proporcionar a l'actor unes expressions còmiques àgils i a l'espectador ocasions de diversió. La seva primera aparició documentada la relaciona Rogna, secretari del Duc, l'11 de maig del 1567 a Màntua: «S.E. ha fet interpretar avui una comèdia als Gratiani.»

I després, abans que el tipus s'estilitzi en fórmules que el limitin a la dansa o a fires, hi va haver Andreazzo Graziano, Giovan Paolo Agocchi, Andrea Zenari.

Els enamorats

Entre els diferents papers de la commedia dell'arte, el de significat artístic més incompreensible per a nosaltres és el dels enamorats. Mentre que els testimonis sobre les diferents màscares ens interessin, ens diverteixen, i de vegades el seu humorisme limita amb l'art en el terreny literari, els diàlegs de Burchiella, d'Isabella Andreini i de Bruni ens fan gairebé detestables aquest personatges que, no obstant això, tenen una bona importància en el desenvolupament de la representació i una relació directa i realista amb la vida de l'època. En la tradició literària italiana, des de l'*stil novo* fins al petrarquisme, domina el desig de donar al sentiment amorós una pàtina conceptual, de descriure'l mitjançant una dialèctica d'abstraccions metafísiques, en contraposició a una pornografia descarnada i violenta —rara, però eficaç. Així, en el si de la comèdia improvisada tenim els «conceptes» dels enamorats i les expressions humorísticament libidinoses dels vells i dels criats, compostes seguint la tradició dels cants carnavalescos. Avui tendim a creure, segons els testimonis que tenim, que hi havia molt més art en les màscares que en els personatges seriosos, dramàtics o tragicòmics, desproveïts de màscara, com per exemple els «enamorats». Personatges que van ser descrits de forma perenne a la comèdia homònima de Goldoni, el qual va destruir la comèdia improvisada precisament perquè en va absorbir els elements més vitals i en va donar

una definició clara en tornar-los a posar en contacte amb la realitat. En canvi, les cròniques de l'època ens presenten les intèrprets d'aquests papers com les més grans i inoblidables: Vicenza Armani, Vittoria Piissimi, Lidia da Bagnocavallo, Isabella Andreini.

Indubtablement, Isabella Andreini (1562-1604) interpretava escenes que no s'allunyaven gaire de les registrades als seus «fragments», però no arribem a comprendre com en podia treure efectes de gran relleu artístic. En aquest sentit, cal tenir en compte —i és una premissa fonamental per comprendre la història de la commedia dell'arte en el seu sentit just— que l'art de l'actor va especialment lligat al gust i a les tendències d'una època, fins al punt de resultar incompreensible fora d'aquests límits restringits. Gràcies als moderns mitjans d'enregistrament, d'aquí a un segle es podran tornar a veure les interpretacions cèlebres d'avui; però podem estar segurs que, tot i apreciar-les, difícilment es podrà experimentar l'emoció que transmetien als espectadors en el moment de la creació. L'art d'Isabella Andreini consistia també en les rèpliques que ens han arribat i que ella mateixa havia compost: aleshores semblaven la condició indispensable per a la manifestació del sentiment amorós. El seu virtuosisme —i no devia ser molt diferent el de les altres grans actrius, pels testimonis que ens han arribat— consistia a fer actuar l'intel·lecte damunt la passió, per fer-la més densa d'interès i per fer més vital el desenvolupament i més naturals les solucions: una *ars amandi* particular.

També el que Valerini ens diu de Vicenza Armani, i els diàlegs de Bruni, ens mostren aquesta ciència singular, continuació de l'amor cortès, que ha figurat entre les bases de la vida espiritual italiana, des dels trobadors fins a Casanova i els festejadors. En l'art d'aquests «enamorats» veiem la seva expressió escènica més elevada i sensible.

Companyies i actors

Per bé que cal admetre que bona part de les informacions i els testimonis s'han perdut, és legítim suposar que les companyies més importants no van ser més nombroses —durant el període que examinem, és a dir, la segona meitat del segle xvi— que les que coneixem, que d'altra banda no van durar gaire. Gelosi, Confidenti, Uniti, Desiosi, companyia de Pedrolino, companyia de Vittoria (Piissimi), companyia de Vicenza Armani, companyia d'Alberto Naselli (Zan Ganassa), companyia de Diana (Ponti): de tots aquests grups, sobre els quals hi ha notícies històriques més o menys extenses però sempre incompletes, només el dels Gelosi va tenir una vida llarga de gairebé mig segle; els altres foren conjunts provisionals, que podien durar un any com a màxim i que no assolien un caràcter ben definit. L'examen dels docu-

ments històrics mostra una altra particularitat sorprenent: el nom de la companyia es conserva, però sovint en canvien tots els components, o sigui que en realitat es tracta d'un altre conjunt diferent. Seguint els epistolaris i els altres episodis de crònica que s'han recollit sobre la vida d'aquests actors (els volums de Rasi *I comici* en donen una exposició detallada), es pot constatar com era de feble la compenetració, la disciplina i la cohesió a l'interior d'aquestes companyies. Els escàndols i els litigis eren cosa de cada dia. Gelosies d'artistes, gelosies de marits, i no hi falten actors culpables d'un delictes (com Cecchini) o que perden la vida en una baralla violenta (com Maphius de Re, que es pot considerar el primer director i fundador d'una companyia professional que es coneix). Per a nosaltres és un misteri com, en un ambient psicològic d'aquesta mena, podia funcionar una direcció artística eficient. Perquè, no hi ha dubte, el gènere de la comèdia improvisada exigeix, per les particularitats tècniques pròpies, una direcció artística molt més autoritària i constant que allà on hi ha un text que crea la disciplina automàtica d'una representació. En una representació improvisada n'hi ha prou amb la mala voluntat d'un membre de la companyia per fer esfondrar tot l'edifici. És força probable que l'autoritat prevalent fos la del talent i de la fama, que s'exercia en el si d'una companyia sense massa discussions. L'èxit d'un actor constituïa un element de força que impulsava els altres a acceptar la seva concepció de l'obra. Quan, al vespre, començava la representació, d'alguna manera s'acabava l'anarquia del matí, les lluites, les gelosies; el desordre deixava pas a la llei expressiva de l'espectacle: aquesta és, encara avui, una norma tradicional del nostre teatre i, encara avui, els actors sabem que la nit de l'estrena s'esdevé el miracle d'on neix la cohesió, l'homogeneïtat, la concòrdia, cercades debades durant els assaigs.

Si s'esdevenia, com era possible de vegades, que l'actor més representatiu no n'era també el director, probablement era perquè s'havia incorporat a la companyia després de la seva fundació. No obstant això, obtenia un benefici econòmic superior al dels companys, i això li donava una autoritat de fet. Les característiques del còmic italià de l'època, la inspiració, la intuïció, la veritat escènica, el geni del teatre, li venien dels bufons de cort. Eren unes qualitats que predominaven en els primers decennis de vida de la commedia dell'arte. Però ben aviat van sorgir actors conscients del valor i de la noblesa inherents a l'ofici, al seu art, actors que buscaven nous models expressius que, encara que fos mitjançant un virtuosisme obligat, superaven els límits de la imitació i de la paròdia i anaven del sentit de la comicitat a la recerca de la veritat.

Hi ha una generació entre Giulio Pasquati (Pantalon), Simone de Bologna (Primer Zanni), Gabriele Panzini (Segon Zanni amb el nom de Francatrippa) i els dos Andreini, Isabella (Primera Enamorada) i Francesco (Capità). Però van coincidir a la mateixa companyia, la primera que va ser coneguda a tot Europa: els Gelosi («*Gelosi di virtù e onore*»). El contrast era total. Isabella Andreini, actriu i poetessa, tenia l'afecte de les corts i dels literats; els seus

companys tenien una desconfiança que sovint es transformava en actes hostils, o bé en una acceptació forçada de les seves facècies, com una paròdia de la bestialitat de l'home. Això ho demostren les anècdotes més diverses, una de les quals ens mostra Simone da Bologna, Pasquati i Panzanini, àvids de diners, després d'haver triomfat amb la falla dels geperuts, però d'una manera tan desagradable que provoca la ira del duc Guglielmo Gonzaga, que els volia recompensar; en canvi, irritat per la impertinència dels tres actors, decideix fer-los tancar (però les dames de Màntua van obtenir el perdó per a ells). O bé les *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin*, enginyosament imaginades per Tristano Martinelli per obtenir el regal d'un braçalet d'or. Es pot constatar que aquests fets no tenien mesura; de mateix Martinelli es conta el fet, gairebé inversemblant, del seu encontre amb Enric IV, durant el qual va gosar supplantar el rei en el tron i en el comandament. Així doncs, una sola companyia podia revelar la misèria i la grandesa del seu art. Les sentències d'exili contra els actors per part de les autoritats, sobretot les eclesiàstiques; la censura de temes imposada per Carlo Borromeo a Milà; la prohibició a les dones d'interpretar, mantinguda durant molt temps a Roma; el mateix comportament dels protectors —que els apreciaven molt i lluitaven insistentment per tenir-los, però que no tenien gens en compte la seva dignitat i els consideraven si fa no fa com cavalls de curses—; tot plegat ens fa comprendre com la fama dels actors no era paral·lela a la consideració pública, i que la fascinació produïda per l'art no corresponia a un respecte sincer per la persona. Ja aleshores, i això es prolongarà molt de temps, l'exhibició professional damunt l'escenari era considerada al mateix nivell que la prostitució. Aquesta consideració condemnatòria suposava no només un menyspreu general, acompanyat —i no és contradictori— d'un fervor entusiàstic, sinó també privacions materials molt dures i la inseguretat de vegades tràgica del rodamón. El mode de vida d'aquests actors estava compensat per una afeció increbantable a l'ofici, pel gust d'exhibir-se i d'atraure el públic, per l'alegria d'exercir el poder de l'escenari, tot just descobert.

Els documents, els testimonis i les fonts, gràcies als quals es pot fer progressivament una tasca de comparació i de reconstrucció, permeten esbossar l'evolució d'aquell fenomen social i artístic que fou la representació improvisada; un fenomen tan significatiu per definir l'esperit d'una època com l'arquitectura barroca, el melodrama o la pintura realista. Els vincles són força més directes del que se suposa: a Gian Lorenzo Bernini i a Salvatore Rosa els agradava fer representacions improvisades; Virginia Andreini —Florinda de nom artístic— fou la primera intèrpret d'*Arianna* de Rinuccini; això per citar només les circumstàncies més conegudes i evidents. Que els còmics eren personalment una part vital i dinàmica de la cultura de l'època —amb el seu teatre i, com veurem, amb la seva literatura abundosa i d'una importància fonamental per a la seva història— ho demostren tots els aspectes del seu art i del seu pensament (entre ells van sorgir els tractadistes i els polemistes), indub-

tablement vinculats al desenvolupament del moviment filosòfic de l'època. Filòsofs com Giordano Bruno i científics com Giambattista Della Porta van ser, sens dubte, inspiradors i precursors de l'art i de les composicions d'actors com Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, Nicolò Beltrame i Silvio Fiorillo —les figures clau de la història teatral del segle. En un dels seus tractats —importants per contingut i qualitat—, Pier Maria Cecchini deixa escapar: «No sabia desitjar altra cosa que una veu proporcionada, que pogués donar satisfacció a qui l'escolta; però la veu que hom té es pot compartir fàcilment, i la que no es té per casualitat cal obtenir-la amb l'art; la que és defectuosa per naturalesa s'ha de tolerar amb gran paciència, no desitjant més que allò que a Déu plagui, perquè *Déu i la natura són la mateixa cosa.*» En la lluita entre la contrareforma i el moviment científista, quin és el seu lloc real? Fins a quin punt eren sincers en la seva defensa solemne de l'ortodòxia, ells que calia que la fessin més que ningú, atesa la malfiança, l'hostilitat, el menyspreu que envoltava el seu ofici? Efectivament, hi ha un gran divorci entre el zel pietós dels actors en les composicions religioses i l'agressiva comicitat de les seves obres teatrals. Aquesta diferència no s'explica a primera vista, cal interpretar-la a la llum d'un conflicte doble entre la seva consciència moral i l'expansió irrefrenable del seu art, entre la necessitat de crear-se una coartada fent-se passar per pius i devots i la necessitat de donar satisfacció als gustos del públic mitjançant una representació realista de la seva naturalesa. En resum, un cas típic d'una doble consciència i d'una doble vida, característica d'èpoques d'hegemonia ideològica sense alternatives.

La polèmica secular entre teòlegs i actors s'omple de dissertacions, sempre tancades en un mateix context ideològic (a la pràctica, la *Summa* de sant Tomàs, amb el seu capítol sobre els histrions), un conflicte de poders amb vicissituds alternes. L'alarma va sonar amb l'aparició de les primeres companyies professionals, a la segona meitat del segle xvi, a causa de l'oposició tenaç que hi va fer Carlo Borromeo: les seves declaracions «rigorosament negatives» i la seva actitud concreta (oberta, en canvi, al control d'esquemes i a altres sistemes de compromís de la censura) van alimentar els polemistes durant dos segles. Els temes conceptuals i ètics exposats al llarg d'aquesta controvèrsia no són ni gaire originals ni molt profunds, sinó que es basen principalment en sofismes formals; però reflecteixen, pel que fa al fons, les relacions de força existents entre les autoritats civils, el suport de les quals tenien els actors còmics, i les autoritats eclesiàstiques, de les quals els teòlegs eren els portaveus. Els arguments utilitzats demostren l'estira-i-arronsa segons el pes del poder espiritual de l'Església. És evident que, en la societat de l'època, clergat i comedians estaven als dos extrems de l'escala social: per una banda, els grans privilegis, per l'altra, un estat d'esclavatge més o menys daurat. No obstant això, els comedians tenien al seu favor l'encant del seu art —més sensible que el dels actes de fe a base de citacions—, l'atracció que exercia la seva personalitat; eren el símbol de llibertat d'esperit i de sinceri-

tat per a la cultura laica i per als mateixos sobirans. Interpretant el comportament de Carlo Barromeo més que no pas els seus discursos, explicant a la seva manera els articles de sant Tomàs, els còmics organitzen una subtil i sàvia defensa de les seves posicions; i, sense adonar-se'n, de vegades troben aliats entre els teòlegs, sobretot entre els jesuïtes, que apreciaven massa l'art del teatre per no estar d'acord amb la legitimitat de les comèdies «lícites», naturalment a condició que se suprimeixin les «il·lícites». Lícites o il·lícites, de vegades les comèdies són condemnades *in toto*, sovint segons la tendència dels governants (entre els quals cal destacar el Consell dels Deu, a Venècia, que es va distingir per la seva severitat), desitjosos de mantenir l'ordre al preu que fos, sobretot en els moments de tensió política greu. No volem dubtar de la bona fe catòlica dels uns i dels altres, però els veritables impulsos íntims semblen d'una altra naturalesa per poc que hom sàpiga llegir entre ratlles. Per als còmics (especialment els seus tres representants més importants en la polèmica: Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini i Nicolò Barbieri), el catolicisme era, primer de tot, una conveniència social; en algun cas (especialment per a Andreini), un pretext decoratiu, una nova mitologia, i això en relació amb l'art barroca. Malgrat les seves declaracions insistents de misticisme, la religió era per a ells més una institució social i política que no pas una modalitat íntima de vida espiritual. Calia retre-li homenatge, però en definitiva no podia ser considerada al mateix nivell que l'amistat i la protecció dels sobirans. Naturalment, els teòlegs captaven el sentit d'aquesta independència real, al marge del seu poder; i encara que no els poguessin eliminar completament de la vida social, com s'havia fet a l'edat mitjana, intentaven reduir al màxim la influència de la perillosa llibertat. Els actors responien als seus atacs amb l'arma aparentment més inofensiva: ignorant, en les representacions, la moralitat i la metafísica del catolicisme, substituint-los pel contingut mateix de la seva vida privada, dels seus desitjos i les seves afeccions.

Els arguments de Cecchini, amb la seva astúcia ingènua, i les explicacions d'Ottonelli, àgils i aclaridores quan es refereix a les representacions de comèdies improvisades, són les úniques coses que conserven algun interès en si mateixes entremig del munt de discussions monòtones i obsessives.

El *Discorso familiare* (1628) de Nicolò Barbieri té el mèrit de resumir i exposar convenientment tots els aspectes de la qüestió; l'emmarca en la realitat de l'època, és a dir, la relaciona amb la vida i l'art dels còmics, els seus contemporanis. Però, més que convicció íntima, s'hi nota l'habilitat del defensor conscient de tenir bones fletxes per llançar: el favor del poble i dels sobirans, gairebé sempre més poderós que els clergues inflexibles i les conveniències.

La popularitat, l'amistat dels poderosos, de vegades els honors i la riquesa (moderada, però sempre agradable) eren, per als actors, una recompensa suficient a la inseguretat del seu ofici, a l'hostilitat i al menyspreu que patien —ells, que provocaven la riulla i l'alegria— de part de les cúries i els parla-

ments. En tot cas, això constituïa una elevació social notable que, als segles següents, per un progrés continuat, tindrà una eclosió ben diferent i que elevarà l'actor a l'èxit.

Naturalment, del segle XVI al XVIII, és a dir, durant tot el període en què es van fer representacions improvisades, això va canviar. Als tres segles corresponen, si fa no fa, tres fases: durant la primera, la màscara és considerada un fenomen natural, que s'aprecia com a tal (com la bellesa), com a manifestació d'essència no racional. I és combatuda amb bans i decrets. I la cort la recompensa amb regals. Al segle XVII, la màscara conquista un públic normal i tendeix a desfer-se de la protecció de la cort, s'estima més el pagament que la pensió. I ara és combatuda mitjançant dissertacions teològiques. Els actors també aguanten el cop en aquest terreny. A París, l'actor gaudeix d'una nova consideració: hi ha *Le Roman comique* de Scarron, les notícies al *Mercure galant* i al *Mercure de France*. A la primera meitat del segle XVIII, la noble figura de Riccoboni intervé per redefinir els deures de l'ofici d'actor. Les polèmiques i les lluites ja han minvat, el clima de les Llums dona a l'actor i a les activitats de l'espectacle la possibilitat de proposar noves formes i nous continguts a la vida social. A les seves memòries, Gozzi, Goldoni, Casanova i Da Ponte ens donen una imatge clara i brillant del món dels actors, del seu caràcter, de la seva vida. A l'alba del segle XIX, quan ja s'ha abandonat la màscara, comença la missió de Wilhelm Meister.

Documents i testimonis

El conjunt de documents que ens permeten de reconstruir la vida i l'art dels còmics d'aquesta època està format per: les comèdies *armoniche* i *ridiculse*, com es deien aleshores, o *mimiche*, com foren anomenades al segle XIX. Eren escrites pels còmics o per autors que en reflectien directament i evidentment les maneres, com Briccio, Verucci, Gabrielli, Gaticci, Salvati, Guerini; els centons, anomenats *cibaldoni* per Perucci, reculls de repertoris per enriquir el diàleg improvisat; els tractats didàctics i preceptius, que tenen una afinitat directa amb els *cibaldoni* i de vegades hi estan barrejats (com al tractat *Dell'arte rappresentativa* de l'abbé Perucci, una guia força segura per descobrir els secrets de la improvisació); i, finalment, les composicions poètiques escrites per còmics o inspirats en ells que tenien per objecte les representacions de les màscares, encara que es transfigurin en epopeies facecioses sota els més diversos aspectes d'una narració imaginària.

Tenim també els guions; però aquesta font d'informació, considerada fins ara la més important, sembla que en realitat és la més indirecta i la més pobre en aportacions reals, ja que aquests esquemes reduïts no poden donar una visió, ni tan sols limitada, de l'espectacle que en resultava.

Els documents iconogràfics inspirats en les màscares són molt variats i singulars.

Gràcies a l'arxiu dels Gonzaga, tenim un abundant epistolari que concerneix sobretot les estades dels còmics a Màntua. En l'anecdolari de les corts, així com en la crònica de les ciutats, no hi manquen mai al·lusions a la presència, sovint estrident, dels còmics i de la seva vida irregular.

Els temes de la comèdia improvisada abracen tots els gèneres creats per la literatura dramàtica: tràgic, tragicòmic, pastoral, còmic.

A la tragèdia i a la tragicomèdia hi ha la presència regular de les màscares, però el contingut continua sent el de la literatura dramàtica espanyola, que aleshores exercia una influència determinant en el gust del públic italià, i que probablement es va desenvolupar a conseqüència de les dominacions polítiques instaurades pels espanyols a Itàlia. Però sobre aquest particular hi ha molt poca informació, unes dades extremament minses que, com a màxim, permeten d'entreveure el naixement del drama popular de tonalitats crues, ja present per altra banda als guions de Scala. És cert que les representacions tràgiques improvisades van tenir una vida molt breu, i avui només se'n pot parlar a partir d'indicis poc segurs. En aquest sentit, les tragèdies de Nicolò Biancolelli són uns documents valuosíssims: es vinculen directament (sens dubte per derivació) al recull de guions donats a la biblioteca Casanatese de Roma per Ciro Monarca.

Pel que fa al gènere pastoral, els precedents no manquen en la literatura italiana i fins i tot són fonamentals, des de Sannazzaro fins a Tasso i Guarini. A les èglogues *L'amor giusto* (1605) i *La ghirlanda amorosa* (1609), Silvio Fiorillo n'ofereix unes versions on predominen els elements dialectal i humorístic. A les *favole boscherecce* d'Andreini i a *Rosmira* de Briccio (1581-1646) veiem, en canvi, accentuar-se els colors tràgics. Els innombrables guions de fons mitològic i arcaic fan alternar el *pathos* amb l'humorisme, segons les regles d'una hàbil estratègia teatral.

Quant al gènere decididament còmic, hi és evident la derivació de l'esperit de la comèdia del segle XVI; però aquí, al nostre parer, hi ha una evolució indubtablement i marcadament original que, de fet, influirà de manera determinant en la literatura còmica. En aquest sentit, els indicis que ja s'observen en comèdies amb màscares compostes per còmics del segle XVI viuen al segle XVII una eclosió important: es forma un nou teatre còmic, ric de perspectives i de particularitats curioses. A la base del vodevil hi ha l'adulteri, a la base del *western* hi ha la lluita entre la justícia i la delinqüència. La comèdia *ridiculosa*, en canvi, troba el leitmotiv escènic en els antecedents al matrimoni, és a dir, en l'amor contrariat que després de vicissituds tumultuoses acaba en noces. Els motors de la intriga són els criats. La transformació que fan en aquest esquema els actors i els autors dramàtics que els són pròxims és de doble naturalesa: per una banda, l'enriqueixen amb elements fantàstics i sobrenaturals de clara inspiració barroca, que van del fabulós a l'horrible,

amb condimentació paròdica; per l'altra, juguen amb l'aventura i amb l'agnició i els donen valor de cop de teatre, de recurs imprevis i sorprenent. Això porta a una estructura d'acció teatral vivament articulada, amb variacions infinites sobre el tema que esdevindrà característic, amb una alternança d'estructura tradicional i arguments múltiples. El gènere còmic és més difós i més conegut, sobretot perquè és més fàcilment exportable.

No hi ha solució de continuïtat entre el naixement de la comèdia improvisada i l'interès que hi van tenir els compositors de l'època (fins llavors dedicats sobretot a la música sacra i als madrigals), per una recerca d'expressivitat que desembocaria immediatament en l'òpera bufa. Les *commedie armoniche* d'Orazio Vecchi i d'Adriano Banchieri són més que una experiència o una forma de transició cap a expressions definitives i madures. En particular, *L'Amphiparnaso* (1594) d'Orazio Vecchi (1550-1606) assoleix una emoció artística pura. Les representacions que se n'han fet en el decurs d'aquest segle, per una part ens han confirmat el gust delicat i lleument melancònic de la seva factura còmica i, per l'altra, ens han fet comprendre que el secret, definitivament perdut, de la comèdia improvisada només es pot cercar a través d'una transposició musical aprofundida, l'única que ens pot restituir actualment el sentiment d'aquesta invenció teatral espontània i d'aquesta vitalitat. És, doncs, *L'Amphiparnaso* que designem com el testimoni principal, irremplaçable, del nostre tema.

Quant a les manifestacions multiformes d'Adriano Banchieri —on tant la música com els diàlegs còmics tenen l'eco de les representacions improvisades—, provoquen tot sovint la sospita de dilettantisme, de divertiment que no sap o no pot donar-se un sentit, agafar una direcció, per bé que la seva imaginació no està mancada de gràcia ni, de vegades, d'inspiració espiritual.

Quina és l'actitud del compositor de l'època davant la nova forma teatral? Pel que fa a la forma pròpiament dita, tendeix a apropiari-se'n pel gust d'expressar-se en música. Pel que fa al contingut, a més dels personatges i el diàleg, hi ha molt sovint música de divertiment, cançons i danses, i de vegades composicions del mateix actor, sempre de caràcter popular. L'actitud de Roland de Lassus (que als diàlegs de Massimo Troiano fins i tot es diverteix interpretant comèdia improvisada), la de Johann Eccard, d'Orazio Vecchi i d'Adriano Banchieri no és pas substancialment diferent que la que Pulci i el Magnífic havien adoptat envers el món pagès de la Toscana i les seves expressions. Aquest interès per les classes subalternes serà característic durant molt temps tant a Itàlia com al Nord, i donarà, sovint sense que el mateix autor se n'adoni, obres d'art cabdals. Els madrigals de tema *zannesco* de Roland de Lassus i d'Orazio Vecchi reflecteixen una contemplació plaent i afectuosa, però que s'aprofita del tema per experimentar les possibilitats còmiques de la composició musical. Aquest objectiu còmic es va assolir amb la invenció de les *commedie armoniche*, que portaren la forma en la qual s'inspiraven —la comèdia improvisada— al seu nivell més alt en el terreny de l'espectacle.

La comèdia *ridiculosa* dels actors-autors reflecteix molt de prop la seva improvisació. Cal tenir present que, en efecte, com explica clarament Perucci, cada tema era posat en escena del matí al vespre, després d'una breu reunió amb el director de la companyia, que explicava el guió i establia la successió dels lligams i dels grups de personatges. Però cada companyia tenia sens dubte un repertori propi de temes i, naturalment, canviaven cada vespre que representaven a la mateixa ciutat; perquè si canviaven de ciutat o de cort, no calia renovar el repertori. Així com fa algunes desenes d'anys les companyies italianes preparaven durant la famosa quaresma les quaranta comèdies que després representarien durant el trienni que durava la seva formació, igualment, pel respecte a la tradició tan característic de la vida teatral, és força probable que les companyies d'aleshores preparassin un cert repertori per anar repetint de ciutat en ciutat, refrescant-ne la memòria amb assaigs matinals. En l'àmbit d'aquesta forma orgànica d'activitat, un tema d'èxit era representat moltes vegades. El seu protagonista i director arribava, així, a tenir en ment una comèdia que cada cop es feia més premeditada; fins al dia que, explotant l'èxit, es decidia a transcriure-la i a imprimir-la, embellint-la com podia amb altres invencions més sorprenents. És igualment natural que autors en cerca d'èxit s'apropriessin rèpliques, escenes i invencions de còmics, per aconseguir amb les seves *ridiculse* el mateix interès que havien suscitat les representacions improvisades, l'esperit de les quals reflectien. Naturalment, situacions i rèpliques tot sovint eren situades en un context d'inspiració barroca, fruit de la imaginació de l'autor, sovint desbordada.

Aquest procés es demostra de manera característica amb l'aparició de la màscara de Pulcinella. Després de la referència literària que en fa Cortese a *Vajasseide*, aquesta màscara apareix concretament a *Colombina* de Verucci (1628) i a *La Lucilla costante* de Fiorillo (1632). Tot i que la segona composició és quatre anys posterior a la primera, això no demostra la prioritat de Verucci, ja que normalment la impressió segueix la representació a molta distància, i atès que Pier Maria Cecchini (1565-1645?) a *I frutti delle moderne comedie* (1625) atribueix explícitament a Silvio Fiorillo la invenció de la màscara. Va ser potser la presència als escenaris romans de Calcese, un altre gran iniciador de Pulcinella i intèrpret del personatge el 1629, qui va inspirar directament la composició de Verucci? El cert és que a les dues comèdies ja trobem completament dibuixada i definida la màscara, amb els caràcters que l'han feta típica fins a l'actualitat, o gairebé.

Aquest mateix paral·lelisme que constatem entre Fiorillo i Verucci pel que fa a la introducció de Pulcinella, el podem establir entre l'obra de Briccio i la de G. B. Andreini, pintor i afecionat al teatre el primer, actor i afecionat a la literatura el segon, i tots dos apassionats i entusiastes de les seves afeccions.

Giovan Battista Andreini (1576?-1654) és una figura molt complexa, de moltes capacitats i moltes activitats. Actor, director de companyia, autor de tractats en defensa de l'art teatral contra les acusacions d'immoralitat i que

l'elogiaven, amb referències a les regles que el regien; poeta líric i èpic, dedicat sobretot a les demostracions religioses, dramaturg que oscil·la entre el còmic més desenfrenat i l·licenciós i les expressions d'un misticisme encès, que alterna un realisme dialectal (de vegades precursor del to goldonià, per exemple a *La Venetiana*) amb fantasies escèniques tumultuoses, amb aventures sense límit d'imaginació: pot ser considerat una de les personalitats més interessants i significatives d'Itàlia durant la primera meitat del segle XVII. Les seves comèdies són plenes —cal dir-ho, atesa la seva llargada— de matèria còmica recollida de les representacions improvisades. A *Le due commedie in commedia* (1623) hi ha dues representacions, interpretades respectivament per una companyia d'afeccionats (aleshores anomenats *accademici* perquè es reunien en acadèmies on es cultivava l'amor a les belles arts i a la poesia) i l'altra per actors professionals, i totes dues basades en el joc de les màscares. A *Lo Schiavetto* (1612), quadre pintoresc d'un món equívoc, s'hi evocquen personatges de la commedia dell'arte. A *La campanaccia* (1627), les figures còmiques, també inspirades en els tipus tradicionals de la comèdia improvisada, arriben a un paroxisme expressiu grotesc. A *La Venetiana* (1619), els elements de la comèdia popular del segle XVI es barregen amb els tipus de les màscares per donar un retrat detallat de la vida quotidiana i, així, retrobar el contacte originari amb la realitat i renovar l'atracció teatral en nom d'una voluntat fidelment descriptiva. A les altres composicions dramàtiques d'Andreini la inspiració de la comèdia improvisada és menys directa, però sempre present, i es mescla amb la dels models literaris més coneguts de l'època.

Briccio, d'imaginació alegre i acolorida, segueix un camí diferent al d'Andreini. Mentre aquest parteix del món escènic per entrar al de la imaginació literària més ordenada, Briccio s'acosta al més possible a la realitat escènica, preocupat per ser-li fidel o, si més no, conseqüent amb ella. *Il Pantalone inbertonao*, *La tartaruca*, *La bella negromantessa*, *La dispettosa moglie*, *La tartarea* desenvolupen temes característics de la comèdia improvisada; i també, amb una comicitat accentuada, *L'ostaria di Velletri* i *La ventura di Zanne e Pascariello* demostren un embadaliment per la comèdia improvisada, característic d'una ciutat com Roma, assimiladora més que cap altra de les novetats que li arribaven del nord i del sud.

També Verucci és romà, menys farsesc i més preocupat per la literatura que Briccio: *Il Pantalone innamorato*, *La moglie superba*, *La Portia*, *Il servo astuto*, *Il dispettoso marito*, *Li stroppiati*, *Lo schiave*, *La vendetta amorosa*, tracten històries pròximes a les de Briccio i a l'important recull de guions que va aplegar Basilio Locatelli, sense que es pugui establir amb exactitud qui imitava qui. El diàleg, la llengua, el procediment escènic resulten corregits, fins a cert punt polits, per la finesa de l'expressió literària. *La spada fatale* (1627) és un drama de factura en cert sentit elisabetiana, és a dir, completament allunyada dels models clàssics. *Li diversi linguaggi* (1609) posa en escena personatges que parlen deu llengües diferents i resulta un exemple típic d'ultrança expressiva,

per altra banda igualada per Briccio amb els horrors infernals de *La tartarea* i per Andreini amb els esdeveniments convulsius i surreals de *La centaura*.

Les *commedie ridicolose* abunden durant aquells anys: des dels esquemes, encara del segle XVI, seguits per Pier Maria Cecchini a *La Flaminia schiava* i a *L'amico tradito*, i per Flaminio Scala a *Il finto marito*, fins als divertiments de naturalesa més estrictament literària —però sempre de caràcter populista, com és tradició a Itàlia— de Banchieri i de Croce.

L'inavvertito (1629) de Nicolò Barbieri (1576-1641), dit Beltrame Comico perquè havia creat la màscara del milanès Beltrame, constitueix un noble pas endavant cap a una direcció poc seguida fins llavors: la comèdia de caràcter, un caràcter que ja no és un tipus còmic i que, no obstant això, es fa *deus ex machina* de tota la història escènica. El fet de ser un eixelebrat no converteix el personatge en una màscara, sinó que això només és una particularitat que canalitza la successió d'esdeveniments cap a una direcció determinada. No és per casualitat que el tema de l'eixelebrament fos repetit i imitat per Molière a *L'Étourdi*, tipus que seria seguit pels altres caràcters de l'avar, el misantròp, l'hipocondríac, el dissolt, etc. D'aquesta manera, les màscares es tornaven a posar en contacte amb la psicologia, despulades de la convencionalitat estàtica i evolucionades en el terreny creatiu. La comèdia de Niccolò Barbieri és una baula valuosa de l'evolució de la dramaturgia i un testimoni de com tota evolució té necessàriament un origen. Encara s'inventaven les màscares, però ja se les alliberava de la immobilitat amb els caràcters.

La *ridicolosa* va tenir nombroses manifestacions al llarg de mig segle, sense separar-se mai de les representacions improvisades que encara disposaven de recursos i de sorpreses: *Il tesoro* de Giambattista Salvati, publicada el 1676 quan el gènere ja s'exhauria, encara dona uns fruits de fresca comicitat, amb un estil elegant i enginyós, sense caure, però, en el formalisme. En un cert sentit, és un comiat. El camp d'acció de la comèdia improvisada ja s'havia desplaçat a altres indrets amb els seus millors exponents, i a Itàlia el gènere ja no tenia mantenidors i divulgadors entusiastes, sinó que deixava el camp lliure a les influències estrangeres; s'exhauria en una pràctica sense pena ni glòria, perquè la glòria es reservava a qui s'exhibia fora d'Itàlia. Encara vivien intèrprets excel·lents de les màscares, però ja sense facultats originals; es basaven només en els recursos tradicionals de l'arquetip. Els documents tardans que ofereixen les comèdies mímiques de Simon Tomadoni (Tommaso Mondini) a final del segle XVII, gairebé un segle més tard de les comèdies *prese all'improvviso* de Gregorio Mancinelli, és a dir, transcrites a partir de les representacions, conserven més que res un interès històric perquè permeten de seguir les peripècies del gènere a través de dades concretes.

Les comèdies il·lustren, doncs, alguns aspectes de la manifestació, algunes cristallitzacions, però forçosament n'il·luminen poc el procés, tan interessant com el resultat per aclarir el secret d'aquest art. Als pròlegs de Domenico Bruni (1580-?) (només n'hi ha una còpia manuscrita a la biblioteca Brain-

dense de Milà), una criadeta que es presenta a l'escenari per iniciar l'espectacle ens revela algunes particularitats singulars de la vida dels seus amos, els actors, dels quals és minyona tant damunt l'escenari com a la vida quotidiana. Aquesta xerraire desdenyosa ens explica:

Prou, senyors, ja estic prou malament amb ells, ai las!; mireu que de bon matí la senyora em crida, apa escaroladeta! porta'm l'enamorada Fiammetta que vull estudiar, Pantalón em demana les cartes de Calmo, el capità les fatxenderies del capità Spavento, el Zanni les astúcies de Bertoldo, el Figilozio /nota: Fugilozio, frases d'Ebo-renze, Poliantea: es tracta de repertoris o de manuals per a l'ús dels actors/ i les hores de descans, Graziano les frases d'Ebo-renze i la recent novel·la Poliantea, la Franceschina vol la Celestina per aprendre a fer d'alcavolta, l'enamorat vol les obres de Plató, i tots a la vegada em demanen això, i allò, i el diable se'ls emporti! ara em manen de fer el pròleg damunt l'escenari. Doncs no, no el vull fer. I no el faré pas.

El còmic *dell'arte* era, doncs, un erudit cultíssim que exhibia el seu saber damunt l'escenari? Molt més del que no s'ha suposat, i així ho demostra clarament la literatura que els actors de l'època han deixat; fins al punt que no hi va haver cap actor realment reconegut que no hagués volgut, una vegada com a mínim, presentar-se com un refinadíssim literat petrarquitzant o arcaidià. Però també és cert que, com es constata a les comèdies *ridiculse*, els actors sabien condimentar els seus fruits culturals —una cultura d'altra banda molt estesa entre el públic— amb un humor estretament vinculat a l'actualitat, els sabien parodiar d'una manera que atrapava directament l'espectador. La matèria que alimentava l'agilitat de l'expressió improvisada provenia de les obres literàries més cèlebres, però també del gust i dels esdeveniments de l'època. L'actor trobava la inspiració tant a les biblioteques com a les tavernes. I encara més: transcriptors diligents i providencials com Bruní aplegaven pròlegs i diàlegs que responien a les exigències escèniques, amb el títol significatiu de *Fatiche comiche*.

La incertesa —natural— de qui s'encara amb aquest fenomen afecta sobretot la naturalesa artística, és a dir, allò que normalment es pretén trobar en un text literari, en una obra musical o plàstica. En canvi, pel que fa a les dades històriques, és possible de fer deduccions precises segons les regles de recerca utilitzades per totes les manifestacions de l'espectacle, entès com a esdeveniment amb el seu relleu quotidià.

Els testimonis sobre la «poètica» ens arriben molt esporàdicament de la mà d'historiadors i de crítics pròpiament dits. Se'n conserva ben poca cosa, i encara de caràcter marginal. En tenim, en canvi, una font més abundosa en els textos didàctics, en els centons i en les diferents obres sobre els espectacles, escrites pels mateixos actors o per algú que estava molt familiaritzat amb les comèdies improvisades, i, finalment, en una mesura més restringida però no mancada d'interès, en les obres literàries, gairebé totes poemes, que tenien les màscares com a objecte.

Entre aquestes últimes, hi ha els poemes heroicocòmics de Zan Muzzina, les mascarades de Veraldo i d'actors anònims, el poema rococó de Giorgio Maria Rapparini, *Arlichino*, ple de gestos i d'escenes còmiques. Aquestes obres ens donen informacions precises sobre les representacions improvisades, i no cal excloure que els actors, per la seva banda, s'hi haguessin inspirat per enriquir el repertori de gràcies i argücies.

Durant un primer i curt període va continuar la producció d'aquells romanços que, com hem vist en el naixement de les màscares, apleguen composicions dels actors i per als actors, que utilitzaven a les representacions: monòlegs i discursos al principi, però després sobretot cançons (l'element musical agafa decididament preponderància sobre l'element «acrobàtic»).

Després vénen els manuals.

Amb *I frutti delle moderne comedie* i el *Discorso dell'arte comica*, inèdit, Pier Maria Cecchini proporciona una informació molt valuosa i moltes referències històriques. Dóna uns preceptes que seran fonamentals per a l'art de l'actor i, al mateix temps, exposa les regles de la comèdia improvisada. En tots dos casos, el seu discurs és sumari, però és la primera declaració d'autonomia de l'art còmica.

Andrea Perrucci, a l'*Arte rappresentativa*, ofereix una anàlisi molt més rica i completa: una exegesi històrica i estètica alhora, que ens mostra l'art de la comèdia improvisada al seu cim; però no ens en deixa entreveure cap dels elements originals, com ho havia fet Cecchini (que, per altra banda, va ser un dels seus més il·lustres representants sota la màscara de Fritellino).

Les obres de Cecchini tenen un rerefons històric, mentre que Perrucci es preocupa de donar, al costat de preceptes i consideracions estètiques, uns centons (amb una atenció evident als afeccionats).

Tenim reculls de *generici* (reculls de rèpliques referides a un tipus): les *Rodomontadas*, traduïdes de l'espanyol per Lorenzo Franciosini, i les *Spaventose iperboli del gran capitano Coviello*, per al Capità; *Ol doctor comic* de Talpi, per al Doctor. A més de les composicions burlesques i semimusicals de Sivelli i del seu fill Scapino; i, finalment, els «genèrics» per a Brighella aplegats per Zanoni, i els «genèrics» per a Arlequí, que encara es van editar al segle passat. Són potis-potis desordenats de facècies, jocs de paraules, burles més o menys enginyoses, més o menys estúpides. Naturalment, com més ens n'allunyem en el temps, més gràcia perden aquests reculls. Cal suposar que els que Perrucci recomanava a tots els actors s'han perdut gairebé tots (tot considerant que, molt probablement, pocs actors eren tan diligents com ho desitjava Perrucci).

Els *centoni*, els *cibaldoni* (o *zibaldoni*) i els *generici*, que al principi l'actor escrivia pel seu compte pouant de la seva imaginació o de reminiscències literàries, es van difondre després a través de manuscrits i també impresos, ja no només obra d'actors sinó també de literats (com per exemple Franciosini pel que fa a les *Rodomontadas* traduïdes de l'espanyol). El tret característic

de la nova evolució de l'espectacle improvisat és la represa dels afeccionats, que havien deixat l'activitat o, en tot cas, l'havien exercida en sordina, després del paper gloriós que havien tingut en el renaiement del drama profà. L'èxit dels professionals els incita a imitar-los i a rivalitzar-hi. És sabut que a artistes cèlebres com Gian Lorenzo Bernini i Salvatore Rosa els agradava recrear-se en les comèdies improvisades. Són in comptables les «acadèmies» que feien representacions, incloent-hi comèdies escrites, pastorals, tragèdies; es tracta sobretot d'obres contemporànies, àdhuc estrangeres, però poques vegades d'exhumacions. Entre els testimonis, els *centoni* i els guions, caldrà distingir atentament els que es refereixen als actors professionals i els que es van recollir per a l'ús dels afeccionats. Intuïtivament, cal admetre que els manuscrits es relacionen sobretot amb la segona categoria. L'actor professional tenia més oportunitat i més ambició, i per tant més necessitat de fer imprimir el seu treball, encara que de vegades una certa gelosia professional podia impedir-li de fet públic el seu *centone* personal. Evidentment, els testimonis i els materials deixats pels afeccionats o escrits per a ells s'han de considerar fonts indirectes en relació amb el fenomen artístic que examinem: es tracta d'imitacions d'un model, i només com a tals són dignes d'atenció. Amb el temps, a Itàlia disminueixen els testimonis directes dels professionals, mentre que els dels afeccionats esdevenen més nombrosos, fins a arribar als «genèrics» que es posaren en circulació a començament del segle XIX, únicament per a ús dels afeccionats encara que recollits i redactats per actors il·lustres, com per exemple Atanasio Zaroni (fill d'Alfonso, que va publicar el seu «genèric», o millor dit el seu *centone*, amb uns afegits arbitraris que actualment ja no és possible d'identificar). Els millors actors improvisadors s'instal·laven progressivament a França. A partir de la segona meitat del segle XVII i fins als intèrprets de Goldoni i de Gozzi, ja no hi ha a Itàlia ni actors ni companyies capaces de desvetllar entre el públic cap interès excepcional.

A les seves *Memorie*, Goldoni ens aclareix la naturalesa dels *centoni* i ens confessa d'haver-ne escrit ell mateix per als actors amb qui es relacionava de jove i dels quals esperava que li representessin les seves obres. L'examen dels exemplars que s'han conservat encara n'aclareix millor la funció. Normalment, s'improvisa el diàleg inherent al tema que es representa, però els fragments principals són premeditats. Rarament són en forma de diàleg (l'acord no era tant fàcil, naturalment). En trobem exemples en Perrucci i a la *Selva* d'Adriani, i sobretot en les manifestacions d'afeccionats, on l'atmosfera és molt més flexible. És evident que, a les representacions improvisades, preval sempre la proesa individual, en detriment dels efectes de conjunt o, si es vol, en un quadre ben diferent. Efectivament, les lloances van molt més sovint als individus que no pas als conjunts, dels quals es reconeix el prestigi però no se'n descriuen ni s'alaben concretament les qualitats artístiques.

Els exemples trets dels *centoni* que ens han arribat s'han de comprendre en funció de les possibilitats espectaculars i expressives que ofereixen. La

seva funcionalitat es pot escapar, com ha passat fins ara, amb una lectura superficial. Però una lectura feta en l'esperit del teatre no deixa cap dubte respecte a això. La convencionalitat i la banalitat dels temes preestablerts són precisament el que necessita l'espectacle com a manifestació quotidiana i divertiment assegurat. Seria inútil cercar en els *centoni* un mirall de la realitat del moment; només intenten reflectir i acostar els estats d'ànim dels espectadors. Ens permeten de constatar quins eren els gustos, els costums, les tendències d'una societat, de la qual satisfien totes les capes, des del monarca al vilatà. Aquesta universalitat, centrada directament en la popularitat dels seus elements més importants, l'han heretada directament les pel·lícules actuals: heus aquí la importància històrica de la comèdia improvisada, primer espectacle per excel·lència de la civilització europea, primera forma d'expressió directa que assumeix un paper determinant en l'ocupació del temps lliure, entre els factors de la psicologia social.

A final del segle XVI, un intercanvi de cartes entre Capaccio i Lutio Fedele ens il·lustra especialment sobre el grau de consideració intel·lectual de què gaudien els actors, i també sobre el costum d'alternar representacions escrites i improvisades. Les mascarades, els disbarats, les fantasies, les corrandes, les composicions carnavalesques representaven els *numeri*, sovint musicals i acompanyats de danses, que constituïen la sal de la representació. Les obres de Scapin porten la marca d'una elaboració més complexa i, juntament amb les cançons de Veraldo, donen temes a la cançó popular i contribueixen al naixement de l'òpera bufa. Exageren aquest virtuosisme personal que, com se sap, proporciona un dels elements més legítims de l'espectacle, encara que rarament sigui examinat en pla de crítica (però que sovint és una curiositat històrica gens negligible). Els diàlegs de Bruni pertanyen de vegades a la noble temptativa, ja elaborada pels Gelosi, de recollir una literatura dramàtica del gènere susceptible de ser utilitzada per la comèdia improvisada (de factura original i pertinent, sense recórrer a manlleus). De vegades adopten temes que, per ells mateixos, són aliens al costum escènic, però que convenen a la imaginació dels actors a la recerca d'argúcies, de *concetti* sonors i subtils, indispensables al seu ofici. Les tirallongues escrites per Talpi per a la màscara del Doctor oscil·len entre el desig de donar als actors un repertori de monòlegs i de diàlegs, i el gust per la variació literària: utilitzen els personatges i el llenguatge teatral per expressar una complaença formal i lògica; són divagacions, plenes d'erudició, sobre els temes més diversos.

Quan examinarem els guions, tornarem a parlar del *zibaldone* del pare Adriani i del manuscrit descobert a Nàpols per Benedetto Croce. Són textos que barregen els repertoris i la trama.

Carlo Cantù, de nom artístic Buffetto (1609-1676), va escriure una mena de *Vita nova* dels actors còmics: el *Cicalamento in canzonette ridicolose o vero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici*. Amb una agradable alternança de prosa i vers, narra la història del seu amor per Isabella Bianco-

llesi que, abans d'arribar al bon port del matrimoni, fou sacsejat pels inconvenients de l'ofici: les xafarderies maliciosos de l'ambient, les separacions continuades (tant, que pertanyien a dues companyies diferents). La història és completament versemblant, constitueix un sincer diari sentimental i dóna un extens material de cançons i monòlegs amorosos als actors que han de representar el paper d'enamorats en clau d'humor. No hi ha dubte que el *Cicalamento* de Cantù aspira a ser un *roman comique*. Però, al mateix temps, proposa un bon nombre de variacions amoroses i de cançons susceptibles de ser portades a escena; vida, literatura i teatre s'hi confonen, esborrant tota divisió en gèneres. És una manifestació original, enquadrada en el moment historicoformal del plaer expressiu.

Els guions

Mentre que els primers especialistes de la comedia improvisada —contemporanis o una mica posteriors al fenomen— dedicaven l'atenció sobretot a la personalitat dels actors i a l'evolució de les màscares, els estudiosos del final del segle XIX, en particular els italians, que provenien en gran part del camp de la filologia, van descobrir els guions (és a dir, els diferents reculls, manuscrits o impresos, que els aplegaven) i en van fer la base de les seves consideracions.

El pas a l'examen d'aquests escrits des del punt de vista literari va ser ràpid, i va desviar greument la justa comprensió del fet artístic. Literàriament, els guions són d'allò més informe i descarat que es pugui imaginar. Però no podien ni havien de tenir cap relació amb la literatura dramàtica, perquè es tractava de simples resums, escrits a corre-cuita i destinats a refrescar la memòria de l'actor o a donar-li motius útils per a la seva imaginació i per a l'explotació del seu talent. Ens semblaria absurd fer valoracions literàries d'aquests arguments. Els guions donen pautes per a la reconstrucció de la comèdia improvisada, però certament no poden oferir un criteri de judici. La falsa perspectiva s'ha agreujat amb el fet que s'han col·locat tots els guions a un mateix nivell, grup rere grup, i se'ls ha sotmès a una única recerca, considerant-los des de la mateixa òptica. Cal, en canvi, fer distincions precises entre els grups diferents i a l'interior de cada grup.

Per a què servien aquests grups diferents de guions? Per qui foren redactats? Només disposem de referències històriques segures per als de Scala i de Biancolelli. El seu valor documental, i també expressiu, és de bon tros superior al dels altres. El grup rus i el grup polonès provenen, de segur, de professionals, però de segona fila; altrament haurien treballat a París. Els dos manuscrits napolitans provenen, molt probablement, també d'alguna companyia

menor, i les similituds evidents amb el grup de Biancolelli fan suposar, no una relació directa, sinó una font comuna desapareguda: potser els Fedeli o els Accesi. De tot el *corpus* restant (tret d'alguns casos aïllats: els dos guions de Riccoboni, els tres anglesos, el grup goldonià), ens sembla que es pot dir amb tota certesa que es tracten de miscel·lànies per a afeccionats —més nombrosos que els professionals— o per a conjunts d'importància històrica i artística menor. Amb ells cal remuntar-se als models que han imitat més o menys; cal, doncs, reconstruir la font, tot intentant identificar-ne l'ambient i els elements, cosa que en alguns casos resulta fàcil, sobretot quan la història del manuscrit és clara, però pràcticament impossible en d'altres.

A l'interior de cada grup cal efectuar una divisió entre els temes que són derivacions evidents de comèdies i temes originals, creats amb l'objectiu de fer-ne una representació improvisada. L'interès dels primers només pot ser de naturalesa tècnica, i només afecta les transformacions fetes al text original per adaptar-lo a la representació improvisada, al talent dels intèrprets i als gustos canviants del públic. Pel que fa als guions originals, en canvi, es pot fer un judici de valor, però a condició de no basar-lo en consideracions estilístiques o literàries, sinó en les seves particularitats imaginatives i en els probables resultats de l'espectacle. La tasca és força fàcil atès que la producció dramàtica italiana de l'època és ben coneguda, catalogada i examinada sota angles diferents. Cal tenir en compte les obres de literatura dramàtica que en van derivar, o bé la continuïtat i l'evolució que els guions van tenir damunt l'escenari amb el pas del temps. El primer cas afecta les obres directament o indirectament inspirades en la commedia dell'arte: les de Molière, Marivaux, Lesage, Goldoni i Gozzi, el segon, les in comptables versions, per donar un exemple circumstanciat, de *Le novantanove disgrazie* o de *Le metamorfosi*, d'Arlequí o de Pulcinella, segons els casos. No hi ha dubte que, en molts casos —gairebé la meitat del total—, aquests manuscrits ofereixen produccions originals dels actors, algunes de les quals es perpetuaren i d'altres no, i que responen tant a les exigències de l'ofici com a la necessitat de diversió del públic.

Aquests manuscrits van contribuir àmpliament a l'elaboració de temes d'espectacle, que avui retrobem sota les més diverses formes, com per exemple esquemes o arguments de manifestacions, d'aparença completament transformada sota l'impuls dels nous costums socials i de l'evolució dels instruments de producció de l'espectacle (de l'artesanat a la indústria, al monopoli, al capital d'estat).

En quina direcció s'orienten els temes originals? Naturalment, cal fer distincions entre els grups. Sigui com sigui, tenen una característica en comú: hi són rars els punts de referència realistes, que probablement es confiaven sobretot a la improvisació de les màscares, a la paròdia i a la sàtira de l'actualitat, renovables cada vespre. El vertader impuls de la intriga escènica se centra en la recerca de totes les possibilitats espectaculars.

Els cinquanta guions publicats, i amb tota probabilitat escrits per Flaminio

Scala (?-després del 1621) al *Teatro delle favole rappresentative* (1611) contenen, en estat embrionari, els principals elements de la comèdia improvisada amb els seus desenvolupaments del moment i ulteriors. L'estructura és la mateixa que a la comèdia erudita; el model, doncs, és plautià: joves que s'estimen, conflictes amb els vells, noces felices al final, sovint algunes peripècies i, gairebé sempre, els criats que són el motor de la intriga, variant moderna dels esclaus de Plaute. Les variacions sobre el tema poden ser múltiples. Flaminio Scala les explota hàbilment i conserva l'esquema habitual a quaranta guions. Del quaranta-un al cinquanta, intervenen la tragèdia, l'òpera heroica, l'òpera règia, la pastoral. La filiació d'aquest darrer gènere és clara, però la tragèdia i l'òpera no tenen res a veure amb els models clàssics, sinó que adopten un caràcter de melodrama novel·lesc, teixit de vicissituds irrealis i fantàstiques, on apareix l'eco de les peripècies de Plaute i, sobretot, les de la novel·lística medieval. Es tracta sempre d'adaptacions, però aquesta vegada són menys directes, és a dir, relativament originals. Per altra banda, també el caire còmic pròpiament dit era envaït per elements sorprenents, com per exemple la bogeria, la màgia, el poder del sobrenatural. Els guions de Scala mostren un esperit fèril en troballes i en efectes teatrals, hàbil per adaptar els personatges antics a les noves màscares, capaç de marcar l'itinerari escènic amb un fil conductor captivador. Hi té molt més la paraula el món culte que el popular, cosa que demostra que el divertiment, fins i tot amb les seves grolleries, era pensat per a un públic informat i sensible.

Els arguments atribuïts a Basilio Locatelli (?-1654?), unes quantes desenes d'anys posteriors, per bé que també són rics en temes de tota mena, no sembla que pertanyin, si més no directament, a una companyia professional de primer rengle. Probablement eren per als afeccionats i per a les «acadèmies» —nombroses a Roma, ciutat on sempre va viure Locatelli i on va publicar diferents obres còmiques, prou semblants als seus esquemes—, i per tant s'inspiren en models superiors. Hi abunden cada vegada més les fórmules narratives, perquè ja aleshores la influència del teatre de Lope, de Tirso, de Calderón era predominant.

El gust per la tragèdia històrica o inspirada en cròniques i aventures de l'època es fa norma en el recull de Ciro Monarca, potser alguns anys posterior. Aquí la comèdia gairebé ha desaparegut. El recull de Corsini, contemporani al precedent, reprèn els temes de Locatelli i de Monarca, sovint de manera original. També en aquest cas és evident que els arguments servien a afeccionats. És difícil establir quines deformacions havien patit els models professionals en el decurs de les adaptacions. El valor testimonial d'aquests reculls per a afeccionats és, en darrera anàlisi, molt relatiu, i afecta més els temes triats que el seu desenvolupament. El que ens sembla característic d'aquesta època del teatre improvisat és el descobriment de la tragèdia que, no per casualitat, es produeix contemporàniament al Segle d'Or, a Shakespeare i als elisabetians. Temes i peripècies són comuns, encara que es pugui excloure

tota possibilitat d'influència recíproca: la moda s'estenia pertot Europa i era natural que la commedia dell'arte la recollís.

Altres vestigis de la producció de guions es troben escampats una mica pertot: als còdexs del Vaticà —on Pulcinella és el centre de les situacions—, a les biblioteques Correr i Magliabechi, als reculls d'Este i a exemplars aïllats. No hi ha, però, elements nous, sinó que manifesten una certa uniformitat. L'estil i la manera de redactar varien d'una font a l'altra, segons l'indret i l'època, però la substància és la mateixa. Aquesta constància demostra la difusió regular del fenomen.

No obstant això, el còdex Correr, que reuneix cinquanta-un guions «escrits per al teatre San Cassiano» de Venècia (però semblaria més lògic que ho fossin per a una companyia determinada, atès que els actors de la improvisació només tenien teatre estable a París), marca amb prou claredat un canvi força decisiu vers el tema sentimental i lacrimogen. És un canvi que precedeix d'uns quants decennis el tombant similar que es verificarà en la literatura dramàtica francesa abans i després de Marivaux, i de prop d'un segle les comèdies sentimentals de Goldoni. Probablement ens trobem davant uns intèrprets que també tenen aquest registre, a través dels quals la tendència es va transmetre als actors que actuaven a França. El gènere va tenir a continuació un desenvolupament molt més ampli i continuat que el gènere tràgic. Es tracta aquí d'uns primers indicis, que resulten clars i interessants. En alguns casos, els títols dels guions del grup Correr indiquen de quines comèdies van ser trets; en d'altres, se sobreentén l'originalitat, si no en relació amb altres guions, almenys en relació amb la producció dramàtica.

El recull Magliabechi (publicat per Bartoli) ha de ser considerat posterior al còdex Correr, més pel que fa a la redacció material que a la composició i a la inspiració. En relació amb reculls anteriors, és sincrètic.

De tots els guions, cal treure'n les referències al joc teatral pròpiament dit —per exemple els gestos que s'hi indiquen o els efectes visuals, patrimoni indubtable de la comèdia improvisada— i, a continuació, cal distingir entre allò que deuen a la literatura dramàtica preexistent i allò que és creació original que, probablement, donarà lloc a una nova literatura dramàtica. Amb un treball pacient es pot arribar a establir allò que, dins la comèdia improvisada, ha de ser considerat com una manera, extremament lliure i desfermada, d'interpretar els temes pertanyents a la literatura dramàtica i de proposar-ne infinites variacions. Fa mig segle es feien variacions d'aquesta mena amb els vodevils; ara es fan amb els *westerns*.

És més difícil d'establir com es va desenvolupar el procés de fecundació de la producció dramàtica per part dels guions que no pas la filiació dels guions a partir de les comèdies. Una gran part de la producció dramàtica va ser publicada i és, doncs, recuperable, mentre que, en el cas dels guions i dels *zibaldoni* (miscel·lànies) que s'hi relacionen, només queda una petita part dels que es van escriure i que, tret dels de Scala i de Biancolelli, tenen una impor-

tància històrica més aviat relativa. I això encara que l'ús dels *zibaldoni* fos absolutament necessari per a les companyies (sovint, al llarg dels anys, va caldre renovar-los, i es va fer gràcies als *zibaldoni* personals dels actors). Així doncs, tenint en compte l'interès limitat d'aquests resums en relació amb la representació pròpiament dita, no hem de lamentar que l'atzar no ens hagi transmès més *zibaldoni* pertanyents a companyies que van tenir un paper decisiu en el desenvolupament de la comèdia improvisada.

El manuscrit napolità trobat per Benedetto Croce té totes les característiques del *zibaldone* per a professionals, i professional es declara el compilador, afegint el nom artístic al nom propi. No hi ha elements que permetin d'atribuir-lo a una companyia important. Antonio Passanti, dit Orazio il Calabrese, data els seus escrits el 1699 i declara haver copiat els *suggetti*, és a dir que va fer una tasca purament material. La disposició és lògica i raonada, l'estil homogeni. Encara que les fonts fossin diferents, resulten força amalgamades. Efectivament, Coviello i Pulcinella són sempre les màscares principals, cosa que pot fer pensar que el recull es va fer per a ús d'una sola companyia. Hi persisteixen elements i temes comuns als reculls precedents: el còmic de Scala i de Locatelli, fet més variat amb històries de bogeria, d'esperits, de màgics, de cecs, etc.; el dramàtic o aventurer, provinent de la producció espanyola. S'hi afegeix el farsesc, amb peripècies i transvestiments, a l'origen dels quals es reconeix la fesomia de les màscares de Pulcinella i de Coviello. Les metamorfosis i els esdeveniments desgraciats són els temes dominants i característics. Els criats són cada vegada més el centre de la intriga, i ja no es limiten només a donar-hi un punt de comicitat. En aquests nous arguments, el còmic s'ha convertit en l'única raó de ser, davant la qual tots els altres motius d'interès passen a segon rengle.

El *zibaldone* del pare Placido Adriani, compost a Perusa per a les representacions ocasionals d'afecionats (i conservat a la Biblioteca municipal de la ciutat), aplega les restes de tot un seguit d'experiències escèniques recollides durant dos segles (i entre aquests residus, també es troben pedres precioses).

El manuscrit de Giuseppe Domenico Biancolelli (més ben dit, la traducció francesa dels seus esborranys, obra de Gueullette i que també va romandre inèdita), es conserva a la biblioteca de l'Opéra de París. Havia estat preparat per Dominique per a Dominique. L'actor hi havia anotat el desenvolupament dels seus guions, fent-los narrar per la seva màscara, és a dir, en primera persona. Així, el manuscrit dóna l'oportunitat d'establir la relació, en el si d'una representació, entre un intèrpret i els altres. Dominique anota, per fer-se memòria, les accions que ha de representar, els gestos que ha d'explotar en aquesta o aquella situació. Els temes coincideixen essencialment amb els que ja hem trobat en Scala, Locatelli, el manuscrit napolità. L'element còmic s'hi accentua i es fa norma, en detriment dels caràcters i del to de comèdia d'aventures o de comèdia brillant. Desapareix totalment qualsevol accent dramàtic.

Als guions de l'època de Riccoboni, als de Riccoboni mateix, així com als

de l'època de Veronese, retrobarem alguns matisos brillants i patètics que proposen variacions legítimes al divertiment pur.

També trobem els mateixos temes, amb algunes singularitats més enginyoses, als guions trobats i traduïts a Rússia, pertanyents a una companyia de comedians que actuava a Moscou el 1743-1744.

I igualment amb Goldoni: temes clàssics (desgràcies, metamorfosis, màgia); però, alhora, un nou *pathos*, amable i al·lusiú (*Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*). Per no parlar dels guions que li devien servir de trama per a noves comèdies.

Però no s'ha de creure que aquestes prolongacions, que van durar gairebé un segle, des de Biancolelli fins a Carlin, estiguin mancades d'imaginació creativa. L'enginy hi és exercit subtilment amb l'objectiu d'introduir alguna innovació que en garantirà l'èxit. És ben sabut que n'hi ha prou a modificar alguns termes i algunes relacions per aconseguir nous valors de representació. Els temes, en definitiva tan limitats, s'obren a un terreny molt vast de variacions. L'exhauriment del gènere potser és imputable, més que res, al fet que els actors li van girar l'esquena perquè tenien altres ambicions més generoses; o, encara més probablement, a l'extinció d'aquella mena d'actors que, només ells, eren capaços de perpetuar les màscares i la improvisació.

Aquest vast moviment creatiu va suscitar una nova dramaturgia de concepcions lliures i d'esquemes convencionals, i d'un rigor formal que en va assegurar el desenvolupament homogeni. Més enllà de la facècia lúbrica o de l'amargor soferta i continguda que havien estat característiques de la dramaturgia del Renaixement, aquí es manifesten visions més agosarades i substancialment lliures de prejudicis, ben poc sotmeses, malgrat l'aparença, a la moral vigent i a les relacions codificades entre les classes socials. Se subverteix per joc l'ordre de les coses i, en realitat, es crea un univers totalment antimetafísic —encara que es recorri als esperits i a la màgia—, un univers terrenal, hedonista, on l'enginy s'ha d'esmolat per superar els entrebancs que les circumstàncies i la societat posen a la realització d'una existència lliure i feliç, natural i sàvia.

Significat del joc improvisat

La dificultat de jutjar els textos d'aquestes representacions, o els judicis clarament negatius respecte a això, es deuen a la falsa perspectiva des de la qual se'ls examina. Efectivament, considerar aquests textos al mateix pla que la literatura dramàtica normal no ajuda gens a comprendre'n l'abast real i la funció. Aquesta orientació equivocada prové de les posicions crítiques de Benedetto Croce que, no obstant això, va saber fer, en els seus moments d'erudició, una exègesi subtil dels temes de la commedia dell'arte. Existeix una confusió

evident entre la història del teatre, entesa (i disminuïda) com a història de la literatura dramàtica, i la història del teatre entesa com una faceta d'una història més àmplia de l'espectacle. Quan s'examinen les obres de teatre escrites per a les màscares —en general modestes i tretes d'espectacles improvisats—, cal tenir en compte el resultat teatral que pretenien, el valor que l'actor els dona, les formes sota les quals l'espectacle prendrà vida. L'actor transmet al llenguatge teatral aquest text esquelètic però funcional; no interpreta aquestes obres, sinó que se'n serveix per crear, anant força més lluny que el mateix text.

Per fer més clar el nostre propòsit, podem citar un exemple més pròxim en el temps que faci possible la comparació. Examinem els textos còmics francesos del vodevil. És impossible atribuir-los qualsevol validesa literària. Però recordem-ne algunes representacions: el seu significat artístic resulta indubtable. Es tracta, doncs, de textos que ofereixen als actors amb capacitat la possibilitat d'obtenir uns resultats altament espectaculars. Per altra banda, es podria jutjar els números dels pallassos o l'art dels *chansonniers* a partir dels textos que utilitzen? Però aquests textos ens serveixen per fer-nos una idea, per orientar-nos, i ens permeten de comprendre la situació historico-psicològica, si no l'art, dels seus intèrprets. Sense oblidar que en la literatura dramàtica tenim veritables «fixacions» de formes pròpies d'aquests espectacles. Pel que fa a la commedia dell'arte, en podem trobar moltes en Molière, Goldoni, Gozzi i fins i tot Shakespeare. *El criat de dos amos*, no tradueix l'esperit de la commedia dell'arte i és, alhora, una obra mestra de la literatura dramàtica? Igualment que *Turandot* o *Georges Dandin*, i tantes altres obres. Les *Argute e facete lettere* (1589) de Rao —que és un dels primers documents sobre el nou gènere— ja ens posen en la direcció d'aquest nou camí: per un costat, descriuen l'atmosfera psicològica en què viuen els actors; per l'altre, ens donen exemples pertinents del seu llenguatge i també ens presenten fragments cèlebres del seu repertori, com el *Lamento per la morte di un pidocchio*. Igualment es pot dir de les *Facete lettere* de Belando. I el mateix passa, però d'una manera encara més explícita i més directa, amb el *Teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala, testimoni d'una gran importància històrica —entre els més importants dels que ens queden sobre la commedia dell'arte— i d'un interès superior per al coneixement d'allò que en podem dir l'art de l'espectacle, és a dir, la capacitat de crear damunt l'escenari una vida ininterrompuda. La lectura dels guions aplegats per Scala —es tracta, realment, més de reelaboracions que de creacions pròpiament dites— no desperta en si cap emoció artística. No són més que una exposició plana d'intrigues, força semblants les unes a les altres, susceptibles de ser reduïdes a algunes categories fonamentals. Però n'hi ha prou que, amb la lectura, es tingui la visió escènica de l'acció; n'hi ha prou que la imaginació doni a l'evocació tan esquemàtica i tan nua del guió, no una realitat pròpiament dita com passa quan es llegeix un drama que evoca «bocins de vida», sinó les aparences de la representació, en aquesta atmosfera escènica ben determinada, amb el joc dels im-

provisadors. Aleshores veurem com la lectura agafa color i desemboca en una altra comprensió ben diferent. És com si tinguéssim davant una partitura musical, que no ens diu res si un instrument no la interpreta, que no té vida sense aquesta interpretació. Però resulta que s'ha perdut l'instrument. Cal una gran experiència teatral per «recrear» en la imaginació, a partir d'un guió, una representació de debò. En els guions de Scala trobem elements que provenen de Plaute, de la comèdia erudita, de la comèdia popular i de les diferents formes d'espectacle que ja hem comentat —de cabaret i de circ—, però no hi manquen pas les notes originals, que es poden considerar típiques de l'espectacle italià. Entre altres, la riquesa de les accions encreuades, que aquí trobem en plena expansió, de manera que cada màscara hi fa la seva funció i els personatges sense màscara només hi apareixen com a secundaris. Les escenes passen una rere l'altre amb una brevetat i una vivacitat molt grans; el ritme de les entrades i les sortides, els equívocs i els transvestiments, els cops de teatre i les trobades fortuïtes però decisives, proporcionen tota la *vis comica*. Aquest ritme perfectament cronometrat provoca infal·liblement la hilaritat durant l'espectacle. És lògic pensar que aquest sistema s'assembla a un joc àrid, utilitzat per aprofitar-se de les reaccions eternes de la psique. Però n'hi ha prou que l'actor li doni un alè de veritat perquè el joc adquireixi una versemblança i un poder de convenció que guanyen l'espectador i es converteixen en mitjans per vivificar-li la imaginació. El formalisme troba justificació en els accents que el converteixen en un instrument ben afinat. La llista de guions comprèn també, com hem vist, tragèdies, pastorals, obres «mesclades», «heroïques», «règies»; el repertori exigia una certa varietat, inclòs el gènere solemne. Se sap, per altra banda, que els actors còmics interpretaven també textos de teatre normal. Les representacions d'*Aminta* van ser nombroses i sembla que la primera la van fer precisament els Gelosi, sota la direcció del poeta. Quan la companyia estava ben rodada, quan ja havia interpretat el mateix guió moltes vegades, als diferents indrets on anava a actuar —cosa que li permetia de repetir el mateix repertori—, el guió acabava convertint-se en un text de debò, amb facècies i monòlegs fixos. Però continuaven sent permeses totes les llibertats, i Francesco Andreini, a *Avvertenza ai cortesi lettori*, pròleg de l'obra de Scala, declara que s'ha triat de transcriure els guions més que no pas els textos perquè en els primers pot sobresortir millor l'habilitat de l'actor, amb més profit per al públic; aquests guions permeten que l'actor es presenti com a «mestre d'escena» i punt principal d'atracció de l'espectacle, per a més gran diversió de l'espectador.

Cal tenir ben present l'esperit d'aquest criteri, sovint ignorat quan s'ha examinat o s'ha intentat comprendre el sentit d'aquests documents: no es pot ni s'ha de considerar els guions ni els *centoni*, ni tan sols les comèdies *ridiculse* o *mimiche*, com una expressió de la literatura dramàtica, en el sentit que es dóna habitualment a aquest terme. És erroni, doncs, fer-ne un examen estilístic. Cal copsar-ne —i comprenem que no és fàcil— les qualitats teatrals

efectives, és a dir, l'ocasió que ofereixen als actors còmics de fer-ne una interpretació que viurà damunt l'escenari. L'anàlisi ha de considerar el guió com un mitjà i no com un fi. L'art de l'actor es considera habitualment com un instrument destinat a il·luminar l'art del text. Aquí, al contrari, es tracta d'un text la funció del qual és il·luminar l'art de l'actor. Dit d'una altra manera, la interpretació es transforma gradualment en invenció, en creació. Vist des d'aquesta perspectiva, el sentit de l'anàlisi canvia completament, i només seguint aquest camí es pot fer un examen fructífer. L'espectacle s'ha de basar sempre en un element artístic, pel fet mateix que es manifesta sobre la base d'aquesta exigència: trobar en el públic un suport que el faci viure. El text no li pot proporcionar aquest element de manera continuada, tant perquè un text aconseguit és excepcional com perquè el públic no aguanta cada vespre un text artísticament rebuscat, sinó que la seva naturalesa el porta a desitjar una distracció còmica o melodramàtica. Però l'art de l'actor ha de ser constant perquè, sense ell, l'espectacle no s'aguanta. I és un art que es pot manifestar a través de textos que proporcionin un pur mecanisme teatral, com és el cas del joc lliure de la comèdia improvisada. No obstant això, sempre cal una base, encara que sigui reduïda a l'esquelet d'un guió o al pretext ofert pel centò. És evident que el tremp excepcional d'un actor de comèdia improvisada pot donar a l'espectacle un valor artístic superior al que proporcionaria un text dramàtic d'importància excepcional interpretat mediocrement. El gran interès històric de la *commedia dell'arte* rau, doncs, en el fet que consolida, de manera incontestable, l'autonomia de l'art de l'espectacle, i ho fa en el moment precís que la recerca de la llibertat ha de continuar la seva investigació crítica sobre la vida social, malgrat totes les oposicions i totes les censures.

Del segle XVI al segle XVIII

¿Com es pot resseguir l'evolució de la comèdia improvisada amb aquest conjunt complex de fonts, des del seu inici al segle XVI fins a la seva plena consolidació en la vida social, durant el segle XVII?

El primer mig segle d'activitat mostra un procés que alguns textos permeten de descriure detalladament. Seguint els primers repertoris còmics dels bufons de carrer i a partir dels personatges creats per ells per atraure i divertir el públic, s'arriba a comèdies de debò, d'un gènere totalment nou en relació amb la comèdia erudita, preludi del gran floriment del teatre europeu. *La Fiammella* (El foc follet, 1585) de Bartolomeo Rossi, *L'Angelica* (1585) de Fabrizio de Fornariis, *L'Alchimista* (1583) de Bernardino Lombardi, *Gli amorosi inganni* (1609) de Vincenzo Belando, dit Cataldo, obra d'autors que són també actors de professió, tenen una importància històrica a més del seu va-

lor com a espectacle. I no només això, sinó que hi trobem les màscares ja completament caracteritzades i assistim a una transformació del gènere còmic, a una nova manera de tractar les psicologies i la construcció dramàtica, finalment alliberada de l'esquema plautià i ja tractada a la manera de la nova època. La matèria còmica popular s'elabora. El llenguatge dramàtic dels Zanni, del Magnific, de Graziano, del Capità, és assimilat per actors-homes de lletres —com els Andreini, els Gelosi, els Confidenti, i així fins als autors d'aquestes comèdies—, renovat en benefici de l'harmonia de la representació, posat en contacte amb la complexa civilització postrenaixentista; sobretot, és impulsat a seguir l'evolució natural, i especialment l'aprofundiment psicològic, que implica la invenció de la màscara. S'estableix una trobada entre les dues cultures, sovint en el si d'una mateixa companyia: ja ho hem vist; i la fusió d'aquestes cultures dóna, en aquest primer període, uns resultats magnífics. Fins al moment que, en el decurs del segle XVII, l'element erudit agafa preponderància i la representació perd en originalitat allò que guanya en elegància i cortesia. Hi ha diversos aspectes interessants en aquestes obres: a *La Fiammella*, la fantasia sobrenatural, espiritual i grotesca, que ens dóna una singular i saborosa paròdia del gènere pastoral; a *L'Alchimista*, l'entricollament de la intriga i la densitat dels caràcters, que mostren els nombrosos aspectes tenebrosos de la vida privada de l'època; a *L'Angelica*, el preciosisme del joc còmic; a *Gli amorosi inganni*, la raresa a ultrança de les expressions i les situacions, dutes fins a una violència barroca, veritable miscel·lània de totes les possibilitats ofertes als actors de l'època, explotació paradoxal dels valors humorístics del llenguatge. Les comèdies de Cesari són en un pla més modest i no van més enllà de la seva funció quotidiana, de les exigències normals d'una vetllada teatral.

La commedia dell'arte, encara inimaginable a principis del segle XVI, ja és madura a final d'aquest mateix segle. No és arbitrari situar al centre del seu camí, com a element decisiu, el grup d'actors que consoliden el gènere a Itàlia i a l'estranger entre el 1550 i el 1570, els noms dels quals han de figurar en la història de la nostra civilització com els creadors d'una de les formes d'art més lliures i més alegres.

Perquè aquest art és, més que res, extremament lliure, i això durarà una bona part del segle XVII. La paràlisi deguda al pes de la tradició no es produirà fins més tard. De moment, però, cada actor construeix el seu personatge, i ho fa amb una imaginació creadora —sobretot en el cas dels criats— sotmesa només a la seva voluntat, o sigui posant en relleu allò que el públic pot apreciar del seu talent. I no només els personatges són lliures, sinó que també els dialectes són refractaris a qualsevol norma (es tracta gairebé sempre de la paròdia d'un dialecte). En una comèdia de Scala trobem un Scaramouche que parla italià, així com en una comèdia de Verucci trobem un Pulcinella que parla florentí, encara que sigui per simulació. Els tipus ja fixats —Pantalon i Graziano— són deixats més aviat al marge, o bé interpreten el paper de bons pares,

precisament perquè no són susceptibles de variació. En realitat, repetim-ho, no hi ha cap regla ni adaptació a cap gènere concret. No es conserva documentació segura sobre moltes màscares, de manera que les seves característiques romanen indeterminades i no se separen del nom dels actors que les van crear. És el cas, especialment, de Scaramouche, present a diferents tongades a les comèdies *ridiculse* i a les cròniques que narren els èxits de Tiberio Fiorilli (amb tota probabilitat, es tracta del segon fill de Silvio Fiorillo) a París, on va ser mestre de Molière; o de Mezzetin, fet cèlebre gràcies a l'aventurer Angelo Constantini i protagonista de diverses escenes i comèdies recollides per Evaristo Gherardi; de Buffetto i de Beltrame, els intèrprets dels quals ja coneixem. De fet, tots els actors de pes van crear la seva màscara en aquella època, li van donar un nom de fantasia, li van fer parlar el dialecte en què s'expressaven més fàcilment i li van atribuir les pròpies particularitats i talents. No va ser fins a final de segle que es van fixar els noms i les característiques de les màscares, de manera que l'intèrpret podrà reprendre, amb la improvisació, un esquema preestablert, no gaire diferent del que segueix habitualment el personatge de comèdia escrita.

En el decurs dels anys, la màscara serà substituïda per l'explotació de totes les possibilitats d'expressió, en sentits tan diversos com l'acrobàcia, el cant, les disfresses més variades, inclosos naturalment els transvestiments femenins, com més còmics i susceptibles d'equívocs millor. La improvisació segueix cada vegada més esquemes fixos i utilitza, fins i tot en els papers còmics, tots els artificis literaris possibles que el dialecte permet de passar de contraban, amb una desimboltura subtil.

Des de l'època del romanticisme, és costum considerar com a buida i superficial la literatura barroca, i així condemnar tota una època, que fou força més complexa del que indiquen els resultats literaris, atès que va saber expressar el seu drama intern —vast i tumultuós— en grandioses obres d'arquitectura, de pintura i de música. Borromini, Bernini, Caravaggio, Monteverdi i el mateix Galileu (a qui li agradava de recitar Ruzante), pertanyen a l'època de les màscares; i no tant per una coincidència de dates com per una comunitat d'esperit expressiu, per una concepció de l'univers imaginari i de les seves noves dimensions. Així doncs, a la falla escènica correspon la volta de la cúpula, a les ganyotes d'un *zanni* la inspiració plàstica d'una estàtua, a l'amarga extravagància de Pulcinella el clarobscur de Caravaggio, al patètic abandonament d'un enamorat la puresa de la recitació cantada de Monteverdi. És tota una civilització que adquireix vida i rostre a través del triomf de les màscares damunt l'escenari, amb les seves lluites, alegries i sarcasmes.

Durant la primera meitat del segle XVII, a Itàlia, la *commedia dell'arte* és al centre, no només de la vida teatral, sinó també de la vida social: les màscares tenen un gran ressò a les arts, als costums i al vestuari. Fora d'Itàlia —l'exemple francès és significatiu—, o bé conserva un lleuger matís exòtic i així repercuteix en la vida i en la literatura, o bé es limita a ser només una etapa en

l'evolució de les formes d'expressió de l'espectacle. Cal notar, en aquest sentit, que gràcies a les múltiples influències que la cultura italiana va exercir, pels camins més diversos, sobre la cort francesa, el llenguatge dels actors còmics italians hi era molt ben entès. Però aquesta circumstància no es podia donar a les altres corts i als altres països d'Europa, on els actors eren cridats per princeses italianes o pels sobirans que estaven molt familiaritzats amb Itàlia, però on no trobaven ambients tan interessats en el seu art com a París.

Per altra banda, durant la segona meitat del segle, el centre espiritual dels actors italians va ser París, i fou a París on, malgrat les dificultats, van instal·lar-se. Es tracta, naturalment, només d'un desplaçament del centre de gravetat, perquè les companyies d'improvisadors no van desaparèixer totalment d'Itàlia i, per altra banda, l'estada a París dels comedians durant la primera meitat del segle va donar fruits. *Le Cicalamento* de Carlo Cantù, dit Buffetto, evidencia prou la transició que va significar —era inevitable— el pas de l'acció dramàtica a París i la traducció al francès dels papers interpretats abans en toscà i a un argot francoitalià dels papers dialectals. Aquesta evolució no és deguda només al fet que les màscares van passar de moda a Itàlia (l'entusiasme va passar, però no el gust), sinó també a les millors condicions que oferia la cort francesa i als ingressos més alts que proporcionava el públic parisenc.

La comèdia italiana a París

És prou sabut que certes influències culturals d'un país sobre un altre són decisives. Entre els fenòmens més importants en aquest sentit, i d'una manera completament original, podem constatar, a través de l'evolució dels costums quotidians, la intervenció de la commedia dell'arte en la vida teatral francesa i la gran acollida que va tenir entre els espectadors. La commedia dell'arte va donar forma a alegories quotidianes, va construir una mitologia, en un clima agradablement patètic i humorístic. La moda a París va durar, tret de breus intervals, més d'un segle i hi determinà un corrent que va influir alguns estats d'ànim i algunes predileccions. Haurem d'esperar la invasió del jazz per trobar un èxit tan extraordinari. El punt final el posa l'esclat de la Revolució Francesa. Aquesta osmosi de l'art escènic italià es caracteritza, com en el cas del jazz, pel fet que no es limita només al teatre, sinó que arriba també al carrer, es fa dita de totes hores, esdevé el llenguatge fantasiós de l'esperit.

Històricament, cal distingir entre la naturalesa i el desplegament escènic de la commedia dell'arte per una banda, i per l'altra el mite que se'n desprèn. Cal distingir entre el que significava per al públic italià i el que significarà per

al públic estranger. Els actors italians improvisaven sempre en la seva llengua. També actuaven en francès durant llargues temporades, però sense improvisar i amb un repertori específic. Així doncs, quan exercien l'art de la improvisació, només eren compresos en funció del seu virtuosisme. L'efecte teatral dels tipus que representaven era ben diferent segons si el públic coneixia els models originals que parodiaven o si els rebien com a pura fantasia. Això no significa que el públic italià pogués comprendre millor el seu valor artístic que un públic estranger. Passa massa sovint que són precisament els estrangers que copsen la veritable natura d'una creació, molt més que els que hi són massa pròxims i en perden la perspectiva. Sigui com sigui, però, el punt de vista és essencialment diferent i això explica la diferència de reaccions. Veurem, doncs, que la visió que el públic parisenc té de la màscara italiana té ben poca relació amb la reacció que provoca en el públic italià, que sobretot en constata els resultats en el camp de la paròdia realista (i això per la pròpia naturalesa de l'art escènic italià i en funció de les exigències de l'estructura psicològica del seu públic).

Des dels primers anys del segle XVII, els testimonis directes i indirectes de la presència italiana als escenaris francesos són múltiples, i revelen que les màscares representen una evasió i una oposició. També a la resta d'Europa la commedia dell'arte penetra i hi deixa importants marques culturals. La retrobarem, com a mestra de la rialla, en Shakespeare i en els elisabetians; com a mestra del fantàstic en Schiller, Hoffmann i en els romàntics alemanys; i així, fins als bufons de Gogol i d'Ostrovski, i fins a la fantasia patètica de Blok. És un domini vast i obert, però el pas s'efectua d'escenari en escenari, on la comèdia italiana és experiència cultural, mentre que a París repercuteix sobre els gustos i esdevé símbol de la vida lliure. Gradualment, ja no és la cort que crida i paga els actors de la commedia dell'arte, sinó el públic, que se n'enamora fins a tal punt que els ofereix unes tarifes segures i grans beneficis. Domenico Locatelli (Trivellino), Domenico Biancolelli (Arlequí) i Tiberio Fiorilli (Scaramouche) s'hi instal·len el 1653. La mateixa companyia s'hi quedarà, renovant els papers, fins al 1697, any en què, al final dels assaigs d'un guió satíric contra Madame de Maintenon (*La Fausse Prude*), Lluís XIV la prohibeix, amb greu de tothom. Greu que es prolongarà durant anys, fins que Luigi Riccoboni, el 1716, pot tornar a París amb la seva companyia i reprendre el discurs interromput.

Combatuts més que no pas protegits, ara els actors han de cercar un punt de contacte amb el públic que ja no estigui vinculat a una estació o a l'encant de l'exotisme. Per a ell, el problema és satisfer duradorament l'espectador, és a dir, fer evolucionar el seu art de manera que satisfaci els seus gustos. Ara ja no n'hi ha prou amb la repetició infinita dels arquetips elaborats a Itàlia, ara cal buscar la novetat, els elements purament visuals i, si és necessari, encarar-se amb coratge amb la llengua francesa, naturalment per assolir l'efecte còmic i sense pretendre fer exercicis d'estil. L'evolució de l'art dels actors, i per

tant la seva història, segueix fidelment la inspiració que neix del contacte amb el públic; evolució dictada per l'expansió d'una personalitat concreta d'entre ells. Així, tenim una època Biancolelli (Dominique), una època Riccoboni (amb Sylvia), una època Veronese (amb Camilla, Corallina i l'Arlequí Thomassin), una època Carlo Bertinazzi (Carlin). Entre una època i l'altra, com és natural, pauses, cansament, perplexitat. Fins a l'última, quan tota la companyia es va disgregant i damunt l'escenari només queda un italià, Carlin, que interpreta comèdies normals (Florian) en francès.

En el seu estudi recent *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Gustave Attinger documenta amb perspiciàcia la transformació del teatre italià durant els anys parisencs, sempre a la recerca del favor del públic, d'aquell èxit que doni una raó de ser concreta al seu art. De vegades, les afirmacions d'Attinger no tenen els punts de referència necessaris, especialment perquè l'autor no ha considerat que calia tenir una documentació exhaustiva sobre la matèria (veiem que no té en compte fonts en molts aspectes bàsiques). No obstant això, les seves intuïcions revelen sovint perspectives interessants, que ens col·loquen sobre bases de veritat.

Pel que fa a Tiberio Fiorilli (Scaramouche) i Domenico Biancolelli (l'Arlequí Dominique), es pot afirmar raonablement que la personalitat de l'actor i la seva mímica predominen sobre l'espectacle i la intriga. Els diferents testimonis sobre el seu art, així com els guions recollits abans de Dominique i per Dominique mateix (aquests darrers inspirats en bona part en el grup napolità, però indubtablement remodelats), són força definitius, per bé que només es tracta d'una accentuació. La personalitat i la mímica ja eren molt vives entre els creadors de les màscares.

El 1668, a la representació del guió italià *Le Régale des Dames*, s'hi intercalen per primera vegada escenes franceses. L'èxit és tal que el costum es repeteix, i a partir del 1682 es recorre a autors francesos (fins llavors, eren els mateixos actors que escrivien aquestes escenes en francès). Aquest fet està documentat al recull de Gherardi (1696), que al primer volum publica les escenes franceses intercalades als guions italians; hi predomina encara el gust italià; a les parts franceses hi ha moltes frases en italià i, per altra banda, els dialectes ja s'havien italianitzat per fer-ne més fàcil la comprensió. Progressivament hi trobem comèdies cada cop més completes i de gust totalment francès; obres d'autor pròpiament dites, i no simples arranjaments per a ús de la representació. Naturalment, l'actor, és a dir, l'improvisador, conserva encara el domini de l'escenari, però les comèdies es refereixen a usos i costums típicament parisencs i n'ofereixen una paròdia amable.

El 1716, Luigi Riccoboni i la seva companyia actuen a París, primer al Palais-Royal, després a l'Hôtel de Bourgogne. El retorn dels italians significava, naturalment, el retorn de la representació improvisada i dels guions tradicionals. Però aquesta vegada no es va repetir l'èxit inicial i va tornar a renèixer un repertori francès, elaborat exclusivament per als actors italians, segons les

seves necessitats i amb personatges a la seva mida. Durant els primers anys, el pintor Coypel i el notari Thomas-Simon Gueullete (historiògraf dels actors còmics) proporcionaren als italians, dels quals eren amics i admiradors, guions d'un gust nou que permetien, però, la improvisació a la italiana. Després hi va haver les comèdies d'autors francesos, en especial de Marivaux. Tot plegat revela la sort de l'empresa que, com tota empresa teatral, navega sempre per aigües turbulentes. Es continuen alternant els guions i les comèdies, que es mantenen i predominaven segons l'èxit obtingut. Però és evident que l'antiga facultat creativa de la improvisació s'anava apagant.

Es va produir un revifament temporal gràcies a la vinguda de Carlo Veronese i les seves dues filles, l'any 1744, poc temps després del debut de Carlo Bertinazzi (dit Carlin), el darrer gran Arlequí, el darrer improvisador. Veronese va crear una nova sèrie de guions, perfectament adaptats a la nova cultura francesa i als mites de les Llums. Els va omplir de ballets i focs d'artifici. Aquests recursos, la bellesa i el talent de les seves filles Corallina i Camilla, van col·locar una vegada més el teatre italià al centre de l'atenció del públic.

Les paròdies del teatre dramàtic i líric de moda també van contribuir a assegurar els ingressos dels actors. De mica en mica, tret d'alguns revifaments temporals, les representacions improvisades en italià van desaparèixer dels cartells. La vinguda de Goldoni a París i els guions que va escriure per encàrrec entre el 1762 i el 1764 van permetre una d'aquestes revifalles. Però ja s'havia produït la fusió amb els actors de la Foire i la seva Opéra-Comique. Els actors més importants del grup italià ja havien desaparegut o s'anaven retirant dels escenaris. Només Carlin exercia encara un poder directe sobre el públic. Florian va compondre per a ell una sèrie pateticohumorística d'arlequinades a partir del 1783, i Carlin va abandonar l'ús de la màscara. El 1780, els guions italians i, en general, el repertori de la comèdia italiana (també en francès) desapareixia definitivament, i els actors italians que encara continuaven al peu del canó eren acomiadats. Poc després, el seu teatre va adoptar oficialment el nom d'Opéra-Comique Nationale. S'havia efectuat l'absorció.

Els testimonis sobre aquesta època són nombrosos; des dels primers relats de ficció amb la comèdia italiana com a pretext, fins als manuscrits que conserven la traducció del recull de guions de Biancolelli, fet per al seu ús personal, i d'altres més recents; des dels informes de la primera crítica teatral (*Mercure Galant*, *Mercure de France*, a més de les cròniques en vers de Loret i de Robinet), fins als cronistes i historiadors, sense oblidar els records dels admiradors; o també, els reculls, primer d'escenes en francès i després d'obres franceses, representades pels italians i aplegades per Evaristo Gherardi, l'Arlequí que va succeir Biancolelli; nous reculls per al repertori de la Nouvelle Comédie Italienne; reculls d'anècdotes i d'acudits en diferents *Arlequiniana*; consideracions i opinions afectuoses sobre les màscares italianes, que testimonien el favor dels intel·lectuals i del poble, en contrast amb la desconfiança i sovint l'hostilitat del poder constituït; i, finalment, el repertori francès

que poua i s'inspira àmpliament en el món de les màscares, de Molière a Marivaux, de Lesage a Regnard, Dufresny, Boursault i tot un seguit d'autors menors. Es tracta d'un teixit atapeït de relacions, de comunitats intel·lectuals i sentimentals, a la base del qual hi ha l'amor del públic francès per un joc despullat de tota retòrica, senzill i sincer, innocent i enginyós, àgil d'imaginació i d'estructura. Cal remarcar que, a cada nou intent, la nota la dona Itàlia, la terra d'origen. Biancolelli i Fiorilli es formen a Itàlia; Riccoboni fuig de la pàtria ingrata, sorda a la seva voluntat de reforma; la família Veronese i després Goldoni van a París buscant l'èxit, després d'haver tingut experiències fonamentals a Itàlia. A Itàlia neixen els creadors d'aquest teatre, a França hi ha els executors. Però, per altra banda, és la cultura francesa que, absorbint-lo i donant-li una nova cara, el revela, l'aprofundeix, el converteix en una baula decisiva de l'evolució de la vida escènica i del teatre occidental.

Els tres períodes principals del teatre italià a París, que ja hem esmentat, segueixen la mateixa corba: impuls inicial; vitalitat escènica renovada de marca italiana; marca que declina a continuació o assumeix una tasca autèntica representant autors francesos, que s'inspiren en els actors i en el joc de la companyia italiana però sempre en el marc d'una elaboració cultural francesa, moralista, sentimental o il·luminista. A París, els actors prenen consciència d'ells mateixos, suavitzen la violència còmica i la converteixen en un enginy subtil, canvien l'èmfasi apassionada del segle XVII (els conceptes) per un teixit de sentiments amorosos més maliciosos i més profunds. No s'ha de creure que els actors italians fossin empesos a aquestes transformacions des de l'exterior; a mesura que el temps passava, posats davant d'un públic d'una altra nació, va ser la seva capacitat d'adaptació que els va portar a donar aquest pas, que va provocar enginyoses mutacions en la recerca de l'èxit. Això no ho haurien pogut fer a Itàlia, i per això les personalitats més sobresortints tard o d'hora anaven a París, on trobaven una societat disposada a acollir-los, a comprendre'ls, a incorporar-los. Mentre que a les ciutats de províncies només els envoltaven raons i disputes que acabaven per aclaparar-los, a París gaudien de l'amistat, de les reunions, de l'estima, del reflex de si mateix que es troba en un món vast i, no obstant, tancat. Arlequí adoptava un paper alegrement metafísic de petit Faust. Sylvia, Carlin, Thomassin, Dominique, Coralline, pertanyien per dret a la imaginació del públic, del qual eren els ídols familiars, símbols de joventut, d'amor, de llibertat, d'enginy. Havien esdevingut necessaris per a una societat civil i nacional ja formada, i estaven destinats a deixar-hi empremta. Cadascun dels seus gestos, la seva bellesa o habilitat eren records preciosos, els senyals d'una nostàlgia inesborrable. I així van continuar durant tot el segle XIX, a través de teles i dibuixos, estampes i anècdotes, amb cita perpètua amb la imaginació poètica: d'Aloysius Bertrand a Théodore de Banville, de Paul Verlaine a Jules Laforgue, i encara després en Paul Cézanne i en Picasso, i en les escoles i moviments teatrals.

El fet d'haver elaborat un mite, amb els seus personatges i els seus feliços resultats, és el signe d'una creativitat poderosa i permanent, gràcies a la qual tota una civilització ha pogut donar vida als seus somnis i a les seves anàlisis. L'exili francès de les màscares potser va ser la seva salvació, la seva culminació.

MANIFESTACIONS DE L'ESPERIT RELIGIÓS

Del drama litúrgic a les obres edificants

El drama litúrgic llatí i el seu desenvolupament

En el decurs dels segles, des de les primeres invectives de Tertullià i de sant Agustí fins a les homilies del papa Pius XII, les relacions entre l'Església catòlica i l'activitat teatral han estat complexes i sovint contradictòries, en funció d'una relació de forces segons les circumstàncies.

L'actitud de l'Església oscil·la entre un rigorisme que condemna tota mena d'exhibició i el propòsit —que per altra banda només es realitza parcialment— d'utilitzar l'activitat teatral com a instrument per a finalitats religioses, negant-ne l'autonomia artística i servint-se'n de les formes. En les situacions històriques de privilegi per a l'Església, preval el rigor. Durant els períodes de poder hegemònic no absolut, intenta —però sense gaire convicció perquè cada cop la iniciativa surt de la perifèria— d'edificar els fidels mitjançant els atractius de l'espectacle (dels quals ja és rica la litúrgia, per altra banda). De mica en mica, la seva tolerància augmenta a mesura que la seva influència es fa més marginal. Aleshores, altres poders de caràcter ideològic en recullen els intents de fer de l'art teatral el seu instrument. Així doncs, la missió teatral viu en aquest estat de contínua redempció de la pròpia subjecció.

Com s'ha demostrat clarament i abundantament, l'evolució històrica de l'espectacle sacre durant l'edat mitjana té les fonts en el drama litúrgic, que neix a les abadies benedictines. Però, insuficient per satisfer les exigències d'un públic necessitat d'espectacle, entre els segles ix i xi el ritu experimenta algunes ampliacions i variacions, primer vinculades a l'estructura, després desenvolupades autònomament. Els primers afegits, brevíssims —un adverbí, una frase— al text dels oficis litúrgics foren aportats pel cor dels fidels.

Successivament, es van produir representacions vertaderes a l'interior de les esglésies. Els protagonistes eren els mateixos que els del ritu: els capellans i els acòlits, i, naturalment, els temes provenien dels llibres sagrats.

En els primers exemples del gènere es pot constatar —darrerament s'ha exhumat el *Danielis Ludus* de Beauvais, que es remunta al segle XI— que l'element musical hi predomina, però ja amb una funció dramàtica.

El drama litúrgic —espectacle líric i oratori al mateix temps— concreta el desenvolupament que es va donar als ritus a l'Església catòlica, especialment en ocasió de les grans festivitats, per assolir encara més directament l'edificació dels fidels. Forma part de la política de l'Església, tendent a oferir l'espectacular, a conferir dramatisme a les seves llegendes, per interpretar-les en la sacralitat i allunyar-ne els perills de l'espectacle profà (que tanta importància havia tingut en la civilització del Baix Imperi).

La vitalitat escènica del *Danielis Ludus*, que il·lustra la història del profeta portant a l'escena el llibre de l'Antic Testament, fa pensar que a l'Església no li van manca possibilitats expressives per cultivar un gènere i una forma d'espectacle comparables a la tragèdia grega, nodrida com ella de religiositat. Probablement, els desenvolupaments temporals, la tendència ininterrompuda a la teocràcia, la van allunyar d'aquests temes i d'aquests esforços, de manera que més tard el teatre trobarà en l'humanisme el seu mestre i abandona ràpidament la ideologia cristiana.

El drama litúrgic, confinat al llatí eclesiàstic, va tenir una evolució comuna a totes les nacions europees. La intervenció de l'Església va ser francament hostil a aquesta forma, com ho testimonien les decisions dels teòlegs i dels pontífexs, preses als concilis, que condemnaven les representacions sacres populars en ocasió de les festivitats de Nadal i de Pasqua.

El drama sacre es desplaça a partir de llavors a l'atri i a la plaça. Els intèrprets són actors, primer afeccionats i, a final de l'edat mitjana, professionals. Els assistents es transformen de fidels en divertits espectadors. S'adopten les llengües nacionals; per tant, els fets varien segons cada país. A Anglaterra i a Espanya, l'ús de la llengua va ser el precedent de l'aparició dels teatres nacionals respectius. A França, l'esperit nacional i l'elaboració literària van passar als *mystères*, als *miracles* i als *jeux*, però les creacions dels segles XIV i XV —àdhuc les més originals i les més lliures de tota obligació d'edificar, com les de Rutebeuf i d'Adam de la Halle— no aconseguiren d'impulsar un teatre nacional. El teatre profà a França renaixerà sota la influència de l'humanisme i del Renaixement, sobre bases «aristotèliques». A Itàlia, la *lauda* —breu composició dialogada que parafraseja passatges de l'Evangelí— és formada per cors a l'uníson que són el preludi de la polifonia. A la *sacra rappresentazione* dels segles XIV i XV, per una banda veiem introduir-se elements joglarescs i dels cantaires ambulants sota la forma de dramatització d'una llegenda narrada (que també tenia un fons musical), i per l'altra, a partir d'exemples francesos tardans, el gust pel grandios i l'espectacular il·lustra la

intenció de vulgaritzar la matèria doctrinal. La recerca del meravellós és donada per la realització de grans espectacles a l'aire lliure. Les dues tradicions van continuar vigents: la primera als *bruscelli* i als *maggi* populars, que també van recórrer a temes profans (cavallerescs o històrics); la segona en algunes manifestacions que són un reclam turístic (com a Baviera la d'Oberammergau, encara viva), o en d'altres de naturalesa folklòrica.

A diferència de les composicions literàries per a les quals el cristianisme va ser durant molt temps font autèntica d'inspiració, el teatre sacre medieval, en la seva part pròpiament dramàtica (cal excloure'n, per tant, els *laudi* italians), només pren vida i força quan abandona la intenció purament edificant i es mou pel desig de reflectir la realitat del moment, tal com l'ètica cristiana la pot sondejar i mostrar. Fa la impressió que, ben aviat, la representació teatral es fa vehicle d'una visió rebel als principis ideològics, per tant que respon a l'ànim de l'espectador, amb el seu gust de l'observació quotidiana, dels caràcters i de l'ambient. La representació pot suscitar una vida col·lectiva alliberada de mica en mica de proteccions paternalistes, de l'autoritat de l'Església o de l'exercici per la cultura oficial. Aquest moviment de protesta i d'autonomia només es manifesta a llampecs, i serà sufocat per un sistema sever de preceptes. Alguns indicis d'aquestes composicions —des de Rutebeuf fins a Adam de la Halle i Gil Vicente— són el preludi de les investigacions crítiques del segle XVIII, d'un teisme nodrit de teixit social. Es vinculen, per l'esperit, a les «festes de bojos», transformació de les saturnals paganes on el desenfrenament carnavalesc era instrument d'una representació rigorosament versemblant, al marge de tota convenció. Les «festes de bojos», que van adoptar noms diferents a les diverses parts d'Europa, es desenvolupaven la majoria de vegades a l'interior de les esglésies, i era el clergat mateix que les animava, amb màscares i deixant de banda tota ficció hipòcrita, en una sèrie de mims breus i de monòlegs paròdics. I, igual que les monarquies absolutistes van esclafar tota llibertat comunal i tot moviment de reivindicació associativa, el classicisme i el conformisme religiós, aliats per a l'ocasió, van ofegar aquests intents de recerca sorgits, una vegada més, de la sàtira dels costums, del desemmascarament de la hipocresia, i en part sostinguts per justificacions evangèliques. Des d'aquell moment, la representació teatral marca les etapes d'una evolució social, amb els seus tancaments i obertures. Demostra una exigència de ruptura amb les institucions i el seu ordre conservador, a favor d'una visió sincera i autèntica, on cada principi és posat a discussió en contacte amb la realitat viva, que es modifica a la llum de les relacions històriques de classe. Com va passar, per altra banda, en les formes més avançades de democràcia comunal.

La descripció més antiga d'una «acció litúrgica» es troba a *Regularis Concordia* (967-75) del monjo benedictí Ethelwold, bisbe de Winchester (o, també, de Dustan, arquebisbe de Canterbury). Aquesta peça testifica l'origen benedictí del gènere. Ja aleshores, la influència bizantina sobre el teatre sacre occidental es feia sentir clarament.

Un drama litúrgic pasqual acabat és el del *Sepulcre* o de la *Resurrecció*, en llatí, del segle XII (manuscrit de la Biblioteca de Tours). Les parts musicals abracen l'escena de la vetlla davant el sepulcre, les aparicions i els clàssics trops (s'anomenen trops als afegits: *versiculi ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi*),

Quem quaeritis in Sepulcro, *Chisticolae?*/Jesum Nazarenum crucifixum, o *caelicolae*...

(Què busqueu dins el sepulcre, cristians?/Jesús de Natzaret el crucificat, oh habitants del cel)

la invenció dels quals s'atribueix al monjo Tutilo, de l'abadia de Saint-Gall (mort el 915).

El decorat dels drames litúrgics és el cor de l'església o de la capella del monestir, del qual s'utilitzen els espais escènics. A l'inici, l'ofici de Nadal se celebrava al voltant de l'altar, que figurava el menjador. La representació consistia en un pesebre vivent. Generalment, els actors eren els mateixos canonges i monjos, diaques i sotsdiaques, sagristans i xantres.

El desenvolupament, en sentit teatral, dels moments més dramàtics de l'ofici litúrgic, la necessitat d'engrandir el lloc de l'acció i d'augmentar el nombre d'actors, la necessitat també d'il·lustrar els episodis del drama amb un llenguatge més directament assequible a un públic profà, tot plegat va desplaçar el drama litúrgic fora de les esglésies.

La fase intermèdia, en el si de la història del drama sacre, és la del drama semilitúrgic, caracteritzat per les primeres aparicions de la llengua vulgar, intercalades com a traduccions dins el text cantat en llatí. A l'*Sponsus*, atribuït entre altres drames a Hilatius, deixeble d'Abelard, se celebra la resurrecció de Llätzer. Com ha observat Darco Avale al seu estudi d'*Sponsus*, «l'adopció de la llengua vulgar i, més endavant, del dialecte té un valor mimètic i paradigmàtic». El drama semilitúrgic es desenvolupa a Alemanya: *La Passió de Benediktbauern*, a Baviera, ofereix no només el bilingüisme llatí-vulgar, sinó també el primer exemple de fusió entre els drames de la Passió i els de la Resurrecció. A Itàlia es troba l'exemple anàleg de la Passió de Montecassino.

França: *jeux, miracles, mystères*

La llengua vulgar es consolida definitivament a partir de la segona meitat del segle XII. La representació deixa l'espai insuficient de l'església, es vesteix cada vegada més de teatralitat laica i integra al relat sacre episodis i escenes on conflueixen la cultura, la imaginació i els costums de l'època. El drama sacre surt de l'anonimat i adquireix un caràcter professional precís. Els autors són

poetes, eclesiàstics o burgesos. Els actors, estudiants o membres de confraries laiques, segueixen unes regles ben definides de dicció i de mímica. La dramaturgia, la maquinària, el vestuari, adquireixen una importància decisiva. Es comença a utilitzar el decorat simultani, ampliat molt aviat i perfeccionat durant tota l'edat mitjana. Aquest sistema consisteix a presentar al públic els diversos indrets de l'acció alhora, encara que siguin geogràficament distants, juxtaposant-los horitzontalment i, quan l'espai no basta, disposant-los en dos pisos aguantats per un sistema complicat de bastiments; això permet que els actors actuïn a cadascun d'aquests indrets, dits «mansions». El decorat simultani apareix a *La Conversion de Saint Paul* (primera meitat del segle XII) i adquireix tant de relleu als segles següents que un misteri del segle XVI arribarà a tenir setanta mansions: el Calvari, el Sepulcre, la presó, l'Infern, el Cel, Galilea, el palau de Pilat, etc. L'infern es trobava a la dreta de l'espectador: era una gran boca oberta d'on sortien dimonis i bafarades de fum. A l'esquerra hi havia el paradís, indret generalment elevat, envoltat de draperies i cortinatges de seda, d'on els actors només emergien fins a les espatlles.

L'anònim *Le Jeu d'Adam*, escrit entre el 1146 i el 1174, potser és el primer drama antic totalment en llengua vulgar, si més no entre els coneguts (Ms. 927, Biblioteca de Tours). Forma una trilogia: sobre Adam, sobre Abel i sobre els Profetes (aquesta tercera part sens dubte és incompleta). Es tracta d'una obra de transició, encara pròxima a la litúrgia, amb elements còmics que són, però, quasi insignificants, al diàleg entre el Jueu i Isaïes, així com a l'escena on hordes de diables arrossegueu Adam i Eva a l'infern, xisclant i mesclant-se amb el públic. Les novetats són l'extensió de l'acció i del temps, la multiplicació i la caracterització dels personatges, les instruccions detallades per al decorat i el joc teatral que hi ha a les acotacions en llatí. S'hi detalla que el Salvador (anomenat la Figura) ha de dur una dalmàtica, Adam una túnica vermella, Eva una túnica blanca amb un mantell de seda; i que cal ensenyar als intèrprets a parlar amb art, amb els gestos apropiats a les paraules.

Es pot considerar que la primera obra d'autor de teatre religiós occidental (en llengua vulgar) que ens ha arribat és *Le Jeu de Saint Nicolas*. Jean Bodel pertanyia a la confraria de joglars i burgesos d'Arràs, a Artois. Va morir entre el 1209 i el 1210, sembla que de lepra, malaltia que va agafar el 1202 quan anava a embarcar-se per a la IV Croada. *Le Jeu de Saint Nicolas* seria, doncs, anterior a aquesta data. Es representava la vetlla de la festivitat del sant. Es vincula a un ric repertori anterior, que precisament il·lustrava els fets de sant Nicolau i que comprenia una Vida del sant (final del segle XI, obra del napolità Joan el Diaca), una llegenda escrita en grec (final del segle X) i nombrosos drames litúrgics en llatí (segles XI i XII). És evident el contingut hagiogràfic, més que no bíblic, però Bodel l'enriqueix amb unes quantes escenes de taverna i de lladres, com un Villon *avant la lettre*, i amb nombrosos accents èpics. S'hi veu clarament la intenció de donar moviment al desenvolupament del drama i de fer-lo agradable a l'espectador.

L'anònim *Cortois d'Arras* (inici del segle XIII) és força pròxim a aquest miracle perquè fou escrit també a Arràs, per tant en picard, i perquè hi ha una barreja molt lliure d'elements sacres i profans. Segons el manuscrit principal, és un *lai* (relat), i l'estructura és més aviat com un monòleg de joglar, però de tipus dramàtic. És una versió de la paràbola del fill pròdig, on el protagonista, Cortois d'Arràs, experimenta tots els plaers de la vida mundana amb un penediment final. La fusió entre el caràcter exemplar del tema i aquests continguts mundans, burgesos, té aquí una consciència més profunda (de naturalesa novel·lesca) que al *Saint Nicolas*. La paràbola del fill pròdig és tractada en clau humorística i té un final feliç. Assistim a una sèrie de quadres de la vida familiar i burgesa. Ja no queden gaires vincles amb el teatre religiós (algunes referències edificants als passatges de l'Evangeli, el *Te deum* final, etc.). Per contra, hi abunden els personatges de taverna, com el taverner, els criats, les dones de la vida, etc.

La personalitat literària més interessant del segle XIII és Rutebeuf (o Rutebeuf, o Rustebeuf: potser es tracta d'un sobrenom). Escriptor culte, interessat per gèneres diversos, va escriure entre el 1255 i el 1280. Va compondre faules i sàtires, poesies líriques autobiogràfiques i de circumstàncies, obres hagiogràfiques i alegories edificants i, sobretot, *Le Miracle de Théophile*. La personalitat de l'autor revela unes actituds moderades i refinades molt pròximes a les lletres medievals. La història del clergue Théophile, que ven la seva ànima al diable, es vincula a les narracions pietoses, que Rutebeuf desenvolupa horitzontalment, és a dir, a través d'un seguit d'episodis posats simplement l'un darrere l'altre, sense que, quant a contingut, hi hagi una consciència humanista o crítica. L'heroi, en resum, no és pas un rebel, no viu un drama intel·lectual intens, no viu una evolució, no té història. Hi ha, però, els temes lírics, els monòlegs introspectius, on es revelen les qualitats originals del poeta.

D'altres miracles agafen el tema del folklore (*La Femme du Roi de Portugal*), de l'hagiografia (*Saint Guillaume du désert*), de l'epopeia (*Berthe aux grands pieds*), de la crònica (*Miracles de Notre-Dame par personnages*). Agafen la vitalitat teatral a partir de la representació de la vida burgesa i popular. No és gaire clara la frontera entre aquest teatre religiós francès i el teatre profà que ja està naixent. A la gènesi d'aquest teatre profà hi ha la contribució de la declamació i la mímica dels joglars, així com les parts còmiques del teatre religiós.

Adam de la Halle, músic i mim, és el primer que posa les bases per a un teatre profà amb *Le Jeu de la Feuillée* (1275), *Le Jeu de Robin et Marion* (al voltant de 1280). La primera obra és de caràcter clarament autobiogràfic, la segona adopta les maneres d'una «pastoral» on un idil·li camperol s'inscriu en el clarobscur d'una oposició de classes.

Adam de la Halle va viure entre el 1240 i el 1285 i va tenir una existència aventurera. Abans d'abandonar Arràs, la seva terra, i anar-se'n a París, va trencar amb els pares i els conciutadans. Fou exilat a Douai durant una llarga temporada.

Robert d'Artois el va alliberar i de la Halle el va seguir a Nàpols, a casa de l'oncle Carles d'Anjou, a la cort del qual va passar els darrers anys de la seva vida.

A *Le Jeu de la Feuillée*, escrit per a la festa de maig, la sàtira dels burgesos d'Arràs s'ajunta amb la introducció d'elements meravellosos com Herlequin, cap d'una banda de diables anomenada «La mesnie», i de la fada Morgana. S'hi mesclen els dialectes picard i való, i es recorre amb gust a les obscenitats. La intenció declarada de la representació és personal: reflecteix en clau burlesca unes peripècies privades. Al centre de l'acció hi ha el pecat comès per una dona (sempre el mateix!), els dies precedents a la quaresma, les seqüeles del qual comencen a fer-se evidents entre la primavera i l'estiu. El vincle simbòlic amb els ritus de la fertilitat i amb els de propiciació de les collites és clar. Algunes al·lusions a personatges reals permeten datar l'obra entre el 1276 i el 1277. És un exemple de sàtira política i personal, plena d'invectives contra el papa posades en boca de clergues bígams, secundats per clergues casats i per una viuda. Alguns personatges porten el mateix nom dels actors que els interpretaven. En resum, s'hi troba un conjunt d'elements profundament renovadors, d'audàcies sense possible comparació a l'època, però que més endavant presidiran els destins del teatre profà francès, encara que altres aspectes (especialment l'autobiografia) no van tenir seguidors ni evolució.

Le Jeu de Robin et Marion amplia i dramatitza el gènere líric de la *pastourelle*, aleshores molt de moda. Més acabat i millor construït que *La Feuillée*, té més valor, però, com a fresc que pel seu contrast dramàtic. Hi ha, ja, una visió complaent i idealitzadora dels costums camperols, que no és gens nova a la tradició literària. L'obra es limita al to de divertiment, però té uns accents lírics d'una gràcia i finesa extraordinàries. El caràcter ingenu de la graciosa Marion i el de Robin són dibuixats amb molta gràcia. És enginyosa la paròdia del cavaller cortès, imitació feta per un jove pagès.

A la fase següent del teatre religiós francès, entre els segles XIV i XVI, s'assoleix un nivell força avançat en l'evolució de l'espectacle. Cada cop s'estimula més la imaginació de les masses a base de presentar episodis de la vida dels sants o fragments de l'Antic i el Nou Testament amb grans efectes coreogràfics i recursos tècnics imponents.

Les *passions* més famoses exigien, per ser representades, la participació de centenars d'actors, i eren tan llargues que calia dividir-les en jornades. Per exemple, les d'Eustache Marcadé, d'Arnoul Gréban (35.000 versos) i de Jean Michel (65.000 versos). La finalitat edificant que havia animat els artesans del primer teatre religiós es deixava aquí completament de banda, i només servia de pretext per a l'espectacle. Val a dir que el públic ja no s'interessava gaire per unes representacions dirigides únicament al seu sentiment religiós, ja molt afeblit.

Als *mystères* de finals del segle XV es van desenvolupar cada vegada més els episodis de caràcter privat. S'insistia sobre la vida de Magdalena en pecat o sobre els amors de Judes. Es jugava amb l'atracció del novel·lesc.

Amb els drames litúrgics, els espectacles sacres francesos havien nascut en una atmosfera austera, recollida, banyada de misticisme, on s'establí una relació directa entre els fidels i els capellans. La transformació d'aquests drames en visions espectaculars amb el pretext de l'hagiografia va fer que —amb l'abandonament del llatí i l'adopció de la llengua vulgar— es representessin a les places, tot utilitzant construccions escenogràfiques imponents, caracteritzades per les mansions; alhora, el joc dels actors satisfia els gustos populars amb uns mitjans més vulgars però eficaços. Amb l'excusa de les tortures que havien patit els màrtirs, no hi faltaven les escenes sàdiques; ni els desbordaments carnavalescos (per bé que inhibits per les servituds del tema sagrat), o l'esperit de kermesses, que tant agradaven al públic de l'època.

La responsabilitat d'organització dels espectacles va passar del clergat a les confraries laiques. Van ser els Confrères de la Passion els qui, gràcies al privilegi concedit per Carles VI, van exercir a partir de 1402 el monopoli de les representacions de misteris, a la seva sala de l'Hospital de la Trinitat. La seva concepció escenogràfica consistia en un escenari equipat amb draperies que servien de fons a les diferents escenes, igual que, més tard, als primers teatres elisabetians. Els gremis prenen una part ben activa i complexa en l'organització d'espectacles, que revestien una gran importància. Els actors (afeccionats) també es van anar agrupant en associacions (anomenades *puys*). Tant als textos com als espectacles, la intenció evident (però potser inconscient) és d'acostar el més possible el mite religiós a la realitat quotidiana mitjançant la incorporació de personatges i esdeveniments de l'època, introduïts abusivament per donar vida a l'acció, o bé acostant la psicologia dels personatges mítics a la dels espectadors. Al segle XVI, els espectacles religiosos ja havien adquirit pràcticament un caràcter profà. Foren prohibits definitivament pel Parlament de París l'any 1548, el mateix any que els Confrères de la Passion havien acabat la construcció del nou teatre allà on hi havia hagut el palau dels ducs de Borgonya, demolit el 1543. Els actors de Valleran Lecomte ocuparen el lloc dels confreres.

A Itàlia i a Anglaterra hi va haver el mateix procés. A Itàlia, però, el teatre religiós va conservar més rigidesa i el seu camp d'acció va ser més reduït a causa del desenvolupament més gran de l'humanisme, gairebé sempre extern a aquestes manifestacions. Són excepció d'aquesta dicotomia una *sacra rappresentazione* de Lorenzo el Magnífic i la intervenció tècnica de Brunelleschi, inventor de màquines i de «glòries» per a les representacions sacres que se celebraven a l'interior de Santa Maria dei Fiore.

Itàlia: *laudi, sacre rappresentazioni*

A Itàlia, la tradició del teatre sacre medieval en vulgar està íntimament lligada, si més no pel que fa als seus components espectaculars, al naixement de

les confraries religioses, dedicades a la recerca autònoma de temes espirituals susceptibles d'omplir una necessitat de redempció moral, més urgent com més turbulenta i amenaçadora era l'època. Els membres d'aquestes confraries es dedicaven a predicar, en termes altament emocionals, l'adveniment d'un nou regne de Déu i, per tant, la necessitat dels cristians de purificar-se, d'alliberar-se dels propis pecats fins i tot amb la penitència pública.

Es pot concretar històricament l'existència de les confraries des dels primers segles després del mil·lenari. El 1260 es va fundar la dels *Disciplinati* o *Battuti*. Els anys següents van sorgir les altres: els *Flagellanti*, els *Fustigatori*, els *Verberati*. Al final del segle *xiii* existia a Florència una organització similar, anomenada dels *Laudesi della beata Vergine*. Habitualment, els confreres provenien de les classes més altes de la societat, i tenien com a obligació cantar lloances a la mare de Déu en determinades hores del dia. Aquestes lloances no sempre eren originals, ans al contrari, la majoria pertanyien al *Salterio*. Però els lloadors en van escriure en llatí i en vulgar, quan es va fer evident la necessitat d'adaptar el llenguatge a la situació, que s'anava estenent pels ambients més diversos: predomini de la llengua parlada i marginació del llatí. L'escassetat de dades històriques fa suposar que part de la literatura referida als *Laudesi* es va confondre amb la dels *Disciplinati*. L'únic exemple que coneixem és una estrofa monorima de dobles septenaris, recollida i publicada per Monaci a la *Crestomazia italiana de' primi secoli*.

El fenomen social de les confraries va tenir un relleu especial a Úmbria i a Perusa. La *Confraternita dei Disciplinati*, primer moviment organitzat del qual es té documentació certa, va néixer a Perusa, fruit d'un moviment popular que va envair les places, com ja havia passat el 1233, quan un grup de fidels va proclamar i predicar per tot Itàlia l'any *Alleluia*. L'element determinant per al naixement dels *Disciplinati* fou l'exigència de pau, que ja havia estat predicada pel franciscanisme, en un període turmentat per les guerres, les devastacions i la carestia. La incidència sobre les condicions espirituals de la gent va ser prou notable. El moviment del 1233 va durar només un matí. El dels *Disciplinati*, en canvi, va tenir conseqüències a llarg termini. Raniero Fasani, que havia practicat l'autoflagel·lació en la solitud d'una ermita, va aparèixer a Perusa i va proclamar que el món havia de guanyar-se la benvolença celestial seguint el seu exemple. La ciutat va acollir commocionada l'ensenyança de Fasani i, en poc temps, el costum de la deixuïna es va escampar, mitjançant les processons, per les ciutats veïnes i després per les vies Flàmnia, Càsia i Emília, i es va propagar per tota la Península i per part d'Europa, fins a arribar a Polònia. L'analista paduà de Santa Giustina escriu: *Siluerunt tunc omnia musicalia instrumenta et amatoriae cantilenae: solo cantio penitentium lugubris audiebatur ubique* (Aleshores van callar tots els instruments de música i les cançons d'amor: només se sentia pertot arreu les lúgubres salmòdies dels penitents). Més tard es van crear a les ciutats, a cura del clergat i dels ordes religiosos, companyies estables pròpiament dites, que tenien per tasca fer de cor

religió a cada festivitat, segons la tradició dels antics lloadors. Així fou com es va formar el gènere de composicions anomenat *lauda*. La necessitat dels cants va impulsar cada confraria a tenir el seu propi *laudario*, amb intercanvis de ciutat a ciutat, i amb el resultat d'una intensa producció creativa, sobretot per part d'eclesiàstics, però també de laics, joglars i cantaires ambulants.

Es conserva un nombre considerable de *laudari*, la major part dels quals provenen de Montecassino, Nonantola, Ivrea, Parma, Sutri, Cremona, Pàdua, Aquileia, Cividale, Sulmona, Bari, Barleta i Sicília. Representen principalment l'Ofici del Sepulcre, però n'hi ha que fan referència a la Nativitat, a l'Ascensió, a l'Anunciació, a la Purificació, a la Passió, a la Pentecosta i, en general, als esdeveniments del Nou Testament.

Les *laudi* són de llargades molt diverses. Algunes comporten una escenificació complicada. Les de Cividale tenen moltes instruccions per als clergues actors. Un pergami sulmonès del segle XIV, d'una llargada considerable, proporciona el primer text complet de la Passió. Segons De Bartholomaeis, servia per a la preparació de l'actor.

Aquest teatre sacre coneixia l'ús de fragments cantats, com es dedueix clarament de la divisió gairebé mecànica de les parts. Segons Vincenzo De Bartholomaeis, el millor especialista d'aquest gènere, l'alternança de parts cantades i parts recitades és una de les característiques formals de la *lauda* dramàtica, especialment de la perusiana. Però en bon dret es podria avançar també la hipòtesi que la *lauda* era únicament cantada. En aquest cas, es podria considerar com la primera forma de teatre musical, destinada a transformar-se en oratori i en òpera.

Originàriament, l'indret de representació preferit, si no l'únic, era dins l'església. Era on es podien organitzar, millor que a qualsevol altre lloc, sessions destinades sobretot, si no únicament, a difondre més directament i amb més gran eficàcia la paraula divina, repetida per cors i, més tard, per semicors a la manera polifònica. Les dificultats de l'escenografia i la necessitat d'ampliar la participació del públic a un nombre cada vegada més gran de fidels van portar el teatre sacre a l'exterior, primer als atris i després a les places (a Itàlia, la vida comunal agafava com a element inspirador una religiositat de tipus popular; l'exemple de Siena als segles XIV i XV n'és una mostra). L'evolució correspon al declivi del monaquisme benedictí i a la plena consolidació del franciscà. Els religiosos abandonen la solitud de l'ermita, es barregen amb el món, posen la Paraula en contacte amb les capes subalternes, constituïdes pels serfs de la gleba i els menestrals, que el feudalisme volia mantenir al marge de la vida civil. Amb les *sacre rappresentazioni* del segle XV va néixer l'escenari, una llarga plataforma anomenada *talamo*, dividida en tantes seccions com exigia l'escenificació; damunt cada una hi havia un cartell que n'indicava l'indret: el *luogo deputato*, és a dir, la mansió. El paradís estava situat, naturalment, a dalt. En un angle s'obria la boca d'un drac, que representava l'entrada de l'infern, etc. Aquest decorat contravenia totes les regles

de la dramaturgia clàssica, per exigències d'ordre pràctic traïa els principis aristotèlics com a mínim en dos punts fonamentals, i resolva amb una brillant llibertat d'imaginació els problemes escènics que, altrament, haurien estat de difícil, si no impossible, solució. Els actors, afeccionats, s'aplegaven en associacions i confraries, triaven les ocasions, els temes i els indrets de representació, s'ocupaven de l'escenificació, fins i tot en els detalls de decoració, si més no fins que el decorat no va esdevenir expressió artística que va incloure la participació d'artistes d'alt nivell. La naturalesa solemne dels textos que s'han conservat ens porta a creure que els intèrprets, malgrat la pràctica només ocasional, havien de tenir una certa experiència teatral. Pensem, per exemple, en la complexitat d'alguns personatges. S'expressaven en octaus, probablement amb la tècnica de la melopea dels *cantimpanca* (cantaires ambulants). Efectivament, Araldo, actor-autor florentí, va escriure que fins al 1502 no es va començar a recitar *en prosa*, és a dir, en veu parlada.

L'evolució poètica seguida pel teatre sagrat a Itàlia es manifesta en un seguit de textos on es veu clarament. De l'acte de fe dels Flagel·lants fins a continguts principalment novel·lesc. Entre el *Pianto della Madonna* i la *Rappresentazione di Santa Uliva* el tall és complet.

El còdex de la Confraria de Santa Creu d'Urbino, publicat per Ernesto Monaci (*Studi Romanzi*, XXI), recull setanta-dues composicions, presumiblement representades cap a mitjan segle XIII, algunes de les quals estan contingudes en altres *laudari*. Els temes són exclusivament en relació amb el Nou Testament. El pecador que demana perdó a Jesús, la Passió, els Dolors de la Verge són descrits en forma de balada menor. El decorat, elemental, es reduïa potser a l'arquitectura interior de l'església. Aquests *laudi* tenen accents fortament dramàtics, fins i tot foscos. Reflecteixen una visió pessimista de l'univers i de la seva història. En un diàleg entre Maria i les seves germanes, una *lauda* sencera descriu la seva pena sense un raig de llum, pena sobre la qual només hi ha el gran sentiment suscitat per Crist.

Dins aquest recull es troba la cèlebre *lauda* de Jacopone da Tosi, *Pianto della Madonna*. Per comprendre-la cal restituir-li el seu sentit contemplatiu. La corba típica de la lamentació fúnebre segons la qual el drama es desplega —una paràbola més que no un desenvolupament—, dóna un quadre emotiu a les experiències viscudes quotidianament a través de la presència de la mort. Recull i ajunta expressions populars de la lamentació fúnebre (pavana), de metre breu i de repeticions. Lluny d'aspirar a l'artifici formal, el breu diàleg entre Maria i Joan és un desfogament de les angoixes de l'autor. La seva concisió i el relleu de les imatges testimonien una facultat de selecció ja madurada, una netedat d'evocació on es veu el naixement d'una forma que pot disposar de les seves possibilitats, conscient dels seus límits i de les seves funcions. En altres paraules, es revela un sentiment que pren consciència del seu ésser en el món, del seu origen i de la seva missió, aquesta vegada fora de l'esquema doctrinal i a la recerca de raons que en justifiquin l'existència.

Tres *laudari* de Perusa, del segle XIII, els manuscrits dels quals es conserven a la Biblioteca Comunale d'aquesta ciutat, constitueixen el document més interessant de la dramaturgia de Perusa d'aquella època. Són de caràcter auster, però amb efusió lírica. Els personatges de la mitologia sagrada hi adquireixen una certa dimensió psicològica. Aquestes *laudi* es refereixen a l'activitat de la confraria de sant Francesc, de la Justícia, de sant Llorenç. Contenen algunes llistes d'accessoris de teatre. Els tres *laudari* són còpies d'un exemplar únic, *Il Libro de laode* que, per al laic, constituïa allò que per al religiós eren el Missal, l'Antifonari, el Sagramentari, el Tropari i el Gradual. Els temes d'aquestes composicions segueixen l'ordre de calendari canònic, i les confraries estaven obligades a oficiar-los tot l'any. El contingut deriva dels textos sagrats, a vegades escrits teològics, especialment les *Meditationes vitae Christi* de sant Bonaventura, que va exercir una forta influència en el teatre religiós de Perusa, com De Bartholomaeis ho va demostrar amb autoritat. Les *laudi* curtes eren representades quotidianament en la seva extensió cada dia de quaresma i es referien a la vida de Crist. Algunes foren publicades per Ernesto Monaci. Vincenzo De Bartholomaeis va establir l'edició íntegra de les *Laudes Evangeliorum*, tretes dels Evangelis. Fausto Torrefranca en va estudiar i publicar les melodies. Les *laudi*, reelaborades musicalment per Valentino Bucchi, foren representades en forma d'acció coreogràfica sota la direcció de Léonide Massine el 1952, a la *Sagra Musicale Umbra*.

D'un caràcter si fa no fa anàleg són les *laudi* creades en alguns centres menors d'Úmbria com Assís i Gubbio, on les confraries foren nombroses, així com a Aquila, a Roma, a Siena i també a Florència. A Roma, el 1264, sorgeix la confraria dels *Raccomandati di Santa Maria*, el nom de la qual va esdevenir, de seguida, *Santa Maria del Gonfalone*. Els seus espectacles, que sovint tenien lloc en l'escenari monumental del Colosseu, tenien més anomenada per la seva fastuositat que no pas per la sinceritat de la seva fe. A Orvieto, a Siena, a Aquila i sobretot a Florència, les representacions van assolir un aspecte totalment nou, tant pel que feia als textos (que tot i mantenir la intenció hagiogràfica s'enriquien amb un fons novellesc i amb intermedis còmics) com a la complexitat dels espectacles (en els quals els elements escenogràfics i coreogràfics començaven a tenir un paper preponderant). Als Abruços trobem cantors ambulants i joglars que demostren una predilecció pels temes religiosos. En general, però sobretot en la *Legenda de Sancto Tomascio*, el desenvolupament de les seves obres manifesta una síntesi singular entre una narració de caràcter històric i realista i una emoció de fe sentida amb profunditat. El seu italià es nodreix de versions dialectals i fins i tot arcaïtzants. Des de molts punts de vista, l'estil és semblant al dels *cantari* (cançons de gesta), dels quals en conserven la vivacitat comunicativa.

Les primeres *sacre rappresentazioni*, les de les confraries d'Orvieto i de Siena, desenvolupen temes primer evangèlics i després hagiogràfics sota una forma dramàtica àmpliament elaborada. La gran novetat prové del fet que,

probablement com a ressò de les experiències franceses, hom recorre principalment per primer cop a una declamació pròxima al recitatiu, abandonant el suport de l'expressió coral. Alhora neix un drama complex per la seva acció i pels seus personatges.

Florència és la ciutat que ofereix els millors exemples del drama religiós de nou estil. S'hi dediquen escriptors com Feo Belcari, Castellano Castellani, Bernardo i Antonia Pulci, que pertanyien a la literatura menor. També Llorenç el Magnífic escriurà una *sacra rappresentazione* per retre homenatge a la fe oficial i a la religiositat de les classes populars, però sense convicció real. En els textos dels autors citats més amunt, l'esforç literari sovint en congela el contingut, sense que, d'altra banda, assoleixi un poder formal (els espectacles sagrats eren considerats com un gènere de poca volada que només era bo per a la gent senzilla). Això no obstant, no els falta la facultat de dibuixar una acció dramàtica clara. *La rappresentazione di Abramo e Isaac* de Feo Belcari, *La rappresentazione del dí del Giudizio* de Feo Belcari i Antonio Araldo, *La rappresentazione del Figliuol prodigo* de Castellano Castellani, *La rappresentazione di Barlaam e Josafat* de Bernardo Pulci, *La rappresentazione di Santa Guglielma* d'Antonia Pulci en són les mostres més reeixides.

Quan l'autor (en el cas que ara veurem, anònim) es proposa, seguint l'exemple dels *cantari*, satisfer les exigències reals del públic popular, l'obra pot emprendre el camí d'una evolució que renovarà el gènere tot substituint el compromís de la fe per la imaginació. *La leggenda di un monaco che andò al servizio di Dio* forma part, encara, del quadre de les representacions de miracles. Escrita segurament abans del 1485, el manuscrit es conserva a la Biblioteca Nacional de Florència. Va ser publicat per Francesco De Sanctis. El podem considerar com la baula entre les històries de caràcter sagrat i les profanes. El seu tret particular, un personatge profà enmig d'una història sagrada, serveix per desvetllar la curiositat del públic, sobretot perquè la narració d'esdeveniments coneguts és substituïda per la descripció de la vida, amb una mescla d'imprevist, de meravellós, d'erotisme, uns components que fan d'aquest espectacle la cruïlla d'elements extremadament diversos. Cal destacar l'ús que fa d'indicacions escèniques (didascàlies) que expliquen les accions que fan en determinats moments els diversos personatges. Demostren clarament el sentit teatral de l'acció. Els problemes de la gràcia i de la salvació depassen en aquesta obra el quadre de l'anunciació pietosa, per esdevenir dialèctics, dramàtics, a tot el llarg d'un debat intens, malgrat que sigui primari.

La rappresentazione di Santa Uliva, la mostra més tardana del gènere, va ser representada a final del segle xv, en dues parts, amb una posada en escena grandiosa i intermedis musicals no sempre vinculats a l'estructura. Aquesta obra és l'expressió més completa d'una inspiració essencialment cavalleresca, com la dels poemes de l'època. Rica en erotisme i aventures, és gairebé una representació profana. La matèria primera està formada per una llegend-

da àmpliament coneguda a l'època, per tant fàcil de comprendre fins i tot per a les capes subalternes. Segons Alessandro D'Ancona (*Sacre Rappresentazioni, III*), el text presenta afinitats considerables amb *Manekine* de Philippe de Beaumanoir. Cal destacar l'ús molt freqüent de didascalies, els intermedis que divideixen pràcticament la composició en actes, algunes escenes de gust realista i, sobretot, les escenes de conjunt, en les quals hi ha una cacera i un torneig que fa disputar el rei de Castella per celebrar les seves noces amb l'heroïna. La història és commovedora, gràcies a la frescor expressiva de les octaves. Els personatges viuen en funció de les vicissituds del drama, però hi ha simpatia en la manera de tractar-los.

Una altra obra de caràcter gairebé profà és *La rappresentazione di Rosana*, si fa no fa contemporània de l'anterior. El tema, passional, mena fins gairebé al límit del drama eròtic, s'inspira directament en la llegenda de *Florio i Blancafiore*, molt estesa en la cultura occidental, fins al punt que Boccaccio en va treure el seu *Filocolo*. De la versió original, en llatí, en van sortir dues vulgaritzacions: una dels Abruços en sextets i l'altra florentina. La representació requeria més d'una jornada (probablement dues) i l'ús d'un dispositiu escènic molt ampli. Des del punt de vista teatral, el text és més aviat senzill, a excepció de l'escena de la batalla, introduït amb una breu indicació escènica. Aquesta vegada el novellesc preval d'una manera clara. Els altres elements estan subordinats al gust del públic per l'aventura amb un final feliç.

La rappresentazione della Passione de Revello va ser escrita i representada l'any 1490 a cura de la joventut aristocràtica de la petita ciutat piemontesa. El director va ser probablement un tal Fra Simone. L'espectacle durava tres dies. Hi intervenien un gran nombre d'actors. La rica posada en escena es desenvolupava damunt un *zafaldo* (cadafal), dividit en diversos *luoghi deputati*. Els aproximadament tretze mil versos es referien a un període de temps que abastava tota la història de la redempció humana, del debat entre la Justícia i la Misericòrdia sobre l'oportunitat de la salvació, fins a la Resurrecció, passant per la Nativitat, la vida de Crist i la Passió. Aquesta *Passione* s'allunya considerablement de la tradició italiana del teatre sagrat per acostar-se als misteris francesos, aleshores de moda al Delfinat, la influència del qual es feia sentir de manera notable en la cultura piemontesa. Això no obstant, les obres franceses tenien sobretot la finalitat de divertir, mentre que la *Passione* de Revello conserva un aspecte edificant. En l'esquema religiós s'infiltra personatges imaginaris, escenes domèstiques i quotidianes de la vida popular i burgesa, evocacions de la vida dels mariners. Així, els motius espectaculars i la vivacitat dels tipus fan atractiva una exposició que, d'altra manera, seria freda i formal. Del mateix estil, però d'una manera menys caracteritzada i menys lliure de prejudicis són les grandioses «representacions» creades a Bolonya, a Pordenone, al Colosseu.

Els *inframessi* (intermedis), breus sainets comicorealistes, inserits en l'acció per mantenir l'atenció de l'espectador, acaben sent aquí, com en les

«representacions» florentines, l'element més interessant, tant des del punt de vista històric com des de l'artístic. I això és tant per l'humor alegre que els omple com perquè preparen l'aparició de la comèdia pagesa, atès que els seus personatges són pagesos, artesans i hostalers.

A través d'una pràctica severa de l'autoconsciència moral i a través de la recerca mística, l'obra dels grans reformadors religiosos neix en els moviments d'origen camperol, en les grans crisis col·lectives causades per les calamitats històriques, com eren la guerra i la fam; però acaba regulant la vida social segons un ordre nou, ofegador. L'italià d'aquesta època, el creient que pertanyia a les classes populars i burgeses, amb la consciència reduïda al silenci per respecte a les aparences, es va posar a buscar la pura diversió, a través de l'exaltació dels béns materials, encara que fos filtrada pel *pathos*. Aquesta exaltació, que sobrepassava qualsevol propòsit, es convertiria, per endavant, en tema de comèdia.

Al segle xv, la concomitància entre aquest fenomen i el redescobriment de Plaute i de Terenci donen vida al drama *mescolato* (mesclat), primer pas cap a la comèdia pròpiament dita. Les obres *mescolate* tracten de temes profans, amb les formes característiques de la *sacra rappresentazione*: octaves rimades, personatges en part al·legòrics.

Anglaterra: *miracle plays*, *morality plays*

També a Anglaterra, el teatre medieval pren vida a través del drama litúrgic i dels seus desenvolupaments posteriors. Probablement a causa de la insularitat, que alenteix l'osmosi entre nacions, hi va haver un retard de gairebé mig segle per a cada fase de l'evolució, segons la pauta continental. Amb l'arribada d'Eduard III (que va regnar del 1327 al 1377) i a partir de la seva acció unitària, la nació anglesa comença a prendre una fisonomia precisa. Alhora, entre els diversos dialectes, «l'anglès del rei» parlat a Londres, a Oxford i a Cambridge adquireix la dignitat de llengua.

La producció de *miracle plays* comença en una data que és habitual fixar entre 1327 i 1329, amb el cicle anomenat de Chester (a partir de la seva regió d'origen). En les *miracle plays*, com en les *laudi* italianes, la intenció és la de divulgar els episodis més dramàtics de l'Antic i del Nou Testament. Al principi no es va més enllà de la intenció edificant. Cap a mitjan segle, amb el cicle anomenat de York, com també a començament del segle xv, amb el cicle de Wakefield (en el qual apareix una personalitat molt singular, el nom de la qual s'ha perdut i que habitualment s'anomena «el Mestre de Wakefield»), el sentit del teatre s'enforteix i els personatges comencen a ser pintats del natural. Sense que hi hagi renovació de temes, algunes obretes breus

—*Noah* (Noè), *Secunda Pastorum* (Segona història de pastorets), *The Killing of Abel* (La mort d'Abel), *The Magics* (Els Màgics), *Herod and the Slaughter of the Innocents* (Herodes i la matança dels Innocents), *The Sacrifice of Isaac* (El sacrifici d'Isaac)— assolixen l'expressió artística. Perquè l'esperit que les anima és del tot diferent del de les obres precedents.

Un cicle més tardà, anomenat *Ludus Coventriae* (Jocs de Coventry) sense que tingui cap relació amb Coventry, no ofereix gaires motius d'interès.

Les representacions es feien per Corpus damunt empostissats fixos o mòbils anomenats *pageants* que permetien muntar decorats elementals, fàcils de canviar durant el transcurs de l'espectacle. Els textos eren populars, tant pel que feia a la llengua com pel que feia al tema; reflectien directament els humors, la vida i la imaginació del públic al qual s'adreçaven. Mentre que a França i a Itàlia l'estil senzill i realista, aquell en el qual trobem l'autenticitat més gran, era reservat per als episodis i per als personatges marginals, sovint purament imaginaris, a Anglaterra els personatges bíblics —sobretot els secundaris— són reduïts a proporcions humanes i vistos amb un humor aspre i mordaç, com si fossin contemporanis. La constant realista es nodreix d'un esperit viu, sense prejudicis, en un cert sentit irònic, que trobarem sota les formes més diverses, enriquit i electritzat, en els dramaturgs elisabetians, amb Shakespeare al capdavant. La història sagrada es tradueix en un relat sovint còmic (de fet hi retrobem sovint l'esperit de Chaucer i dels seus *Contes de Canterbury*). El candor i la humanitat no n'exclouen pas un estudi realista que té per objectiu les condicions de vida i les actituds psicològiques semblants a les dels espectadors. Aquesta llibertat d'expressió prové del fet que els espectacles gaudien d'una certa espontaneïtat organitzativa: no estaven controlats directament per congregacions o per autoritats eclesiàstiques; d'aquesta manera oferien un desfogament als estats d'ànim del públic i escapaven a les finalitats edificants i vulgaritzadores a què estaven sotmesos els espectacles en els altres països cristians.

Per primer cop en el drama cristià, els personatges tenen una consistència psicològica precisa. Entre Abraham i Isaac, les relacions són commovedores: relacions d'amor patern i filial, malgrat la finalitat religiosa del sacrifici. La figura d'Herodes és il·luminada com si fos la d'un tirà, i és aquesta tirania la que justifica els excessos que comet. Abans d'entrar a l'Arca, Noè té un seguit de litigis còmics amb la seva dona, decidida a desobeir-lo, escandalosament inclinada a l'embriaguesa i veritable triomfadora del diluvi. Aquesta lleugera coloració còmica que, de vegades, fa una aparició tímida i marginal en les *sacre rappresentazioni* italianes i en els *mystères* francesos, es mostra aquí en la descripció dels personatges principals; i sovint pren els colors d'un fresc, o un aspecte decididament còmic, o amargament realista, més enllà del pretext sagrat.

En aquest sentit, és exemplar la *Secunda Pastorum* (anomenada així per distingir-la d'una primera *miracle play* dedicada als Pastorets). Els herois,

doncs, són els pastorets que van a adorar el nen Jesús, acabat de néixer, a la cova de Betlem. Obra del Mestre de Wakefield, com *Noè*, hi és donat el sentiment d'una existència desheretada amb una gran vivacitat. El monòleg inicial, en què el «primer pastoret» descriu la seva condició quotidiana, expressa el contrast social del qual és víctima tot recorrent a referències pròpies de l'època en què fou escrita la *miracle play*.

Hí trobem accents de reivindicació conscient:

Oh Senyor, aquest temps és fred
i vaig mal vestit;
estic atabalat:
he dormit bé, a fe!
Tinc les cames plenes de plagues.
Tinc els dits congelats.
Oh, les coses no són com voldria,
estic voltat de dolor.
Enmig del mal temps i de la tempesta,
ara a llevant, suara a ponent,
pateix qui no té repòs,
ni dia, ni nit.
Però nosaltres, pobres pastorets que caminem pels prats,
m'heu de creure, no tenim cap sostre.
Per què us ha de sorprendre, sí som tan pobres?
La nostra terra és eixorca,
nua com un empedrat,
i nosaltres estem tan oprimits, tan plens d'impostos, tan
aixafats:
estem sotmesos
a aquests senyors.
Els diuen que això és pel nostre bé:
però nosaltres creiem el contrari.
Així els pagesos estan oprimits
i sempre viuen mig morts.
Així ens tenen oprimits,
així ens fan patir:
seria un gran prodigi
si poguéssim resistir.
Que vingui, per exemple, un senyoret,
fanfarró com un gall dindi;
que em demani el càvec,
que em demani el carro
i jo els hi hagi de donar.
Així vivim plens de dolor,
plens de còlera i de turment,
dia i nit:
ell ha de tenir tot el que vol,

i tant se li'n dóna
si em quedo sense.
Més valdria fer-se penjar
que dir que no.
Perquè duu una màniga de coloraines,
perquè duu un fermall molt bonic,
ai del que es queixa,
ai del que no diu que sí:
que ningú no gosi!
(Però que ningú no es cregui
una sola paraula seva,
una sola lletra).
Però ell
pot fer tot el que vol,
fanfarronejar, vantar-se:
per protegir-lo
hi ha uns homes més poderosos.
M'agrada queixar-me d'aquesta vida
mentre camino tot sol.
Però vaig corrents cap al meu ramat:
m'asseuré damunt un tronc o una pedra:
trobaré algun bon home
que em faci companyia.

El segon monòleg del «segon pastoret» descriu amb un humor dolorós les vicissituds del casament, amb l'esperit de misogínia característic de la literatura medieval. També aquí, els detalls i les reaccions tenen el gust de la veritat. La polèmica contra el patró i la llàstima per un mateix reproduceixen els estats d'ànim que dominaven entre els serfs, segons unes modalitats l'eco tràgic de les quals retrobarem a les guerres camperoles. Intervé Mak, que es distingeix dels altres pastors per la seva astúcia i la seva deshonestat. Roba un xai als seus companys mentre dormen i se'n vanta davant la seva dona, a casa de la qual s'amaga. Aquesta amaga el producte del robatori en un bressol i ambdós assaboreixen d'avançada el rostit: «Fa dotze mesos que no he menjat carn de xai». Mak torna a la cabana on dormia amb els altres pastors i al matí s'aixeca com si no hagués passat res. Però els altres dos s'ensumen el robatori i acaben trobant al bressol, tapat amb un drap, el fals nadó, és a dir, el xai. Els agradaria castigar Mak però, davant la necessitat d'arribar a la cova on ha nascut el nen Jesús, el perdonen de bon cor. No hi ha cap dubte: dos factors interessaven essencialment l'autor i el seu públic. Són, d'una banda, la descripció de la vida miserable dels pastors i alhora la seva psicologia i, d'altra banda, la intriga del robatori, amb la farsa del nadó-xai. El punt de partida religiós ofereix un pretext i un quadre; i això devia correspondre a la relació entre les creences i les motivacions quotidianes, que anaven de la broma a l'amargor i de les quals les *miracle plays* se'n feien

portaveus. La seva visió del món és objectiva. Intenta fer la seva feina a través d'aquest humor descriptiu que més endavant serà reprès i dut a les darreres conseqüències. L'estil i l'expressió són grollers, però no hi manquen çà i lla solucions originals i habilitats mètriques. Sota la diversió grassa hi ha una relació d'autoconsciència entre el públic i l'escenari, de manera especialment directa.

Sense solució de continuïtat, sobre aquest tronc arrelen les *morality plays*, de forma i d'inspiració totalment renovades, probablement per l'impuls de les *moralités* franceses, en les quals comença a predominar el personatge simbòlic. L'allegoria hi dibuixa àmplies paràboles; es configura com una abstracció conceptual, això no obstant recorreguda per un batec dramàtic i nodrida d'una saviesa teològica que es fa raó de vida interior (sembla que el sermó, aquí, s'allarga a les dimensions de drama). I això també és vàlid sota l'aspecte històric. Els personatges són tots allegòrics i no d'una manera parcial. El conflicte dramàtic esdevé moral, però no per això és menys intens ni menys viscut. La lluita entre el Bé i el Mal, la dialèctica entre el Lliure Albir i la Gràcia prenen un valor decisiu d'advertiment. Serveixen per a una reflexió sobre els motius de l'existència humana que va més enllà de la il·lustració dels principis teològics i que tindran una continuïtat en aquella *Lebensphilosophie*, aquella filosofia de la vida, de la qual s'alimenta, tan sovint i amb una consciència evident, el personatge elisabetià.

En Shakespeare i en altres autors trobem sovint referències més o menys burletes als personatges allegòrics de les *morality plays* que encara es representaven als atris de les esglésies en el seu temps; però d'ara endavant el gènere s'aniria extingint, després d'haver servit d'exemple d'un espectacle a l'aire lliure (és a dir, amb les seves lleis particulars), del qual, per costum, el teatre isabelí prendria les modalitats.

La *morality play* sembla que pertany al començament del segle xv, tot i que la primera edició impresa que se'n conserva és d'un segle més tard. L'autor continua sent-ne anònim. Podem suposar que es tracta d'un literat amb una certa formació cultural i teològica, en els límits del sacerdoci pròpiament dit. Els versos són més aviat elementals, però en la seva primordialitat posseeixen una dialèctica expressiva particularment densa i humana. L'humor —que encara és present en aquestes obres, tot i que tenia molt més relleu a les *miracle plays*— és substituït per un sentiment angoixat i amarg de la vida. Una obra que testimonia el pas d'un gènere a l'altre és *Mary Magdalene* de Digby (segona meitat del segle xv). Els elements realistes i els personatges allegòrics s'hi mesclen sense problemes. *The Castle of Perseverance* (El castell de Perseverança, vers el 1429) constitueix la mostra més antiga de *morality play* que ha arribat fins a nosaltres. Posa en escena el conflicte entre Mankind (Humanitat) i Death (Mort). Lògicament acaba amb la victòria material de Mort que no estalvia els cops per terroritzar i vèncer Humanitat, però amb la victòria moral d'aquesta. Mort empra un llenguatge agressiu i fantàstic. Huma-

nitat recorre a expressions humils i quotidianes. Al seu costat el Bon Àngel i el Mal Àngel, Món, Confessió i Penitència són les baules a través de les quals es desenvolupa el drama. El Bon Àngel condueix Humanitat al castell de Perseverança, on les Virtuts la defensen del Mal. Però Humanitat torna a pecar i només Misericòrdia aconsegueix salvar-la. El final edificant sacrifica, aquest cop, els mitjans expressius.

Entre les *morality plays* l'obra més cèlebre (i la més lliure de traves didàctiques) és *The Summoning of Everyman* (El Judici de Tothom, final del segle xv), adaptada diverses vegades i representada a l'actualitat, amb intencions diferents. El Rei del Cel convoca Tothom a un «passar comptes general» de la seva existència, usant els serveis de Mort. Així és, doncs, que Mort convidava Tothom a un llarg pelegrinatge que té per fita la vida ultraterrestre. Amb els pretextos més diversos (per exemple, «Tinc rampes al dit gros»), Company, Parentela, Cosí, Riquesa, interpellats per Tothom, es neguen a acompanyar-lo en el seu viatge, que Tothom té por de fer tot sol. Per sort és ajudat per Bona Acció (que Tothom ha encadenat), Doctrina i Confessió. Aquestes demanen l'ajut de Força, Cinc-sentits, Bellesa, Discreció, que menen Tothom a casa de Sacerdocí, el qual li procura la gràcia de Sagrament. A mesura que Tothom recorre el llarg camí, envelleix, i Força, Cinc-Sentits, Bellesa i Discreció l'abandonen. Així doncs, es presenta davant el Tribunal diví sota l'únic patronatge de Bona Acció i de Doctrina.

El mode purament al·legòric d'aquesta paràbola sembla que hauria de treure-li qualsevol valor concret de representació, qualsevol poder escènic. Això no obstant, si exceptuem la proximitat de naturalesa teològica, aquests valors i aquests poders hi apareixen plenament, gràcies a la sinceritat del drama viscut per l'heroï —per l'Home— en la imaginació del creient. El rigor demostratiu de l'esquema confereix a la visió no solament una solemnitat exterior, sinó també un contingut íntim i realista. El vestit esteticitzant que Hugo von Hoffmansthal li va donar a començament de segle permet, indubtablement, assolir uns resultats més espectaculars, un estil més agradable. Però li va fer perdre aquella netedat i aquella càrrega de l'actitud moral que donen un relleu patètic a la manifestació de la llei cristiana, enmig dels turments de l'existència, al debat real i dramàtic que conté en ella mateixa.

Alemanya: *Lehrstücke*

Hi ha altres exemples del teatre religiós a Bizanci, a Bohèmia; a Alemanya (on va ser cèlebre, per raons circumstancials, el *Misteri de les deu Verges boges*, 1321), etc. La seva importància històrica és certa, pel que fa

referència al desenvolupament de les diverses cultures. Això no obstant, les aportacions originals des del punt de vista artístic són magres. Al segle xvii, els jesuïtes alemanys van crear grans espectacles sagrats en llatí, amb textos especialment preparats, anomenats *Lehrstücke* (obres didàctiques). El *Cenodoxus* de Jacob Bidermann continua sent l'obra més recixida d'aquest gènere.

Apèndix: El teatre medieval català

per J. Francesc Massip

Els territoris de parla catalana foren els primers de la península Ibèrica a integrar-se a la cultura europea, en aquella «Europa vel Regnum Caroli» amb la qual, de fet, nasqué Catalunya com a país de Marca adscrit a l'imperi Carolingi, cosa que li imprimiria una particular originalitat, especialment en les seves manifestacions artístiques.

El primer teatre pròpiament europeu s'origina als monestirs carolingis rere l'impuls d'una profunda reforma litúrgica que s'estendrà de manera homogènia pels diversos dominis de Carlemany. Litúrgia romana unificada que s'introdueix a casa nostra durant el segle novè, mentre que als altres regnes ibèrics no prosperarà fins a les acaballes de l'onzè.

Aquest fet suposa una matineria incorporació de la cultura catalana a l'esdevenir teatral europeu. L'abundància i l'originalitat dels drames litúrgics produïts a Catalunya, com ha posat de manifest Richard Donovan, palesen una activitat escènica de vigorosa empena que farà possible, consegüentment, la brillant closició teatral que omple la corona catalanoaragonesa durant la darrera edat mitjana.

Mentre que els *lambarts* col·laboraren perquè l'art català fes una tan original aportació que s'ha convingut a anomenar el primer estil constructiu pròpiament europeu (romànic), la comunitat canonical de Vic representava, entre el cor-tribuna i l'altar de la desapareguda catedral bastida sota l'episcopat d'Oliba (c. 971-1046), una *Visitatio Sepulchri* o drama de resurrecció de Crist particularment nou en el concert del teatre litúrgic europeu.

Ens referim a *De Tribus Mariis*, que acull per primer cop en aquest rudimentari drama cristià la figura «profana» del mercader d'ungüents. «Mercator iuvenis» que, després de cantar les excel·lències del seu producte, aconsegueix

de vendre a Magdalena, per un talent d'or, el perfum per ungir el cos de Crist. Anys a venir el jove mercader es casarà i esdevindrà garrepa, la Magdalena li regatejarà el preu del liniment i apareixerà en escena, a més a més, l'apotecari (amb muller, fill i esclaus negres) per a major distracció i gaudi dels fidels que reclamen uns oficis religiosos més lúdics i atractius. L'espectacle està servit. El drama cristià obria les portes de bat a bat al món quotidià: d'una banda pujava a l'escenari l'activitat comercial, empesa per la nova i ascendent classe burgesa, i de l'altra s'aprofundia en el punyent sentiment de dolor enfront de la mort.

El drama litúrgic tothora es representà en *l'escena integrada* que és l'interior del temple (espai carregat de connotacions simbòliques que orientarien la distribució espacial de les representacions) i se serví dels mateixos elements a l'entorn dels quals giren les cerimònies religioses, en especial l'altar, que es convertia en sepulcre de Crist o de Maria, en pessebre de Betlem o en muntanya de l'Olivar, segons la peça que s'escenifiqués.

Dramàtica litúrgica sempre lligada als oficis del ritual cristià, interpretada per clergues o acòlits (nens del cor), generalment en llatí, però aviat simultaniejant amb versions en romanç, que ha perviscut a través dels segles (malgrat les prohibicions tridentines) en un camí ininterromput i autònom. Mallorca ha conservat, per exemple, els actes mimats de les *Tres Maries* o del *Davallament de la Creu* (en altre temps dialogat) i el *Cant de la Sibíl·la* (últim fòssil de l'*Ordo Prophetarum*), mentre que al convent de Santa Clara de Gandia, fins al 1865, s'escenificà una *Visitatio* polifònica composta per Sant Francesc de Borja (1510-1572), recentment restaurada.

Hi ha hagut la tendència a considerar que els grans misteris medievals són fruit d'una progressiva evolució del teatre litúrgic. La coexistència d'ambdós tipus de representacions al llarg de l'època medieval i postmedieval, en dues vies expressives independents, fan qüestionar, però, aquesta relació generativa. Probablement, en la configuració dels misteris tingueren un destacat paper aquells joglars que «per les places e per les carreres e per les corts dels prínceps» recitaven i cantaven passatges de la història sagrada i vides de sants, única espècie de joglaria que Ramon Llull i els moralistes medievals salven de la condemna. El presumible èxit que aquests recitats «dramàtics» joglarescos tindrien entre la gent inclinà el clergat a intervenir-hi, aportant en els nous espectacles que se'n seguïren no només l'assessorament argumental ans també molts dels elements «escènics» de la cerimònia litúrgica.

A diferència del drama eclesiàstic, però, el misteri s'originà al carrer com a festa religiosa ciutadana, interpretat per laics, en llengua romanç, i només quan la representació s'ha convertit en la manifestació festiva per excel·lència d'una comunitat, se li donarà entrada, en alguns casos, a l'interior del temple, desvinculada de la litúrgia però amb creixent participació eclesiàstica, fins que el Concili de Trento l'eradicà completament o, bandejada de l'àmbit sacre (fora d'alguna ferrenya excepció), la retornà a mans del poble.

El Cicle Pasqual resulta el més vigorós i prolífic del nostre teatre medieval.

De fet, el primer text (o fragments) i la primera documentació d'espectacles urbans en llengua catalana pertanyen al drama de la Passió de Crist, «l'obra essencial del teatre català —com deia Josep Sebastià Pons—, tant per la seva difusió com per la seva durada i pel tema que abraça». Tragèdia del nou heroi sacrificat que alberga, fins i tot, altres mites clàssics com el d'Èdip encarnat en l'antiheroi Judes Iscariot, passatge plenament desenvolupat en la primera Passió catalana (segles XII-XIV) però que anirà desdibuixant-se fins a desaparèixer en les versions posteriors: els pares de Judes, consternats davant l'ordre d'Herodes de degollar tots els infants menors de dos anys, decideixen amollar el seu nadó aigües avall d'un riu; en terres llunyanes és recollit i dut al rei que se'n fa càrrec i l'agamba. Sense conèixer-lo, Judes mata son pare, fuig, arriba al seu país d'origen i es casa amb la seva progenitora, tenen dues criatures i, una nit, reconeguda la marca de ferro roent que la mare li havia practicat a l'esquena com un jòneç abans d'abandonar-lo, es descobreix l'esglaiant incest. Iscariot es lliura al consell de Jesucrist, el qual el fa deixeble seu i procurador dels béns de la comunitat apostòlica, rebent-ne, com a pagament, la desena part per mantenir fills i muller. És per aquest motiu que ven Jesús per trenta diners: el delme dels tres-cents que costava l'ungüent vessat per Magdalena per rentar i perfumar els peus del Salvador.

Estem davant d'un dels primers misteris europeus de la Passió veritablement posat en escena amb diversos intèrprets i amb una escenografia pròpiament teatral, un pas enllà dels narratius recitats joglarescos dels quals també conservem una versió catalana de la mateixa època.

Al llarg del segle XIV el drama del Gòlgota s'estén per places i carrers de les nostres ciutats: el 1355 «tota la plebs i gent de Pollença» es concentrà a la plaça del Mercat per assistir a l'escenificació de la Passió; el 1369 ho fan els habitants de Vila-real al fossat de les muralles i el 1383 els de Castelló. Així mateix, a la plaça de la Llotja de Perpinyà es posava en escena la Passió a principi del XVI i encara avui, anualment, es representa a la plaça Major de Verges. Només al segle XV aquest teatre és introduït a l'espai sagrat del temple, com si l'Església volgués neutralitzar l'excessiva competència que sens dubte suposaven tals espectacles i que devien congregar més públic que els oficis litúrgics. Així s'esdevé a les catedrals de Lleida, Tarragona o Girona i a l'església de Santa Maria de Cervera on, almenys entre 1477 i 1545, els eclesiàstics (i alguns laics) interpretaven una Passió cíclica (és a dir, representada per jornades, d'acord amb els passatges corresponents a cada dia de la Setmana Santa), de la qual es conserven la majoria dels textos (*Entrada a Jerusalem*, *La Citació*, *Passió i Mort*, *Representació del Davallar de l'Infern i Davallament de la Creu*) segons la redacció que el 1534 en feren Mossèn Baltasar Sansa i Mossèn Pere Pons —els primers autors dramàtics catalans amb text conegut— que aprofitaren versions més antigues.

L'altre gran cicle dramàtic de les lletres catalanes va referir a l'Assumpció de la Verge, concretat en tres esplendoroses representacions de cabdal im-

portància al nostre teatre: d'una banda, la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* és la primera peça escènica que ens ha pervingut íntegrament en la nostra llengua i una de les primeres d'Europa d'argument assumpcionista. Consta que es féu el 1388 a la plaça del Corral de Tarragona, situada precisament sobre les arenes de l'antic circ romà (encara ben sencer fa sis-cents anys), i que, sens dubte, part de la seva estructura fou aprofitada en l'escenificació. Les seves didascàlies expressen l'existència de cinc decorats: Infern i Paradís (disposats respectivament a Oest i Est, d'acord amb el simbolisme escènic medieval), Casa de Maria, Consell dels Jueus i Sepulcre de la Verge. A més, s'hi construí una «barraca» llotja per als cònsols tarra-gonins. Tot plegat fa pensar en una àrea escènica central envoltada per les diverses escenografies del drama (on s'estarien els actors esperant el seu torn) i pels diferents llocs reservats a l'audiència, configurant un espai ortogonal, característic de la majoria dels misteris urbans medievals, espai que proporcionaria als espectadors una visualització pràcticament idèntica, sense punts de visió especialment privilegiats.

D'altra banda, el *Misteri assumpcionista de València*, que es representava durant el segle xv a l'interior de la Seu, compta amb el text —bé que fragmentari— de major qualitat poètica de tot el nostre llegat dramàtic medieval, i amb la utilització de l'espectacular escenari vertical, consistent a situar el decorat del cel al cimbori del temple, cosa que permetia la mirífica intervenció dels personatges divins desplaçant-se a terra en audaçs vols sobre ginyes aeris, especialment *l'araceli* (ja documentat a Barcelona el 1418 en certa *Representació de la Sibilla ab l'Emperador* i a la mateixa València, amb tota mena de detalls, el 1440, en una escenificació similar per la nit de Nadal). Sobre el model d'aquest misteri es confegí una representació d'idèntic assumpte que es féu a la catedral de Lleida a partir del 1497, igualment amb maquinària aèria.

La tercera peça assumpcionista és el *Misteri o Festa d'Elx*, que des de les acaballes del segle xv (o principi del xvi) fins avui es representa cada estiu a la Basílica de Santa Maria d'aquella ciutat, i que resulta l'única resta viva al món d'autèntic espectacle medieval. En aquesta imponderable representació (veritable túnel del temps) podem resseguir, en directe, els trets bàsics del drama religiós medieval: íntegrament cantat, aprofitant tonades pertanyents al repertori litúrgic o trobadoresc, gairebé mai, però, amb composicions de nova creació; proveït d'una escenotècnica fastuosa d'ascendència clàssica, dirigida a atrapar visualment l'atenció i la fascinació del públic; interpretat exclusivament per homes i, en els papers més sacralitzats, per eclesiàstics; amb la presència del director en escena que marca les intervencions i ajuda el qui no recorda el text o el to del cant; i amb una articulació escènica comuna a la majoria de drames representats dintre d'un temple, del qual s'utilitza tot l'àmbit arquitectural si bé es privilegien certs espais com són el pla presbiterial i el creuer, on es dreça un ampli cadafal sobre el qual es desenvolupa la

major part dels passatges, però sense menystenir altres zones, com el centre de la nau (on abans s'emplaçava el recinte del cor) i, fins i tot i especialment, el sostre (a Elx, gran cúpula coberta pel llenç del cel), recollint la característica simultaneïtat escènica medieval. Ultra això, cal destacar la seva condició de *Festa* col·lectiva en què el públic no contempla merament un espectacle sinó que el viu i hi participa; dimensió festiva que és un dels més notoris signes d'identitat del teatre medieval que per existir havia de menester la integració de l'audiència en el seu desenvolupament: l'espectador intervé en l'Entrada a Jerusalem i en el *Via Crucis* de les Passions, en l'Enterrament de la Verge i en l'Adoració de Jesús; menja el pa multiplicat en el Sermó de la Muntanya i tasta l'aigua miraculosament convertida en vi durant les noces de Canà, per tal de viure i comprovar el prodigi; increpa i tusta els malvats jueus, aclama el bé i, com en els putxinel·lis, crida i es neguiteja quan els diables treuen la banya per la boca de l'Infern.

Pel que fa al Cicle de Nadal, els escassos textos d'època conservats dramatitzen tres nuclis argumentals distints: la profecia que la Sibilla fa a l'emperador romà (Octavi August) sobre la vinguda del Messies, que en la representació quatre-centista *Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sèsar en les matinas de Nadal* s'empelta amb l'anunci del Judici Final (*Cant de la Sibilla*); l'escenificació de la Nativitat i Adoració de Jesús que inclou el dubte de sant Josep davant l'embaràs de Maria, passatge habitualment servit amb una saborosa dosi de comicitat popular (com apareix en el fragment del XV *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*), l'adoració dels pastors i dels Mags; i finalment, l'ira d'Herodes i la matança dels innocents per ell decretada amb la consegüent fugida a Egipte, com s'esdevé en el *Misteri del Rei Herodes* valencià, seqüència aquesta generalment ben amanida d'efectes còmics o bullanguers, especialment a l'hora de la degolla d'infants, resolta amb bufetes plenes de mangra lligades al coll dels nens i que els soldats esbotzaven amb llurs armes, bé amb les pròpies espases remullades en aigua tenyida (com encara s'esdevé a Morella), bé, en fi, a garrotades amb bastons de cartró o pergamí (*Carxots*).

De Mallorca provenen cinc *Consuetes per la nit de Nadal* i dues dels tres *Reys d'Orient* (ja del segle XVI) que sintetitzen els diversos motius argumentals que crearen una sòlida tradició popular que s'ha conservat en la representació anomenada *L'Adoració dels Reis Mags*, fidel a la tècnica escènica medieval, en la qual l'Emperador que dialoga amb la Sibilla és el mateix Herodes.

Els textos pertanyents al Cicle Hagiogràfic, a més de les rudimentàries Epístoles farcides, són ja del segle XVI, tot i que s'escenifiquen d'acord amb la tradició medieval i presenten personatges elaborats procedents de la vida quotidiana —especialment urbana—, amb un rubricat més atent a la interpretació actoral d'acord amb la diversitat i relativa riquesa dels caràcters. Entre els onze que ha recollit Josep Romeu, n'hi ha d'especialment complexos, que es representen a l'església o al carrer amb profusió de decoracions simultànies, com són *El Misteri de Santa Àgata*, el qual necessitava dos cada-

fals i altres dos llocs escènics i mostrava en escena el món de l'alcaoteria i el bordell i el cruent passatge de la tortura de la santa (curull de trucs més o menys vistosos); *El Misteri de Sant Eudald*, amb quatre empostissats i almenys quatre llocs més, o la *Consueta de Sant Crispí i Sant Crispian*, patrons dels sabaters, que evidència una elevada maduresa dramàtica, i en la qual s'usaven tres amplis taulats comunicats per naies i corredors i amb tota mena de trucatges.

De les set peces tardanes que edità Ferran Huerta pertanyents al Cicle Veterotestamentari, cal destacar el famós *Misteri d'Adam i Eva*, representat durant la processó del Corpus de València damunt d'una roca o carruatge de certa complexitat tramoiística, car presentava un cel elevat des d'on descendia Déu Pare en un araceli. Festa del Corpus que des del segle XIV prolifera arreu de la nostra geografia contribuint al desenvolupament d'una altra tipologia teatral consistent en l'espectacle processional articulat en l'escena lineal que suposen els carrers i les places de la ciutat i que combina la representació fixa i la mòbil segons si el muntatge es feia sobre cadafals instal·lats en els nuclis més rellevants de l'urbs o sobre carretes que desfilaven davant del públic. Un públic, el de l'edat mitjana, delerós, com cap altre, d'espectacle visual, tothora prest a deixar-se seduir per qualsevol instància a la fantasia. Audiència saragatosa i festiva, ben cert, però també amb una enorme capacitat de commoure's o de fascinar-se. Tot i que avesada a assistir a truculentes execucions públiques, no deixaria de sentir esgarrifança en veure rajar sang del pit del Crucificat en el moment que l'estripava la llança de Longí i que no era més que oli tenyit dintre una ampolleta hàbilment disposada entre els plecs del vestit de l'actor-Jesús en les Passions tres-centistes de Vila-real o Castelló. És clar que sempre hi havia alguna espectadora espavilada que s'apressava a aprendre el truc per aplicar-lo a fingir virginitats perdudes... Encara avui, tant l'espectador habitual com el novell, queden captivats amb les aparicions sobrenaturals que amaren la Festa d'Elx, especialment quan el rutilant núvol o mangrana s'obre —mentre davalla de la cúpula— per mostrar l'ambaixador de la divinitat, nen tremolós de vertigen però que canta com un àngel. Giny aquest per primer cop documentat en una de les més cèlebres mostres de l'espectacle àulic: la festa de la Coronació de Martí l'Humà al palau d'Aljaferia de Saragossa el 1399, en la qual l'àngel baixava amb un núvol mecànic per servir vi i cireres al monarca. Quan el 1414 es coronà Ferran d'Antequera, del núvol descendí, a més a més, el personatge de la mort que, a instàncies del duc de Gandia i del mateix sobirà, gastà una pesada broma a mossèn Borra educant-se'l enlaire amb la màquina i provocant els orins de l'albardà reial que calabruixaren sobre les nobles testes dels comensals. No fóra incongruent pensar que l'original tramoia hagués estat ideada pel pintor Lluís Borrassà, que el 1388 intervenia en la preparació de les festes organitzades per Joan I per a la seva coronació i que realitzà diverses escenografies d'entremesos el 1397 i el 1400. A Florència, pocs anys més tard, el mateix Brunelleschi dissenyava l'escentotècnica de certes representacions fastuoses. Així mateix, Lluís Dalmau in-

tervingué en la refacció dels entremesos del Corpus barceloní del 1453 i Bernat i Jaume Serra en els del tortosí del 1428 i 1448. La participació d'artistes plàstics en els muntatges escènics medievals, ultra resultar d'allò més raonable, està a bastament documentada arreu d'Europa. El mateix Jean Fouquet o Leonardo da Vinci en serien uns altres destacats exemples.

La particularitat dels espectacles cortesans rau en el fet que exigien una nova tipologia espacial estructurada de manera que afavorís el punt de visió del monarca. És l'anomenada escena paratàctica, decididament frontalitzada en relació amb l'espectador, que preludiaria l'escenari modern (*all'italiana*).

Gairebé cap text, però, d'aquest teatre profà no ens ha pervingut. Sabem que Joan Belluga escrigué uns «molt bells e propis» entremesos per rebre el rei Martí a València el 1402, i que el 1415, quan hi entrà el primer Trastàmara, el regalaren amb tres peces: *La Divisa del senyor Rey*, *Les set cadires* i *Les set edats*, escrites per Joan Sist i musicades per Joan Peres de Pastrana. Fins i tot sembla ser que el mateix marquès de Villena compongüé certs entremesos per a la coronació de l'esmentat Ferran. Només ens resten, però, unes quantes cobles cantades en l'entrada de Joan II a València (1459) i en la d'Isabel la Catòlica a Barcelona (1481). Caldrà esperar les primeres dècades del xvi per retrobar, en la cort castellanitzada de la reina Germana de Foix, algunes farses bilingües que en les parts catalanes deixen traslluir una rica i vigorosa tradició teatral, ben viva a la València de l'època, que s'eslluirà en la llengua pròpia però que serà la saba del nou teatre hispànic del Segle d'Or. És el cas de *La Vesita* (c. 1525) de Joan Ferrandis d'Herèdia, de les farses valencianes d'*El Cortesano* (1535) de Lluís del Milà o els passatges en la nostra llengua de la plurilingüe *Seraphina* (c. 1514) de Torres Naharro.

En un àmbit més popular es produïa la fragmentària *Farsa d'en Cornei* (així titulada per Josep Romeu, que edita totes aquestes peces), mentre que els dos brevíssims diàlegs del *Cançoner d'Hijar* (*Les galanteries d'Urgell*) semblen pertànyer al repertori d'algun còmic ambulat. Però les mostres de la festa i de l'espectacle més autènticament popular només podem constatar-les a través de restes d'arrelada tradició com els carnivals o la *Patum* de Berga.

Apèndix: El teatre medieval castellà

per J. Francesc Massip

Contrasta i sorprèn que una cultura com la castellana, generadora d'un dels teatres més madurs de l'Europa moderna, ofereixi un panorama tan erm en el conreu dramàtic medieval. L'aferissada permanència del ritu «mossàrab», que no practicava la composició de trops, impedia tota mena d'incursió en el camp del drama litúrgic originat en aquelles interpolacions poètiques. De fet, dels dos únics conservats d'abans del segle xv, el de Silos és una còpia d'un manuscrit italià i mai no fou representat, i el de Santiago, segurament provinent de Ripoll, sí que tingué una efectiva representació tal vegada exigida per l'afluència de pelegrins forans que coneixien bé aquestes dramatitzacions. D'altra banda, quan a l'entorn del 1080 s'adopta el ritu romà, els difusors d'aquest foren principalment monjos cluniacencs, poc inclinats a les dramatitzacions litúrgiques, mentre que els clergues hispànics, refractaris a la reforma, tendirien a adoptar únicament les cerimònies més imprescindibles.

Per contra, conserva l'única obra teatral del segle xii escrita totalment en romanç, que, a més, resulta la primera d'Europa a escenificar l'Epifania en llengua vernacle. Es tracta de la *Representación de los Reyes Magos* (en cap cas *Auto*) que es posava en escena a la catedral de Toledo, segons tots els indicis importada i traduïda al castellà d'un original creat a la Gascunya o a la zona catalana, com es fa evident per l'anomalia de les rimes en espanyol que cobren perfecta consonància en restituir-les al català o al gascó. Només afegirem que una de les primeres mencions litúrgiques dels màgics pel seu nom apareix en un manuscrit ripollenc del segle x: *Tres magi adsunt: Baldasar, Gaspar, Melchior*. D'altra banda, d'ençà de la reconquesta de Toledo el 1085, la ciutat era poblada no només per mossàrabs i castellans, ans també per «franchi» (occitans, catalans i francesos), i el primer arquebisbe toledà fou el gascó

Bernat de Sedirac. Sigui com sigui, estem davant una peça de gran notorietat no només per la seva vellúria, ans també per la rara perfecció que presenta amb una tan ben travada estructura dramàtica i una profunditat psicològica dels personatges absolutament excepcional en relació amb els textos de l'època que es conserven a Europa. Consta de cinc seqüències linealment estructurades. En la primera —dividida en tres soliloquis— els reis, com a bons astròlegs, descobreixen separadament un estel estrany en la volta celest; no tenim cap notícia de com s'escenificava aquesta peça, però potser emprava l'estel d'artifici rossolant per un cordill que ja apareix en els més antics *Ordo Stellae* (segle xi) i en la representació que Lucas de Iranzo féu a Jaén el 1462. En la segona escena els tres màgics es troben en el camí de Betlem i ideen un original sistema per esbrinar la divinitat del Messies: si accepta l'ofrena d'or és monarca de la terra, si acull la de mirra és home mortal, però si només agafa l'encens és celestial rei. Tot seguit visiten Herodes, l'informen del prodigi i ell els demana que quan trobin l'infant li ho comuniquin. La quarta seqüència presenta Herodes en un monòleg on manifesta la seva voluntat de no acceptar altre rei per sobre d'ell i fa cridar els seus savis. L'última seqüència mostra com els àulics rabins no saben donar resposta al sobirà. Hi ha qui especula que podria continuar amb l'adoració dels reis i tal vegada la degolla dels innocents. Però no hi ha cap indici de fragmentació, ans el brusc final sembla deliberat. També un tall brusc es produeix en la continuïtat teatral castellana. Fins al segle xv no s'han trobat altres referències dramàtiques, i quan reapareixen tenen per marc, novament, Toledo. Però una cosa és que fos escàs i una altra ben distinta que fos inexistent. Probablement, una recerca sistemàtica dels arxius més locals i dispersos podria donar alguna sorpresa, malgrat que molta documentació esparsa hagi estat sacrificada, fins ben recentment, per apaiagar els rigors hivernals de l'altiplà.

La festa del Corpus toledana ja des del 1418 presenta indicis d'actes dramàtics amb la utilització de *cadabalsos* i *carretas en que van algunas imágenes* durant la processó. Entre el 1454 i el 1461 el capítol de la catedral encarrega a Alfonso Martínez, arxipreste de Talavera, l'organització no només del Corpus sinó també d'altres festivitats. A partir d'aquest moment les referències de representacions dramàtiques comencen a proliferar. L'il·lustre escriptor, com queda ben relatat en el seu *Corbacho* (1438), havia fet llargues estades en territori català entre el 1419 i 1450, especialment a Barcelona, Tortosa i València. No és estrany, doncs, que a l'hora de preparar les celebracions toledanes hi incorporés l'experiència visual dels fastuosos espectacles que amb tanta abundància es representaven a les ciutats de la corona catalanoaragonesa. L'agost del 1461 s'encarrega, per exemple, d'una *Representación de Nuestra Señora de la Asunción* (la primera documentada a Castella) amb motiu de l'estada del rei Enric IV, i que retrobem en la processó del Corpus de 1493. L'arxipreste cobrà dos mil maravedís *para hacer* l'esmentat espectacle. És possible, doncs, que n'hagués escrit el text i dirigit alhora l'escenificació, plausi-

blement a la vista dels misteris assumpcionistes catalans i en particular el model·lic de la catedral de València. D'altra banda, el primer *auto* conservat en castellà sobre la mort i assumpció de Maria es representava el 1510 a Cubas, prop de Toledo.

Quan el Corpus toledà vol representar l'Ascensió de Crist amb complicats ginys d'elevació, contracta tramoistes valencians. Drames i escenotècnia, doncs, que des de mitjan segle xv són introduïts a Castella a partir de l'experiència catalanovalenciana. No debades, també, els primers autors dramàtics renai-xentistes (Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega) viatgen a València per amarar-se de la intensa i secular vitalitat teatral que la caracteritzava.

Un altre encarregat de la festa del Corpus toledana entre el 1481 i 1499, Alonso del Campo, ha tingut més sort que el seu predecessor, en conservar-se l'*Auto de la Pasión*, el guió d'un *Auto del Emperador* i altres fragments de la seva autoria.

Les matines de Nadal eren solemnitzades a la catedral de Toledo amb el *Cant de la Sibilla*, des del 1500 en castellà, pràctica encara ben viva al segle xviii. Hem de descartar definitivament, però, el presumpte diàleg dramàtic entre onze sibil·les de la catedral de Còrdova, que no és més que una còpia escolar de certes discussions escolàstiques sense cap condició teatral.

El primer drama castellà d'autor conegut és la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, escrita per Gómez Manrique entre el 1476 i 1481, que abraça el celebrat dubte de Josep esvaït per l'àngel de mala manera, l'anunciació als pastors i l'adoració, però es clou amb l'episodi al·legòric de l'exhibició dels impropers a l'Infant, com a vaticini de la seva Passió. Representació nadalenca que sens dubte tenia abundosos precedents, especialment entre la ruralia, que ha sabut mantenir, per tradició oral, drames similars amb una escenificació pròpia de l'edat mitjana, com es pot comprovar en les *Pastoradas* lleoneses.

Es conserva també un *Auto de la buïda a Egipto* de final del xv, mentre que moltes peces del *Códice de Autos Viejos* (ja del segle xvi) parteixen de la tècnica dramàtica medieval.

EL SEGLE D'OR ESPANYOL

Evolució del teatre ibèric

Com sol passar sovint —diríem «sempre», si no haguéssim demostrat ja el nostre temor de vincular d'una manera determinista la situació històrica a la producció artística—, el període més florent i més fecund de l'art espanyol, en particular de l'activitat teatral, coincideix amb el que històricament és el més pròsper i més afortunat.

Després d'una activitat que durant l'edat mitjana es va exercir només en funció del catolicisme i de la qual queden poques mostres (només un manuscrit de *autos viejos*), la difusió a Espanya de la cultura renaixentista dóna vida al teatre profà. Això no obstant, la inspiració d'aquest no s'allibera del tot dels temes medievals, és a dir, de determinades visions connectades amb la pràctica religiosa. Això li permet defensar-se dels poderosos exemples clàssics, li impedeix deixar-se subjugar totalment per Plaute i per Terenci, com passa gairebé sempre a Itàlia. La mescla i la confusió dels elements afavoreixen l'originalitat.

En aquest temps la península Ibèrica es veu completament alliberada de l'ocupació àrab. No solament això, sinó que el regne esdevé un imperi que adquireix hegemonia a Europa, amb l'inici de l'expansió colonialista. Espanya rep un gran impuls històric, el més important i el més fecund de la seva existència. Paral·lelament, l'activitat teatral i literària viu un dels desenvolupaments més amplis i variats que, segons el terme usat per Lope de Vega, adoptarà el nom de Segle d'Or.

Aquest període va de mitjan segle XVI a mitjan segle XVII. Lògicament, la producció dramàtica es veu acompanyada per una activitat teatral professional (sobretot popular) i de cort (és a dir, més aristocràtica). L'espectacle reclama la producció, una de les més riques i variades que es coneixen.

Entre l'inici i la meitat del segle XVI, les primeres manifestacions tenen un caràcter literari molt marcat i, malgrat tot, molt específic. Les representacions no més tenen lloc al palau reial. No serà fins més tard que apareixeran els *corrales*, en els quals es muntarà un escenari a l'aire lliure, amb bancs a la platea i seients més escollits a les arcades laterals, amb companyies que s'instal·laran en aquests patis interiors però de manera provisional perquè, com en els altres llocs d'Europa, el seu destí és el nomadisme. Entre els personatges característics, hom troba sovint el *gracioso* (criat intel·ligent) i el *bobo* (criat estúpid) que imiten, amb lleugeresa i ironia, el primer i el segon Zanni de la commedia dell'arte.

La Celestina

Històricament, l'obra que enceta el nou camí del teatre espanyol és la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, anomenada més tard *La Celestina*. Els setze actes de la primera edició (1499) són obra del batxiller Fernando de Rojas (segons que es pot deduir d'un acròstic). A la segona edició (1501) i a la tercera (1502), el corrector Alonso de Proaza va augmentar-ne els diàlegs i hi va afegir, com a mínim, cinc actes. En general, el corrector es mostra menys realista i més ampul·lós que l'autor original. Pel que fa a les intencions de l'autor, es tracta d'una gran novel·la dialogada; no ha estat fins al segle XX que s'ha cregut oportú adaptar-la a l'escenari, amb uns grans talls (i amb un gran èxit, gràcies a l'abundant i ric material del qual es disposava, mentre que, al Renaixement, l'èxit, també excepcional, va ser purament literari).

El personatge de Celestina és una figura molt ben dibuixada, representativa de la societat del seu temps; és una alcavota, alhora generosa i mesquina, cobdiciosa i supersticiosa, astuta i innocent, que afavoreix els amors de dos joves, amb la complicitat dels criats, però que no pot evitar un final tràgic tant per a ells com per a ella mateixa. La seva existència es regeix per uns impulsos no controlats, malgrat un respecte aparent envers les convencions. Les reminiscències culturals són nombroses i directes, però tenen el seu contrapès: un realisme que recorda el dels narradors italians, ric com és en humors vitals i vinculat com està a les lleis de l'avidesa que regien obertament la conducta de l'home del Renaixement. El fresc té amplitud i unitat. La fatalitat s'hi manifesta amb un llenguatge que va de la brutalitat crua al lirisme, sense terme mitjà; qualsevol intent d'escapar del seu curs inexorable es desfà en l'engranatge dels fets i de les psicologies. Hom descobreix l'abast real dels impulsos que omplen l'individu i el dominen, malgrat l'embolcall de les hipocresies, malgrat el desplegament de sentiments ideals. En els dos enamorats només trobem una sensualitat desbordada. En els dos criats —Parmenio i Sempronio—,

com en les seves mestresses —Elicia i Areúsa—, hi crema un ardor sense fre que no té repòs, una violència ombrívola que denuncia unes ànimes trasbalsades.

Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro

A causa del seu gènere tan particular, *La Celestina* no va exercir en el seu temps cap mena d'influència real sobre l'evolució de la dramaturgia. Els veritables iniciadors de la renovació teatral van ser els espanyols Juan del Encina, Lucas Fernández i Bartolomé de Torres Naharro i el portuguès Gil Vicente. Van viure entre els segles xv i xvi. Les seves obres daten dels primers decennis del segle xvi i gairebé totes tenen un caràcter circumstancial, vinculades a les festes de la cort.

Juan del Encina (nascut el 1469 a Salamanca o a Encina i mort el 1529 a Lleó) va estudiar a la universitat de Salamanca. Ja l'any 1492 escrivia èglogues que es representaven al castell del duc d'Alba. Tot i que per la seva denominació volguessin tenir influències de Virgili, aquestes èglogues (deu, en total) tenien un contingut religiós. Celebraven la Nativitat, la Passió, la Resurrecció de Crist, l'evocació de les quals era confiada (com passava en les *miracle plays* angleses) a uns personatges humils, la majoria pastors. Entre aquestes èglogues hi ha, per exemple, un debat pintoresc entre Carnaval i Quaresma que, lògicament, desemboca en comicitat i que mostra divertides indigestions de guisats i de vi. A començament del nou segle, Juan del Encina va anar a Roma, seguint el papa valencià Alexandre Borja, que el va agafar a càrrec seu. Els papes que van succeir aquest, Juli II i Lleó X, van continuar protegint-lo. Atret pels beneficis de l'estat eclesiàstic, va professar l'any 1510. L'any 1513 va fer representar al palau del cardenal d'Arborea *Ègloga de Plácida y Victoriano*. En aquesta peça hi ha un predomini de les influències de la cultura humanista italiana. La intriga es desenrotlla en un ambient pastoral i es vincula al tema, antic des de l'edat mitjana, dels amants infortunats. Però el suïcidi de Plácida no és seguit pel de Victoriano, perquè la deessa Venus, no només li ho impedeix, sinó que fins i tot convenç Mercuri que ressusciti Plácida.

Lucas Fernández (1472-1542) va ser un imitador de Juan del Encina. Va ensenyar a la universitat de Salamanca. També ell es va limitar a temes sacres, tractats amb un cert realisme a través de personatges de ficció. L'únic treball seu que ofereix algun interès és *l'Auto de la Pasión*.

Més complexa és la figura de Bartolomé Torres Naharro, aventurer tant en la vida com en la creació artística. Nascut a Torre de Miguel Sesmero a final del segle xv, va viure durant la maduresa a Roma, a la cort pontifícia, protegit pels papes Lleó X i Climent VII i també pel cardenal Benjamín de

Carvajal. Abans d'establir-se a Roma, es va enrolar a l'exèrcit i va ser fet presoner a Alger pels àrabs, a causa d'un naufragi. Com Juan del Encina, va esdevenir capellà per poder viure a la cort vaticana. Probablement va morir a Roma, poc després del 1530. Pel fet de treballar a Roma, com Juan del Encina, va rebre la influència de la cultura humanista italiana. Les seves obres (també de circumstàncies) s'agrupen en comèdies *de noticia* —és a dir de «coses conegudes i vistes a la realitat»— i comèdies *de fantasía* —és a dir de «coses imaginàries o fictícies que tenen el color de la realitat». Entre les comèdies *de noticia*, *La soldadesca* ens mostra quatre soldats de l'exèrcit pontifici que s'hostatgen a casa d'un pagès i assetgen una noia; a *Tinellaria* els cuiners d'un prelat s'emborratxen i fan una gresca infernal. Entre les comèdies *de fantasía*, cal citar *Himenea*, història espanyola amb «punt d'honor» i mogudes escenes de capa i espasa; *Aquilana*, inspirada en una novella de Bandello. El teatre de Torres Naharro, vist des de la perspectiva històrica, se situa entre la comèdia renaixentista italiana i la comèdia espanyola del Segle d'Or.

Gil Vicente

El portuguès Gil Vicente (que alternava en les seves obres l'ús del portuguès i el del castellà) aconsegueix, per contra —en una singular fusió d'imatges medievals i d'esperit renaixentista—, representar el món on vivia, en el marc dels mites cristians, però amb una autenticitat i una frescor part d'ament de qualsevol convenció. La seva obra ocupa també un lloc a part en el teatre del seu temps, en tant que fenomen històric.

Va néixer a Lisboa l'any 1465 segons sembla i va morir a Évora potser el 1539. Va ser també l'interès, el director i el compositor del seu teatre.

Les seves obres s'anomenen *autos* quan tenen un contingut específicament religiós, encara que són plenes de representacions cruament realistes i actuals. Va debutar a la cort de la reina Maria, en ocasió del naixement de l'infant Joan, amb un monòleg (recitat per un vaquer): l'*Auto da Visitação* (1502). Uns mesos més tard, aquell mateix any i sempre per encàrrec de la reina Maria, va fer interpretar l'*Auto pastoril castelbano*; més tard, a l'epifania del 1503, l'*Auto dos Reis Magos*. En aquest cicle en llengua espanyola, l'obra més interessant és, a parer nostre, l'*Auto da Sibila Casandra*, mescla original i viva d'elements bíblics i mitològics. Salomó demana en matrimoni Cassandra, a qui aquesta proposta no afalaga gens; per contra, revela que voldria engendrar el Messies. L'acció es desplaça profèticament cap al futur i veiem la cova amb el nen Jesús, mentre que ressona un himne a la Mare de Déu. Un realisme dur, mesclat amb una poètica innocent, fan atraient aquesta obra i altres del mateix gènere. Sovint s'al·leugereixen amb elements satírics més còmics que no pas sarcàstics.

Entre els *autos* cal comptar, també: *Auto da Alma* (1508), conflicte entre l'ànima i el pecat; *Auto da Fe* (1510); *Auto pastoril portuguès* (1523); *Breve Summario da Historia de Deos* (1527), que descriu el destí de l'home; *Auto da Canania* (1534); *Auto de Mofina Mendes* (1534); tots ells, és clar, de tema piadós.

Altres obres de Gil Vicente tenen un caràcter còmic i profà. D'inspiració popular, descriuen amb frescor els costums contemporanis. Entre els més vius: *Comédia de Rubena* (1521), bilingüe, d'estructura narrativa; *Don Duardos* (1524?), còmic i idíl·lic; *Amadís de Gaula* (1533), basat en el cèlebre llibre de cavalleries; *Templo d'Apolo* (1623), himeneu de circumstàncies. L'obra més aconseguida, en aquest gènere, és la *Comédia do viúvo* (1514), que presenta alegrement les astúcies dels pretendents de la filla del protagonista.

L'obra que té més importància, des del punt de vista històric i artístic, és una trilogia de gust dantesc, la *Trilogia das Barcas*, composta per *Auto da Barca do Inferno*, en portuguès (1517), *Auto da Barca do Purgatorio*, en portuguès (1518), i *Auto da Barca da Gloria*, en castellà (1519). Com en Dant, la representació del més enllà permet compondre un ampli fresc on es mostra i on es jutja la societat de l'època. Prevaricadors, usurers, simoníacs, proxenets, criminals desfilen pel primer *auto*, pintats amb colors violents. En el segon, hi trobem pastors, camperols, mercaders. En el tercer, prelat i monarques. La sàtira hi és punyent però amb un cert alè líric. L'espectacle desplega un seguit de visions grandioses i posseeix, al mateix temps, una originalitat manifesta, lliure de qualsevol prejudici clàssic i de les estretors medievals. El teatre de Gil Vicente és un exemple aïllat i significatiu (com *La Celestina*), fruit d'una capacitat particular d'observació de la vida. Teatre clarament alliberat dels esquemes convencionals que regien la creació dramàtica. Aquesta transició entre l'antic i el nou prossegueix, encara que a mig segle de distància, en l'activitat teatral de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616).

Cervantes

Tornat a la pàtria després de moltes aventures i desgràcies, Cervantes esperava obtenir una àmplia i segura afirmació amb les seves tragèdies (en va escriure deu). Tots els escriptors, tard o d'hora, pateixen la temptació del teatre. No sempre hi cauen. Sigui com sigui, en el cas de Cervantes, a les seves obres teatrals hi ha moltes espurnes de la seva imaginació que amb el temps han pres vida i color. Però en el seu temps i contràriament a allò que esperava, Cervantes es va veure reduït al silenci per l'èxit esclatant de Lope de Vega, a qui va anomenar *monstruo de la naturaleza*. I, això no obstant, cinc segles més tard (la tragèdia de què volem parlar sembla que va ser escrita l'any 1585) ens hem gi-

rat cap a Cervantes per percebre'n un alè creador més fort i més ampli, capaç d'emocionar-nos: això passa amb *El cerco de Numancia*, fruit singular del seu primer període de fecunditat, a la llinda de la maduresa.

La representació revela que la forma teatral excitava la imaginació de Cervantes. Amb *Numancia* va trobar el sistema de fer viure, a l'estil èpic, les veus de la consciència col·lectiva, preses en un conflicte tràgic, agafades en una tensió extrema, reveladora d'íntims facultats d'heroisme. Cervantes, abans que res, apuntava cap als valors nacionals, amb la presa de consciència dels habitants de Numància, en tant que espanyols, davant l'opressió i la ferotgia dels assetjadors romans. Un patriotisme declarat anima els seus propòsits. Però això no disminueix la grandesa i el vigor de l'espectacle. Diverses escenes, en particular aquelles que es vinculen a fets amorosos, cedeixen a una innocència melodramàtica i popularitzant que és poc convincent. Però aquestes escenes (i els personatges que hi participen) són tan marginals que no pesen gens en el desenvolupament del drama «coral», que es desenvolupa enmig del conflicte entre assetjats espanyols i assetjadors romans. Cervantes extreu de les cròniques el material de la seva obra, concretament de la *Crònica general de España*, difosa l'any 1541. Aquesta utilitza fonts romanes i probablement també gregues. El setge va tenir lloc de l'any 143 a l'any 133 aC. Va ser la intervenció d'Escipió —amb què comença la tragèdia— el que va decidir el destí de la vila. Escipió va fer construir al voltant de Numància un *vallum* destinat a impedir-li qualsevol contacte amb l'exterior. Els habitants es van veure abocats a passar fam. I va ser la fam el que els va vèncer, més que no pas les armes romanes, que no els van doblegar mai. Cervantes destaca l'heroisme dels numantins, sense que això el faci difamar massa els romans. Al contrari, descriu Escipió com una noble figura, de rica eloqüència, amb trets humans i espirituals, però que no pot fer altra cosa que obeir les dures lleis de la guerra. El drama de la fam, que empeny els numantins a sacrificar primer les dones i els infants i després ells mateixos, en una mena de suïcidi col·lectiu (Numància i els numantins, vol dir Cervantes, són completament destruïts però Espanya viu), està expressat amb una coralitat potser única en la història de la tragèdia, de tan colpidores com són les imatges, de tant de vigor i color com tenen els moviments. Les figures al·legòriques —la Guerra, la Pesta, la Fam, la mateixa Espanya, el riu Duero, tres afluents del qual estan representats per tres infants— tenen tanta força lírica, ens són descrites i animades amb tanta plàsticitat que adquireixen un pes escènic real i fantàstic alhora. Quan els romans entren en una Numància deserta, només hi troben un nen que ha romàs per simbolitzar i assumir els sofriments de tots. Es llança de dalt d'una torre, amb les claus de la ciutat, que li havien estat confiades. La Fama conclou:

No de la muerte la feroz guadaña,
ni los cursos de tiempos tan ligeros
harán que de Numancia yo no cante
el fuerte brazo y ánimo constante.

Sembla evident que Cervantes no coneixia o, com a mínim, no tenia en compte l'experiència teatral antiga. El seu estil prové directament del teatre religiós medieval. L'obra significa la seva transformació en un sentit profà; transformació capaç de menar al naixement d'una tragèdia lligada als problemes interiors d'un poble i no ofegada pel respecte humanista a les regles formals. La inspiració de Cervantes és estranya al seu temps: alhora retardada i avançada, a causa dels seus vincles amb l'esperit nacional i de les seves formes lliures de qualsevol imitació, sorgida dels models culturals i de la ideologia catòlica, aleshores no solament dominant, sinó també exclusiva, matriu del poder i de l'expansió espanyola. Informe —i voldríem remarcar de quina manera tan feliç—, *Numancia* està plena d'àmplies volades líriques, d'alens apassionats, de trets subtilment espirituals, l'estil i l'esperit dels quals són els mateixos que donaran el *Quixot*. El fresc es conserva viu i eloqüent: és ple de detalls i d'invents que omplen l'escenari. Així, per exemple, l'episodi de Marandro que, per robar una panera de pa, fa una sortida al camp romà i destrueix batallons enemics; després duu el pa a Numància per a la seva estimada que mor de fam i acaba sucumbint a les seves ferides. O també, quan el mag Marchino, per tal de conèixer el futur sense paliatius, resuscita un mort que li fa tota mena de profecies; també hi intervé el dimoni; l'escenari s'omple de meravelles sobrenaturals i això no obstant versemblants, igual que passa amb l'obra mestra que va escriure després.

En efecte, l'amor desgraciat de Cervantes pel teatre no va desaparèixer tan de pressa. La sèrie dels seus entremesos publicats l'any 1615, però sens dubte escrits uns quants anys abans, són la culminació, és a dir, la transfiguració còmica del món de les *Novelas ejemplares*. Els recursos teatrals, els recursos psicològics, la irònica saviesa, tot plegat brilla amb llum pròpia. Cervantes assoleix aquí una perfecció i una autenticitat d'estil que avui en dia dubtem a atribuir als «grans» que van triomfar a la seva època: Lope de Vega i Calderón. En els entremesos més reeixits —*El retablo de las maravillas*, *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo geloso*, *El viscaíno fingido*, *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*— el dinamisme de l'observació i de la intriga assoleix una finor humorística, maliciosa i bonassa alhora, digna de ser exemple.

Lope de Rueda

El primer autor professional a Espanya va ser Lope de Rueda (nascut a Sevilla els primers anys del segle XVI i mort a Còrdova l'any 1565). Primer va fer l'ofici de batedor d'or, que va abandonar l'any 1534 per esdevenir actor. Més

tard va dirigir companyia pròpia per a la qual va escriure comèdies i *pasos* que en van constituir el repertori. Per primer cop en la història del teatre europeu, l'autor surt del terreny de l'exercici literari d'aficionat que, tot i haver donat obres d'art, no era suficient per fer viure un teatre esdevingut professional. I és el camí obert per Lope de Rueda el que van seguir els grans dramaturgs del Segle d'Or espanyol.

Les seves comèdies, per regla general, reprenen l'estil i els temes de la comèdia sàvia italiana, una mica anterior. *Eufemia, Armellina, Medora, Los engaños*, i altres, parteixen de temes històrics, idíl·lics o trets de la novel·la italiana. La seva teatralitat és autèntica, però els motius (reconeixements, transvestiments, bessons, etc.) són del tot convencionals. Els *pasos*, per contra, són clarament realistes i estan directament lligats als aspectes més típics de l'època; el seu fer sembla perpetuar el component còmic grosser de les farses medievals. La descripció dels caràcters i l'arc de la breu paràbola són fins per si mateixos, enmig d'efectes còmics fàcils, que trobaven, sense dificultats, l'acord del públic. Ens n'han arribat deu: *La carátula, El convidado, Pagar y no pagar, Las aceitunas, El rufián cobarde, La generosa paliza, Los lacayos ladrones, Los criados*, que posa en escena uns criats porucs i astuts, *Cornudo y contento*, on un metge, marit crèdul, com de costum, és víctima dels embolics de la seva dona, que es burla d'ell amb el seu jove cosí i amant Gerónimo, i finalment *La tierra de Jauja*, en el qual dos trinxeraires que parlen el llenguatge dels malandrins es burlen de l'innocent Mendrugo i li roben. Tots aquests *pasos* difereixen poc de contingut i la seva finalitat és essencialment la de divertir.

El llibreter Joan de Timoneda (mort l'any 1583 a una edat avançada) va sostenir Lope de Rueda i va publicar una part de la seva producció que, altrament, s'hauria perdut. Al seu torn, Joan de Timoneda va escriure comèdies d'inspiració clàssica (gairebé traduccions), o imitacions de la comèdia italiana, *autos sacramentales* i un bon nombre de *pasos*. En la seva activitat literària i teatral predominen les reminiscències culturals que, en un cert sentit, en fan un vulgaritzador. Això no obstant, en els seus *pasos* posa de manifest, també, imaginació i humor, i deixa entreveure temes picarescos. La més típica de les seves obres, *Gorigori*, té per tema una burla: el propietari d'un balcó des d'on s'assisteix a una *corrida* es fa el mort per allunyar un hoste inoportú. El joc escènic i les rèpliques són brillants i enginyoses, tot i que de vegades resulten molt crues.

Lope de Vega

La rica producció de Juan de la Cueva (1550-1610) es complau amb els temes tràgics o novel·lescos i arriba al seu públic usant i abusant del to melo-

dramàtic. Aquest autor va facilitar a Lope de Vega el model de la seva dramàturgia, animada per un talent ben diferent.

Félix Lope de Vega Carpio va néixer a Madrid el 1562. Va rebre una formació cultural durant la infància i va manifestar una precocitat sorprenent. Diuen que va escriure la primera comèdia (*El verdadero amante*) als dotze anys i la segona als setze (*Los hechos de Garcilaso*). Ja llavors, com ho faria durant tota la seva vida, Lope alternava la seva activitat de poeta líric amb la de poeta dramàtic. Ben aviat va entrar en contacte amb les companyies còmiques i es va integrar a la de Jerónimo Velásquez, i a poc a poc va esdevenir un autor professional que obtenia, amb el favor creixent del públic, un èxit que no l'abandonaria ja mai. Enamorat de la filla de Jerónimo Velásquez i primera actriu de la companyia, Elena Osorio, el seu amor va ser compartit, tot i que Elena era casada. Quan l'actriu el deixa per un protector ric i influent, Lope intenta venjar-se'n publicant uns libels difamadors. Denunciat pels Velásquez ofesos, és condemnat a exiliar-se de Madrid durant vuit anys (de 1578 a 1586). Fins a la fi dels seus dies, Lope viu aventures tempestuoses, sobretot pel que fa a l'amor. S'enrola a l'Armada Invencible durant el temps que dura l'expedició (1588). L'any 1590 és secretari del duc d'Alba, a Alba de Tormes. En aquella època ja s'havia casat una vegada. Vidu, es torna a casar i estableix, alhora, una llarga relació. Després de tornar a quedar vidu per segon cop, té diverses vinculacions sentimentals (com ho testimonien les seves obres líriques i autobiogràfiques). S'ordena capellà després d'una crisi mística; n'hi haurà altres, sense que atenuïn els seus esclats amorosos. El seu darrer gran amor, Marta de Nevares Santoyo, es queda cega i es torna boja, la qual cosa omple de dolor els darrers anys de Lope. De la mateixa manera que al llarg de la seva vida es va deixar arrossegar pel seu temperament apassionat i pels seus recursos infinits, Lope va crear una obra que més tard va ser anomenada «prodigiosa», que posseeix els dons de la natura, per la seva integritat i per la seva extensió (segons la definició de Grillparzer).

Lope viu i crea substancialment al marge de qualsevol ideologia. Poca en la cultura clàssica i del Renaixement, però gairebé mai no s'hi submergeix. Fins i tot, si aparentment ret homenatge a les autoritats de qualsevol mena, la seva imaginació no pateix cap pressió exterior i es desplega lliurement. Malgrat els seus propòsits, s'abandona al seu verb, a les seves passions i fins i tot als seus turments. En *El villano en su rincón* (cap al 1616) sembla aspirar a una vida serena al camp, en contacte amb la natura, la qual cosa fa parella amb les nostàlgies del Renaixement (d'ençà de Llorenç de Mèdici). Segons Lope, els vilatans i el monarca es retroben, als extrems, per una disponibilitat semblant. La comèdia, d'invenció mediocre, indica l'ideal de Lope: una relació directa entre el rei, símbol de l'estat, i el poble. El seu heroi, Juan, el granger, és rei enmig de les seves terres i de la seva gent, perquè posseeix aquella autonomia completa de sentir i voler a què Lope aspira. A *Dorotea*,

escrita més per ser llegida que per ser representada, Lope dibuixarà les seves experiències viscudes, no sense dubtes.

L'aparició de Lope en l'activitat teatral espanyola del segle XVI és comparable a la de Shakespeare, més o menys contemporani seu, en el teatre anglès. La societat del final del Renaixement, a la llinda del barroc, troba en el teatre un mode d'expressió típic, conforme a les seves característiques. Manifesta una clara predilecció per ell i afavoreix, així, el sorgiment de grans personalitats creadores. Fins i tot si, per ser protegida, l'activitat teatral segueix el gust de les corts, també arriba a les classes populars, gràcies a les companyies ambulants. L'important és que l'escriptor es vincula a les aspiracions més esteses, sense reservar-se per a una elit. Això passa, com a mínim, fins als *autos* de Calderón i les tragèdies de Racine, dos autors que ja seleccionen el seu públic.

Seguint l'exemple de les comèdies italianes que a partir del 1530 (Muzio) havien començat a recórrer la península, van néixer a Espanya unes companyies professionals a la segona meitat del segle. L'equipament escenogràfic i la qualitat de la interpretació devien ser més aviat rudimentaris (cal observar que el mateix Lope de Vega es mostra satisfet d'haver escrit i muntat una comèdia de circumstàncies en quatre dies només). A diferència d'Itàlia, on les preferències anaven cap a Plaute i Terenci i cap als seus imitadors, fins que el canemàs de la comèdia improvisada va agafar el seu lloc, les companyies espanyoles van recórrer de seguida a autors nacionals, com Lope de Rueda, Joan de Timoneda o Juan de la Cueva, instituint, doncs, el paper de poeta de la companyia. Ofici que Lope de Vega va començar a exercir de molt jove (tot i que ja havia fet diverses temptatives teatrals) i al qual no va voler renunciar mai. Segons el que sabem avui dia, en el seu actiu, cal comptar-hi set-centes comèdies, de les quals coneixem els títols i ens n'han arribat senceres quatre-centes. Els seus contemporanis li atribuïen quatre mil peces. Això pot semblar excessiu, però és cert que Lope va gaudir d'una facilitat d'escriptura insuperable i no superada. Cal constatar, a més, que amb les seves obres poètiques n'hi hauria prou per crear una gran reputació i que el seu teatre és tot en vers, amb una rima regular. El talent de Lope és aclaparador: ni Calderón no es va atrevir a sortir del seu solc.

Lope de Vega no es proposa ni estructures fixes, ni finalitats, ni tan sols una problemàtica. Descriu i construeix per a un teatre que és una finalitat per ell mateix. I l'únic que el preocupa és la diversió dels espectadors, com declara en la seva *Arte nueva de hacer comedias* (1609). Recorre amb desimboltura per a les seves trames als mites antics i a les novel·les estrangeres (per exemple de Boccaccio i Bandello), a les llegendes i a les cròniques. En tots els casos transfigura la font fins a fer-la poc coneixedora. I mai no hi busca afirmacions i testimoniatges ideològics. Res més lluny del seu art dramàtic. Escoltant les seves obres, hom pot trobar-hi sense massa esforç l'empremta del catolicisme que informa la civilització del Segle d'Or (en molts aspectes). La ideologia hu-

manista del Renaixement hi és absent. Això, malgrat la seva educació de jove, malgrat les circumstàncies de la seva vida que el van fer trobar en el sacerdot, primer un refugi material i després una serenitat interior. La seva fecunditat literària el posava a recer del formalisme («cultisme») que regnava aleshores i el feia reaccionar amb violència contra l'hegemonia de Góngora (a la qual, en part, es va haver de sotmetre Calderón). Lope de Vega confia a les seves pròpies facultats el domini del seu art. En la seva obra, el punt de partida real de l'expressió escènica és la claredat i la versemblança de les situacions, a despit d'algunes concessions al lirisme dominant en aquella època. Lope s'abandona a la riquesa del seu verb creatiu, a la seva ciència de la construcció, tant pel que fa al desenvolupament de les situacions i dels cops teatrals, com pel que fa a la descripció dels caràcters, sempre mòbils i variats, que destaquen sobre un fons generalment immutable (fornit, en substància, pels enamorats, amb el contracant sovint dels seus criats, també units o separats per l'amor). Aquests són els intercanvis i els conflictes d'amor que forneixen els ressorts de les comèdies de Lope. Sobretot quan la font no hi és gaire present, com ho és en *El anzueto de Fenisa*, clarament extreta d'una novella de Boccaccio el motor de la qual és l'avidesa d'una prostituta siciliana. El predomini del tema amorós no seria nou, com no ho és el contrapunt humorístic de l'amor entre criats, que serveix de correctiu al sentimentalisme passional dels amos. Només hi ha un concepte que recorre l'esquema tradicional i que li dóna una fesomia nova de trinca i que fa que s'aproximi de manera realista al món espanyol al qual Lope s'adreça i del qual és l'exponent: és el concepte de l'honor, elaborat per primer cop a Espanya, a través d'unes lleis substancialment i formalment rigoroses; concepte característic d'una societat en la qual les relacions sexuals se situen al centre de la vida i determinen el comportament tant masculí com femení. Una dona no pot ser deshonrada si no vol ser bandejada de la societat, exclosa de les relacions quotidianes, privada de la possibilitat de tenir una família. Aquesta exclusió abasta els seus parents i la seva línia. No hi ha remei per a la vergonya. Per una vegada, el poeta es demostra totalment solidari, en aquest sentit, amb l'opinió pública, és a dir, amb l'espectador. Naturalment, les heroïnes de Lope de Vega mai no pateixen aquesta desgràcia, però corren greus perills, a causa de les sospites i dels malentesos que susciten involuntàriament. Aquesta és l'única llei que val per a totes les classes socials. Quan és la diferència de condició que causa aquests perills, o fins i tot altres circumstàncies independents de la voluntat dels personatges (una promesa de la qual no es pot renegar, la pertinença a una altra ciutat), les oposicions esdevenen dramàtiques, és a dir tràgiques. De vegades, la producció de Lope de Vega es resumeix en un joc còmic basat en els conflictes amorosos i a causa d'això roman en el domini d'una teatralitat alegre però superficial. De vegades, empeny els contrastos fins a una tensió molt més greu, vinculada a situacions concretes de l'època: aleshores el drama adquireix un interès autèntic, es manté actual, agafa una majestuosa potència d'evo-

cació. A aquesta segona categoria pertanyen els grans drames socials com *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde el rey* i, fins i tot, *La Estrella de Sevilla*, tot i que el contrast no oposa el poble a l'aristocràcia (amb arbitratge del rei), sinó el rei a l'aristocràcia (i la solució rau en la força d'esperit amb què actuen Estrella i el seu marit).

A *El caballero de Olmedo* i a *Porfiar hasta morir*, els contrastos són d'una altra naturalesa, però la sortida és igualment tràgica. En la primera d'aquestes obres, animada per un lirisme generós, la gelosia d'un rival troba el seu aliment en l'origen «estranger» del cavaller de bona fortuna que va d'Olmedo a Sevilla per recollir els llores a l'amor i a la corrida. El qui és derrotat en un i altre terreny es venja parant una emboscada al cavaller i matant-lo a traïció, amb gran dol per part del públic. A *Porfiar hasta morir*, un poeta s'obstina a dir, en els seus versos, que està enamorat d'una dama d'alt llinatge, tot i que es casa amb un personatge important. Els versos continuen desbordant-se i l'amor amb ells. Tota la cort i fins i tot el rei en són informats. El marit, que es creu ferit en el seu honor, travessarà amb la seva llança el poeta imprudent, que havia anat a parar a la presó per castigar-lo per la seva tossuda audàcia, però també per protegir-lo d'una venjança: la llança aconseguirà passar a través dels barrerons darrera els quals hi ha el poeta recolzat. Aquest cop, Lope raneja el melodrama.

Les molt nombroses comèdies de capa i espasa, així com les d'intriga, van ser anomenades *de palacio* perquè tenen lloc en ambients nobles, o fins i tot a la cort. Estan animades per una alegria plena de fantasia i d'efectes espectaculars, alhora que d'anàlisis agudes de l'ànima humana. D'aquest estil són *La gran comedia de la noche de San Juan* i *Las bizarrías de Belisa*. A la primera domina un encavallament d'intrigues, en el transcurs d'una nit en aquell temps considerada especialment propícia per als jocs de l'amor. A la segona, una dama alhora inconstant i apassionada es veu arrossegada a un terbolí de trobades amoroses fins que acaba asserenant-se i s'apaivaga en unes noces justes. La particularitat dels casos sentimentals forneix el tema de la majoria de les comèdies lleugeres, com *Amar sin saber a quién* i *La boba para los otros y discreta para sí*, que es deixen sentir encara avui, a causa de la frescor dels seus sentiments, dels seus caràcters i del seu moviment escènic.

Entre les comèdies *de palacio*, *El perro del hortelano* pot dir-se que és la més ben elaborada des del punt de vista psicològic, la més carregada de significat humà, sense perdre per això la força i l'alegria. El jove i pobre secretari d'una dama de l'alta societat, enamorat d'ella, aconsegueix per les seves qualitats obtenir-ne la mà, vencent, gairebé sense voler-ho, nombrosos pretendents il·lustres. Lope trenca una llança a favor de la sinceritat dels sentiments; desplega, per fer això, un joc brillant de canvis psicològics que menen a uns acords llargament esperats, a un veritable cop de teatre, si hom té en compte l'esperit de casta que regnava en aquella època. El poeta explora, també, l'ànima femenina, com un subtil coneixedor.

La fecunditat de Lope de Vega s'explica per la seva capacitat de multiplicar

variacions sobre un mateix tema que, en la majoria dels casos, és el de l'honor i de l'amor, tractat tan aviat en un to com en un altre. Aquest tema, d'altra banda, és una bona pedra de toc per a les relacions socials que s'instauren al si de la monarquia absoluta, a punt d'afermar-se definitivament a Espanya. Sovint, els drames de Lope manifesten l'aspiració a crear una entesa directa entre la classe treballadora i els representants del poder —és a dir, la dinastia que s'afirmava, en tant que estat— en contra de la classe aristocràtica, encara forta: és a dir, en contra de les tiranies locals.

El comanador designat per governar el poble de Fuenteovejuna en disposa com si fos un feu. Usurpa els béns dels camperols i pretén fer ús del *jus primae noctis* (dret de cuixa). Troba intolerable que una camperola el refusi. Però el poble no suporta les seves violències. S'uneix, es revolta, sorprèn el comanador al seu castell i el trosseja. No cal ni dir que aquesta acció no es realitza sense que hi hagi moltes probabilitats d'èxit: s'aprofita la circumstància que el comanador Fernando Gómez no vol sotmetre's als nous reis d'Espanya, els molt catòlics Fernando i Isabel; hom es rebel·la en nom seu. El rei voldria ajusticiar els justiciers. Però, un cop més, el poble es presenta totalment unit i reivindica una responsabilitat col·lectiva. Així, el rei es veu obligat a concedir el perdó. Hom s'adona clarament de l'esperit antimedieval i antifeudal que anima Lope i que animava, probablement, els seus espectadors. I també el relleu que es dona a l'orgull femení. Però allò que és veritablement nou i que confereix al drama un significat autèntic és la solidaritat de classe que dona veu i força als camperols, i que aquí es tradueix en moviment escènic. La descripció dels vassalls i dels reis segueix models preestablerts i psicològicament sumaris (fins i tot la prepotència de Fernando Gómez és massa demostrativa); per contra, la descripció del món camperol —malgrat que tingui elements idíl·lics i heroicocòmics— posseeix una força de comunicació i una versemblança que en fan valer la sinceritat. El diàleg i el tall de les escenes mostren un dinamisme sorprenent; el dramàtic i el divertit s'hi alternen amb desimboltura. Sense cap mena de dubte, la descripció serena del món camperol, proposada per Lope a través dels esquemes usuals de la venjança de l'honor, té una gran importància històrica perquè posa en relleu quin era l'esperit secret de l'època. Al mateix temps, expressada per moviments de caràcter coral, arriba al poder de convicció virtualment contingut en l'art dramàtic europeu, quan duu a terme el seu paper de donar llum a un pensament innovador i sense prejudicis. I no això solament: Lope també es defensa del poder indiscriminat del rei (*La Estrella de Sevilla*).

A *El mejor alcalde el rey*, també el rei hi és idealitzat com l'espasa de la justícia que venja l'honor d'una camperola ofesa per un aristòcrata. Els grans drames de Lope tendeixen a la justícia, i cada vegada, després d'unes peripècies tempestuoses, s'obté aquesta justícia. El teatre esdevé tribunal. La justícia ha substituït el destí.

El teatre de Lope de Vega és, potser, després de l'exemple aïllat de Ruzante,

el primer que sent l'exigència d'acostar-se a la vida i reproduir-la sense usar un diafragma cultural, sinó pouant de l'experiència directa de la realitat.

Tirso de Molina

Per a Tirso de Molina (pseudònim del monjo Gabriel Téllez, nascut a Madrid el 1584 i mort a Sòria el 1648), l'activitat d'autor de teatre va ser més aviat un parèntesi en la seva vida religiosa, en el curs de la qual va assumir càrrecs importants per a l'organització del seu orde. La seva producció va ser limitada en el temps. Va començar l'any 1606, segons que es pot deduir de la impressió de les seves obres i de les miscel·lànies de faules, poesies líriques, comèdies i referències autobiogràfiques que són *Los cigarrales de Toledo* (1621). Es va acabar l'any 1638, quan les ocupacions de Tirso no li van deixar temps per exercir una activitat literària. Encara que estrany al professionalisme que caracteritza l'obra de Lope i de Calderón, el treball de Tirso de Molina, en el terreny dramàtic, compta amb dos cims, dels quals podem dir que el primer —*El burlador*— és la severa conclusió a la qual desembocava el món de Lope, mentre que el segon —*El condenado por desconfiado*— és un poderós camí cap a les concepcions de Calderón, atès que per primer cop s'hi pot veure un problema religiós convertit en drama humà.

Cert és que la resta de la producció —relativament poc nombrosa— de Tirso de Molina és plena d'obres *de palacio*, agradables per la intriga i interessants per la psicologia dels personatges. Recordem, entre aquestes, la més representada: *Don Gil de las calzas verdes*. Per retrobar el seu amor, Juana es vesteix d'home, segons la tradició de tantes obres del Renaixement, i duu la seva aventura a bon terme. Finesa de retrat i subtilitat fan l'atractiu d'aquesta comèdia, com de moltes altres. Però només els dos drames als quals hem al·ludit més amunt sobresurten sensiblement de la normalitat, per l'originalitat i la tensió dramàtica del seu tema, així com per la manera d'expressar les característiques d'un món i d'una època. Tirso no obeeix ni al plaer ni a l'èxit de la teatralitat, com Lope de Vega, ni als imperatius socials de l'ordre i de la ideologia, com Calderón. Els seus turments són sincers, vinculats al debat interior d'una fe cristiana que, independent de les exigències pròpies de les estructures socials, provoca un estat d'angoixa psicològica. Amb la condemna de Don Juan, Tirso condemna la propensió al pecat i a la traïció, fatal en qualsevol aventura amorosa. Condemna l'aspecte lúdic de l'amor, i revela l'egoisme obtús que el nodreix, la seva aridesa, malgrat les passions de què s'envolta.

A *El condenado por desconfiado*, trobem dues vides paral·leles. La de l'ermità que no confia en Déu ni en el seu poder de salvar l'home i que acaba perdent la fe i esdevenint un bandit: morirà sense reconciliar-se amb Déu.

La de l'home que es deixa endur pels impulsos físics de la vida, per la seva set de diners i d'amor, fins i tot per la seva violència i que, això no obstant, no oblidia mai la confiança en el perdó diví que aconsegueix en el moment de la seva mort. El drama es basa, doncs, en una alternativa psicològica que aconsegueix per ella mateixa crear una tensió altament espiritual, gràcies a un seguit d'esdeveniments novel·lescos, en els quals s'insereix. Ens veiem, doncs, arrossegats a participar efectivament en una tragèdia íntima. L'acció que es desenvolupa a Nàpols i als seus voltants (com l'inici del *Burlador*) no té el caràcter de la versemblança, sinó el de l'exemplaritat demostrativa. Procedeix en l'arc d'una paràbola, amb una lògica de ferro, i això no obstant, patètica. Paulo, l'ermità, i Enrique, el pecador violent, veuen com els seus destins es troben quan tots dos es dediquen al banditatge i com, finalment, se separen en un crescendo d'emoció, quan adopten actituds ben diferents respecte a la misericòrdia divina. D'altra banda, es pot presentar el curs inesperat dels esdeveniments, gràcies a la tendresa que Enrique conserva envers el seu pare o en la supèrbia que, fins i tot al fons de la seva ermita, Paulo no es pot treure de sobre. L'estil de Tirso és sec, nerviós, ràpid. Les seves pujades líriques poques vegades cauen en el barroc. Pel que fa a la teatralitat, les escenes estan estructurades segons un ritme ampli. La imaginació, que recorre sovint a aparicions i a personatges sobrenaturals, concep peripècies complicades i aventureres que tallen l'alè del públic; i les passions humanes hi tenen una part dominant, alhora atractiva i repulsiva, però que sempre fa referència a una llei moral infringida.

El burlador de Sevilla y convidado de piedra, publicada l'any 1630 com si fos de Lope de Vega, pot, com es va fer després, ser atribuïda amb gairebé total certesa a Tirso de Molina, perquè l'estil i les característiques de la invenció dramàtica acosten aquesta obra a les altres obres seves, i sobretot a la principal, de la qual ja hem parlat. Evidentment, Tirso de Molina (o qui en sigui l'autor) va fer un ampli treball de síntesi de materials preexistents. Ja a *El infamador* de Juan de la Cueva, com també en obres de Lope de Vega, trobem la figura del dissolut castigat per la venjança divina, després del col·loqui amb l'estàtua de la víctima. *L'ateïsta fulminat* (L'ateu fulminat), un canemàs de la commedia dell'arte, reprèn les mateixes idees. Motius d'aquest gènere també eren presents a la poesia lírica i èpica espanyola de l'edat mitjana. L'autor del *Burlador* té el mèrit de fixar el tipus i la falla de Don Juan, en un paradigma que serà etern. A la llum de les elaboracions posteriors —no es poden pas comptar i van en totes les direccions, de les racionals a les místiques, de la recerca inquieta a l'objectivitat irònica—, el personatge creat per Tirso de Molina podria semblar groller i simplista. Si, per contra, pensem en les condicions psicològiques de l'aristocràcia espanyola d'aquell temps, li podem descobrir uns forts trets realistes, a la base dels quals es troba, un cop més, el concepte de l'honor i la gravetat que suposa infringir-lo, atès que s'identifica amb la dignitat humana. No és casualitat que a Espanya l'honor estigui lligat

al sexe. L'esquema de les aventures de Don Juan, tal com Tirso el va dibuixar, posseeix una varietat i una progressió escènica tan precisa que sovint s'ha repetit sense aportar-hi canvis substancials. Allò que, en canvi, adquirirà noblesa és la manera com Don Juan obté els seus resultats. En altres obres, aquests apareixen com a conseqüència dels seus poders de seducció. Aquí, no són més que conseqüència de l'engany, afavorit per la negror de la nit que li permet de fer-se passar per un altre o bé per la credulitat d'una noia del poble que cedeix davant una promesa de casament. De nit, Isabel pren Don Juan pel duc Octavio, el seu amant. Doña Ana, filla de Don Gonzalo de Ulloa, comanador de Calatrava, hauria caigut en un parany semblant si son pare no intervingués i morís per defensar-la. La pescadora Tisbea, esperant poder-s'hi casar, se'l fica al llit i cedeix, desesperada, a la seva violència. Don Juan pren, després, la camperola Aminta la nit de noces, enganyant-la amb la mateixa mena de promeses. En tots els seus actes, l'enganyador es comporta fonamentalment com un desenganyat i exclama que el món sencer és un error. És gràcies a la seva incredulitat absoluta que pot invitar a sopar l'estàtua del comanador i acceptar la invitació recíproca. S'enfonsa, així, amb el sepulcre de Don Gonzalo en les flames de la justícia divina, davant la gran por del seu criat Catalinón; contrapunt humorístic de les seves males passades. Més que no pas com una obra d'art acabada, cal considerar *El burlador de Sevilla* com la perfecta constitució d'un mite que roman en la civilització moderna. Els caràcters, les situacions, les psicologies hi són dibuixades a grans trets, de vegades d'una manera sumària, però en el marc d'una gran teatralitat.

Un viu sentiment de natura recorre totes dues tragèdies. Gairebé mai no hi manca el contrapunt humorístic. La presumpció i la supèrbia menen a la ruïna de tots dos herois, Paulo i Don Juan, que no volen reconèixer límits a l'acció o al saber i que desafien qualsevol forma de desconegut.

Si esto cumplo, Señor, con fuerza y brío,
¿qué fin he de tener? Lágrimas vierto.
Respondedme, Señor: Señor eterno.
¿He de ir a vuestro cielo o al infierno?

Així crida Paulo, i aleshores el dimoni se li apareix sota la forma d'un àngel, per dur-lo cap a un camí que el perdrà, per culpa d'aquesta voluntat de conèixer el port del seu destí.

Calderón

La vida de Pedro Calderón de la Barca, nascut a Madrid l'any 1600 i mort a la mateixa ciutat vuitanta-quatre anys més tard, creua un període històric

ombrívol i contrastat. Calderón pertanyia a la petita noblesa, les aspiracions de la qual, agafades entre el sacerdoci i l'activitat militar, no podien dependre de les orientacions de la cort i de la monarquia. Calderón va fer estudis de teologia i després es va enrolar diverses vegades a l'exèrcit. Els trasbalsaments més violents de la seva vida —la venjança de la seva família contra una família rival— també estan lligats al concepte de l'honor, damunt el qual (més que no pas damunt els principis cristians) es basa l'existència moral d'un *hidalgo*. D'altra banda, és un fidel servidor del rei que, durant llargs períodes, li confia la direcció de les *fiestas reales*. Als cinquanta anys, en el moment més fort de la seva producció, després d'haver perdut una amant de la qual li queda un fill, Calderón rep els ordres sacerdotals. Fins i tot en aquest nou estat no li falten els favors de Felip IV. D'aleshores ençà el seu teatre, gradualment, es reserva per a la cort i per a les grans festes religioses del Corpus.

Durant la seva vida són nombroses les manifestacions del seu orgull i de la seva independència d'esperit. El seu caràcter també té alguns trets passionals. Però mentre que en Lope de Vega aquests trobaven curs lliure a través de l'extroversió i la impetuositat, en Calderón romanen introvertits, turmentats. En Lope, la cultura del Renaixement és una influència determinant. En Calderón, la influència l'exerceix la severa elaboració teològica de Molina i de Suárez. Tot i haver conegut un gran èxit popular, l'art de Calderón es mou en un terreny declaradament aristocràtic, tant pel que fa a la conceptualitat del seu estil (barroc i pròxim al «cultisme») i els seus temes, com pel que fa a l'esperit que anima els personatges i les seves passions. En les comèdies de fons religiós, el desenvolupament del tema té lloc en un pla essencialment ideològic. En les comèdies *palaciegas, de capa y espada, de enredo, de celos*, els sentiments, fins i tot exasperats, s'acolorixen sempre amb matisos intel·lectuals que els afinen o els aguditzen. Calderón roman del tot fidel al món en què ha nascut i en el qual viu, al seu clima espiritual; rarament intenta una evasió (i de totes maneres, sempre seguint models literaris). L'estructura del seu teatre, això no obstant, continua sent massiva, diríem avui dia, popular, pel vigor i l'abundància d'efectes i contrastos escènics. Les exigències de l'espectacle es presenten més avançades que en Lope de Vega: als teatres reials hom podia recórrer àmpliament a la seducció dels decorats i dels mecanismes que aleshores es descobrien en barroques meravelles de so i de llum, en evocacions fantàstiques.

L'activitat teatral de Calderón només és posterior a la de Lope en alguns decennis. Això no obstant, l'atmosfera on es desenvolupa ha patit transformacions profundes. La monarquia espanyola, tot i que conserva intacta la seva potència al món, ha perdut el seu impuls imperialista: prefereix la conservació i la consolidació a l'expansió. Més que no pas en les capes populars i en el fragment més audaç i viu de l'aristocràcia, es recolza en el poder eclesiàstic, la ideologia rígida del qual, consagrada per la Contrareforma, ofereix més garanties d'estabilitat, és a dir d'opressió. El predomini intel·lectual de

l'element poètic i creador de Góngora i de Quevedo és substituït per l'element místic de santa Teresa d'Àvila i sant Joan de la Creu i per l'element teològic del doctrinari Molina. Lope de Vega acaba la seva obra amb *autos sacramentales*. És precisament en els *autos* on Calderón assolirà els cims (però els seus *autos* seran considerats profans i aberrants). Lope de Vega agafa els hàbits religiosos per comoditat i sense renunciar a la seva set de vida. Calderón en agafa per convicció conscient i rigorosa, bé que a la cort, és a dir, en l'esfera del poder temporal, garantit i mantingut per puntals teològics.

Calderón no renuncia al teatre de pura diversió. Són nombroses les seves comèdies que reprenen els temes més estimats de Lope, els de l'amor i de l'honor; però sense alleugerir-los amb un somriure, Calderón s'abandona al lirisme i al conceptualisme dominants. Poques vegades aconsegueix rescatar el pes de les passions amb la lleugeresa del joc escènic; i la intervenció dels criats, que hauria d'exercir aquesta funció, agafa un aspecte cada cop més convencional, obligat, o tècnic en el millor dels casos. La font d'inspiració de Calderón és profundament religiosa; està vinculada al problema del lliure albir, que en aquell temps pesava en els esperits, i les alternatives del qual expressa escènicament, tal com eren enfrontades i resoltes en el marc d'una visió finalista de la divinitat: expressió que es reflecteix, en el pla humà, en situacions viscudes, sovint ferotges. En Calderón la tragèdia assumeix aspectes autèntics perquè és suscitada per aquest trasbalsament ideològic i es lliga a la seva exemplarització, diríem que gairebé de crònica. *El mágico prodigioso* (1637) i *La devoción de la Cruz* (1631-1633) són comèdies dramàtiques que tenen temes de llegendes, a mig camí entre la crònica local i la història, però interpretades en el context de la predestinació i de la gràcia, les lleis que regeixen el destí humà. A *La vida es sueño* (1631-1634), Calderón assoleix l'alçada del mite gràcies a una creació fantàstica i, això no obstant, ofegada de sofriment, d'impulsos i de seny en la figura plena d'humanitat, realista i reveladora de Segismundo. Els *autos sacramentales* constitueixen un cim en l'expressió de les relacions entre una doctrina intel·lectualment religiosa i el teatre, cim que no s'havia assolit d'ençà d'Èsquil. La imaginació teatral acompanya sense discordances la meditació i el pensament creador (no té cap importància si, en aquest sentit, l'aportació de Calderón és original o no). Els drames pròpiament dits, de contingut íntimament religiós, poden semblar desiguals pel que fa als propòsits i l'estructura. Això no obstant, estan animats per una psicologia directa, per una gran força de comunicació, gràcies a l'equilibri que mantenen sempre, en el personatge, la seva individualitat i el valor simbòlic de la seva aventura, del seu turment íntim. En la inspiració de Calderón, hi veiem oposar-se, a través del desenvolupament del drama, el desig d'afirmar una veritat religiosa i l'exigència de mantenir l'atenció del públic amb vicissituds amoroses de tipus convencional. Però Calderón no tenia necessitat d'aquestes, fins i tot si la seva vida privada estava plena d'experiències semblants, no en sentia l'atractiu; és per això que la seva inserció és superflua.

Típic d'això és l'acció de *La vida es sueño* (comèdia): se'n podria eliminar perfectament la intriga amorosa. El conflicte fonamental s'instaura entre pare i fill, en raó d'una relació significativa de predestinació i de lliure albir. Han predit a Basilio, rei de Polònia, que el fill que li ha de néixer, Segismundo, el desposseirà a través de la violència perquè serà de naturalesa pèrfida i rebel. Basilio fa tancar Segismundo en una torre, lluny de qualsevol contacte amb el món. Però un dia decideix posar-lo a prova. Esdevingut príncep, Segismundo s'apressa a refer-se de les privacions sofertes durant tants anys i no té cap mena d'escrúpols a fer les pitjors accions, fins i tot la de destronar son pare. Basilio el fa tornar a la torre. Aquest cop és una insurrecció que l'allibera. Segismundo, de nou amo dels seus actes, aprèn a controlar i a ofegar les seves males inclinacions: ha comprès «que toda la vida es sueño», que tot passa, que qualsevol aparença és vana. La insurrecció que dirigeix triomfa. Esdevingut rei, Segismundo perdona son pare i els seus enemics: «que toda la dicha humana / en fin pasa como un sueño»; somni era la presó, com somni va ser la salvació inesperada que son pare li va acordar, tot desafiant el destí. Segismundo ha aconseguit corregir gràcies al lliure albir allò a què estava predestinat; això gràcies als ensenyaments que ha acumulat, a les experiències que ha viscut tot passant de les tenebres a la llum i després novament a les tenebres. Sempre hi ha possibilitat de salvació per a qualsevol ànima humana. L'al·legoria és evident. El calvari de Segismundo és, això no obstant, pròxim a la vida i s'obre a una perspectiva clarificadora. Tot i la caiguda de to en les escenes d'amor, aquest gran drama desenvolupa un seguit d'enquestes psicològiques, fora de tota casuística de sentiments, i alhora és impregnada d'una torbació humana davant la incertesa del nostre destí. Cosa singular, el caràcter de Basilio està vivament marcat, entre altres, pel turment de l'home de ciència; i en uns termes que més endavant seran aprofundits i analitzats àmpliament i que el mateix Calderón tornarà a agafar a *El mágico*. La inquietud provocada per la recerca científica començava a prendre cos i es constituïa com un pol contrari a la doctrina religiosa, en aparença tan sòlida, però de fet plena de fines però profundes esquerdes. En efecte, a la fi del primer acte, Clotaldo es veu obligat a exclamar:

Descubra el cielo camino;
 aunque no sé si podrá,
 cuando en tan confuso abismo
 es todo el cielo un presagio
 y es todo el mundo un prodigio.

Segismundo té plena consciència de tot allò que li passa, tot i que el seu comportament només s'aclareix amb el pas del temps. És, potser, el primer personatge que predomina part damunt de l'autor amb el qual l'autor s'identifica sense que, però, pugui confondre's amb la seva personalitat. Hamlet li és una mica

anterior. Però les reaccions de Hamlet s'aturen encara amb la constatació, sense que pugui intervenir, o bé intentant-ho sense èxit. Segismundo pot distanciar-se i observar, després que la seva metamorfosi temporal de miserable en príncep li ha obert els ulls. I, finalment, pot interpretar les tempestes del món:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y si haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!):
¿que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueño son.

Basilio es retreurrà a si mateix no haver gosat lluitar a cara descoberta contra la predestinació i atribuirà a la seva feblesa la pèrdua del seu regne. Segismundo, després de la seva primera experiència negativa, haurà de lluitar per retrobar el sentit de l'honor i fer-se generós amb Rosaura, que, això no obstant, desitja. L'honor, doncs, és per a la dona dret moral i puresa defensada contra les insídies i fins i tot les aparences de perill. En l'home, és consciència i observança dels deures. Fins i tot en el drama de Calderón, que obeeix més que res a les seves concepcions metafísiques, l'honor té un pes decisiu en les opcions dels homes i constitueix el terme de referència precisa de les relacions entre l'individu i la societat. El contrapunt còmic ens és ofert, com de costum, pel criat. Però aquest cop no sorgeix de l'exterior: s'insereix còmodament en les situacions tràgiques, amb la seva mordacitat i la seva amarguesa. Fins a la seva mort, durant molt de temps defugida per covardia, però al cap i a la fi massa senyora dels destins humans perquè no l'acabi sorprenent. El càstig que Segismundo infligeix al combatent que l'ha ajudat en el decurs de la insurrecció, i precisament perquè s'ha rebel·lat contra l'autoritat reial del seu pare, no és només un record de la concepció, aleshores en voga, del poder del dret diví, sinó també un toc maquiavèl·lic, que no s'oposa en absolut a la concepció general, metafísica, del drama. L'expedient de la predestinació justifica, en efecte, qualsevol canvi d'actitud, després que la ràbia de viure s'hagi transformat en pecat i que pugui ser rescatada pel lliure albir. Calderón metaformosa en arquitectures metafísiques, d'un gran atractiu, el control d'un mateix que la societat institueix a través de les jerarquies d'un ordre establert. És el mateix Calderón qui n'indica el contingut de conveniència, amb aquesta consideració, sortida de les pors ancestrals, que minimitzen la vida: la vida és un somni. Així es recupera la llibertat, la vida pot ser viscuda sense prejudicis, perquè l'acceptació fatalista del pecat l'allibera de les estructures que codifiquen l'existència, amenaçant-la d'ofegament.

En substància, els dos drames més pròxims a aquest —*El Mágico* i *La devoción de la Cruz*— estan igualment vinculats al tema de la relació entre la predestinació i el lliure albir, en un pecador que es penedeix (una mica tard). *El príncipe constante* (1629) té, per contra, un caràcter, en un cert sentit, històric, perquè exalta la figura d'un príncep piadós, «constant» en la seva fe fins a la mort, al preu dels més grans sacrificis, de sofriments inaudits. És un príncep portuguès fet presoner pels àrabs durant una batalla i utilitzat com a moneda de canvi per obtenir una ciutat o evitar una nova guerra. Els àrabs hi són descrits amb prudència, respectant la seva tradició cultural; la noblesa d'ànima dels uns és oposada a la crueltat dels altres. L'essencial del drama es desenvolupa en el fur intern de l'heroi, que no pot ni vol renunciar a la fe que és fonament de la seva vida, tot i que els factors més diversos intervenen pesadament per convèncer-lo del contrari. Naturalment, això implica una exaltació dels valors espirituals de la fe i, alhora, del principi monàrquic que se'n fa el campió i que en proposa l'exemple. Però aquests as-

pectes ocupen un lloc petit en el drama, que es presenta com una odissea dolorosa i delicada, marcada per la humilitat i la fidelitat de l'heroi, per la coherència del seu caràcter, per la seva vinculació serena al seu món espiritual.

La devoció de la Cruz, que s'inspira en una llegenda situada a Itàlia, té, per contra, un aire d'aventura i de novel·la, una vessant popular. Un desgraciat, esdevingut primer homicida i després bandit, viu obsedit per la Creu, i cada cop que es troba davant una Creu s'atura fulminat. Sa mare va morir quan li donava la vida al peu d'una creu i aquest signe li ha quedat imprès al pit. A la fi de la seva vida, en el moment que és capturat pels soldats que l'han de castigar, invoca un cop més la Creu. Arriba, però massa tard, un monjo que li devia la vida i que li havia promès que l'absoldria si invocava l'ajuda divina. Ha sentit la seva crida. Troba el cadàver enterrat. L'exhuma, el ressuscita, l'absol i el torna a enterrar. El pecador, així, se salva. No hi falten els reconeixements, les aventures i les desventures amoroses (fins i tot entre germà i germana), tot plegat per seduir el públic, malgrat —o amb la complicitat de— el final edificat. El dinamisme teatral es doblega davant el gust per allò meravellós. La simplicitat i l'autenticitat se'n ressenteixen sovint i fins i tot l'estil sembla descurat. La caracterització dels vilatans apunta cap a la cosa còmica. Amargament, un gentilhome pobre conta que la pobresa és un crim. Amb la mateixa amargor, Calderón fa dir a un dels seus personatges com pot ser de nefasta la tirania de la llei de l'honor: trets que revelen el seu pensament secret.

El mágico prodigioso està relacionada també amb una llegenda, extreta, aquest cop, de la vida dels màrtirs. Calderón hi fa néixer un seguit de visions espectaculars tot introduint-hi el personatge del Dimoni, determinant per al curs dels esdeveniments, i fent-lo actuar damunt la consciència de Cipriano, un estudiant que per l'amor de Justina es ven al Dimoni i esdevé màgic. El natural es vincula amb el sobrenatural, en una forma barroca, semblant a la de les imponents representacions italianes de la mateixa època. Per intermèdi del Dimoni, Cipriano només aconsegueix d'obtenir la imatge de Justina que se li revela com un esquelet. Disgustat per aquest engany, abraça la doctrina de Crist (som als primers segles de l'imperi romà). En aquest camí retroba, finalment, Justina, també cristiana. Aniran junts al martiri. El veritable *deus ex machina* és el Dimoni, obligat al final a revelar els seus embulls per difamar Justina. És a les escenes entre Cipriano i el Dimoni on hi ha el suc espiritual del drama: com més tard farà Goethe, però de manera encara grollera, Calderón intenta investigar les virtualitats de l'home que es revelen, en el demoníac de l'intel·lecte, gairebé sense límits; i de representar-hi les catàstrofes on el menarien les facultats humanes si no fossin controlades. Toca, en aquest debat dramàtic, els confins de l'expressió èpica; potser assoleix aquí el cim del pensament i del teatre que són fruits de les seves concepcions i del seu trasbals secret. L'obra per ella mateixa, constreta pels seus fins demostratius, apareix desigual, i alguns dels seus personatges són estereotipats

(per exemple, el de Justina). Però a les escenes de les quals hem parlat, el lirisme té una força, una grandesa, una intensitat sense parió a la seva època. Fins i tot el sentiment d'amor que Cipriano sent per Justina i que estimula les seves accions a un fervor intel·lectual, un alè desesperat, un vigor imaginatiu (Calderón es reflecteix en Cipriano) que l'alliberen dels inconvenients de la convenció.

Els drames corals que tenen per motor psicològic el tema de la justícia al si d'una societat i que tant havien agradat a Lope de Vega, seran agafats ocasionalment per Calderón. L'exemple més vigorós i el més sòlidament construït és *El alcalde de Zalamea* (entre el 1640 i el 1650), inspirat fins i tot en el títol per una comèdia de Lope de Vega, però malgrat tot sotmès a una profunda revisió. Rica és també la producció de comèdies, les més conegudes de les quals són les delicioses i fantasioses *comedias de enredo*: *La dama duende* (1629), *Gustos y disgustos no son más que imaginación* (potser 1656), *Antes que todo es mi dama* (1662). L'habitual intriga amorosa que acaba bé, àmpliament explotada per Lope, s'acolorix aquí amb una passió càlida i pesada, recorreguda de lirisine que, en el gust barroc, té una gran pureza i expressa un viu sentiment de la natura. Això no vol dir que tot estigui sempre ben lligat. L'humor dels criats és sempre feble i forçat. Hi ha poca traça, sobretot en el desenllaç de la intriga, que no assoleix mai la lleugeresa ni la llibertat de Lope de Vega. Al contrari, en els drames religiosos menors, com *El cisma de Inglaterra* (entre el 1640 y el 1650), la teatralitat és ferma, de to popular i enllaça amb el teatre elisabetià menor.

Calderón va poder, en el curs de la seva carrera d'autor professional, sentir-se més o menys d'acord amb el seu tema, però rarament va fallar un efecte escènic. Fins i tot quan la inspiració és tapada per les comoditats de l'ofici, pel respecte a les creences oficials o per les necessitats de l'espectacle pur i simple.

El alcalde de Zalamea es ressent afortunadament de la impostació de Lope, aquí convertida en maduresa expressiva. Hi ha una mena de calor humà posat en marxa per l'autor davant del món camperol del qual es fa portaveu. Pedro Crespo, alcalde del poble, fa justícia a la seva filla amb valentia condemnant a mort un capità que li ha pres l'honor amb engany. Don Lope, comandant de les tropes, amic i admirador de l'alcalde, però decidit a defensar el seu subordinat, protesta inútilment. Arriba el rei, que no solament aprova el judici i l'execució del capità, sinó que a més a més nomena Pedro Crespo alcalde per a tota la vida. El drama té una progressió viva i natural: el llenguatge es manté en els termes d'un realisme assenyat. Sembla que Calderón va voler rivalitzar amb Lope en allò en què el seu gran predecessor va excel·lir.

Els *autos* porten a la perfecció una forma ja present d'ençà de l'edat mitjana en el teatre espanyol. Forma que va reprendre també Lope de Vega, però sense aquesta base alhora d'imaginació fantàstica i de pensament racional

que li dona Calderón, explotant al màxim els recursos del gènere. L'àmplia floració d'*autos* deguts a Calderón posen en solfa temes del Nou i de l'Antic Testament: de *La cena del Rey Baltasar* (1634) a *La vida es sueño* (el mateix títol que la comèdia, de la qual aquest *auto* reprèn el tema espiritual); o bé de visions fantàstiques, com *El gran teatro del mundo*, o mitològiques cristianitzades, com *El divino Orfeo*. Aquestes obres il·lustren els principis més ardua i més discutits de la doctrina cristiana. Es representaven per la festa de la Pentecosta (festa de l'Eucaristia, d'aquí el seu nom d'*auto sacramental*): a les places públiques arribaven carros de bous que duïen els actors. Els carros els col·locaven en semicercle, n'abaixaven els muntants, de manera que els transformaven en plataformes i fins i tot hi podien col·locar decorats. A la fi de l'espectacle, els espectadors cantaven a cor himnes sagrats. Calderón inventa en aquestes obres personatges al·legòrics, de vegades legendaris, de vegades representatius d'un concepte o d'una categoria social. El seu debat s'emmarca en els més grans esdeveniments de la història humana, de tal manera que es puguin dibuixar en una perspectiva finalista.

A *La vida es sueño* assistim al desenrotllament simbòlic del Gènesi. La divinitat és trinitària, sota les espècies dels tres personatges Poder, Amor i Saber (el Pare, el Fill i l'Esperit Sant). L'Home hi és creat, després induït a la temptació pel Príncep de les Tenebres. Ombra i Gràcia se'l disputen: l'Home podrà disposar-ne segons el seu Lliure Albir. S'anuncia el futur Salvador. Els conceptes es fan carn i transporten la imaginació de l'espectador a les regions de l'esperit més singulars, que van de la imaginació amb què es pot representar l'Aigua, la Terra, el Foc i l'Aire, a la severitat d'una categoria tan difícil de definir com el Lliure Albir.

A *El gran teatro del mundo* la invenció encara és més original, però el moviment dramàtic resulta massa lligat a la finalitat pedagògica. L'Autor de la representació, és a dir la Divinitat, presenta damunt l'escenari els diversos tipus presents en el gènere humà: el Rei, la Prudència, la Bellesa, el Ric, el Pagès, el Pobre, tipus que el Món, un altre dels personatges, fa néixer del seu si. L'Autor distribueix a cadascú el seu paper i cadascú es comporta en conseqüència, mentre ressona la veu que amonesta: «Obrar bien que Dios es Dios», a la qual fa eco la veu de la Gràcia: «Ama al otro como a ti.» Característiques, el llenguatge i els raonaments que toquen de peus a terra del Pagès, que prenen així una fesomia de tipus però real:

No nos falte
pan, vino, carne y lechón
por Pascua, que a la Hermosura
no la echaré menos yo.

L'exigència moralista pesa més sobre els altres personatges. Al final de la prestació hi ha el judici. L'Autor diví manté oberta la Taula de l'Eucaristia a l'hora de la mort. Només Prudència i Pobre hi són admesos immediatament.

Els altres han d'esperar, però finalment el pes de les bones obres podrà més que els seus pecats, a excepció de Ric, irremeiablement condemnat pel seu egoisme. Mentre se sent el *Tantum Ergo*, el Món conclou:

Y pues representaciones
es aquesta vida toda,
merezca alcanzar perdón
de las unas y las otras.

Calderón basa aquesta visió àmplia i solemne sobre un sentiment religiós íntim, sobre el realisme de les figures i de les perspectives, sobre un disseny teològic clar. Li confereix una harmonia que es vincula a una consciència coherent i sòlida de l'ordre terrestre. A *La vida es sueño*, el lirisme de la representació es revela més espontani i més pur, encara que, en un cert sentit, no més sigui un instrument majestuosament decoratiu.

El catolicisme, o més ben dit, una determinada mena de catolicisme que ha assolit el cim del seu poder social —poder de convicció més que no pas d'opressió— troba la seva culminació en els *autos* de Calderón, que l'exalta i que en proposa un aspecte ideal i transfigurat: el del *pathos* solemniat, enfront del destí de la creació de l'home.

Ruiz de Alarcón, Moreto

En una època i en un país tan rics en manifestacions teatrals no hi podien faltar, al costat de les grans figures, els autors menors capaços de recollir èxits i d'assolir, en les seves produccions, expressions prou característiques. Per exemple, ha romàs viva *La verdad sospechosa* (1630) de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), comèdia que té per heroi un mentider impenitent, primera víctima de la seva necessitat irreprimitible d'inventar i de fer creure, fins i tot sense cap raó d'utilitat o de defensa que el justifiqui. Aquesta comèdia va ser imitada per Corneille (*El mentider*), que va obrir així la via, en un cert sentit, al teatre còmic francès, i més tard per Goldoni (*El mentider*). Brillant, fantàsica, de desenvolupament imprevis, és particularment rica d'invenccions en la figura del protagonista.

Pel que fa a l'abundosa producció d'Agustín de Moreto (1618-1669), en queda *El desdén con el desdén* (1654), que a les habituals escaramusses amoroses aporta la variant dels dos enamorats que volen vèncer-se mútuament pel menyspreu i que, després d'un estira-i-arroña de simulacions i malentesos, es retroben en braços l'un de l'altra. En Ruiz de Alarcón era l'ambient madrileny que oferia una pintura de fons alegre i pintoresca. Aquí són les festes de la cort, els balls, les converses i els jocs brillants d'una societat sense fissures aparents.

Apèndix: El teatre barroc català

per J. Francesc Massip

Al crit d'«amagueu el pa que vénen els còmics», els hostalers rebien la notícia de les freqüents visites que les companyies teatrals foranes, des de mitjan segle XVI, feien a Catalunya.

Aquests grups de comedians («bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farándula y compañía» segons la relació de Rojas) importaren un ampli repertori de drames castellans que, per decret reial, havien de representar als patis dels hospitals. A les terres de parla catalana pràcticament no hi havia actors professionals, i els pocs documentats, com la companyia d'Andreu Solanell, interpretaven bàsicament en la llengua veïna. La producció dramàtica pròpia es limitava encara a les grans representacions religioses de tradició medieval i als espectacles festius (fastos cortesans, cerimònies cíviques o manifestacions populars).

Només València reunia les mínimes condicions per fer possible un teatre laic en català, però la profunda espanyolització de les seves classes dirigents provocà la rendició sense condicions dels dramaturgs del país, com la cèlebre Acadèmia dels Nocturns, a les modes de la nova cort de Madrid.

Amb la *Comèdia famosa de la gloriosa verge i màrtir Santa Bàrbara*, estrenada a Vallfogona el 1617, Francesc Vicenç Garcia (1579-1623) dotava l'espectacle hagiogràfic tradicional d'una qualitat literària fins llavors no assolida i, a més, semblava la llavor de nous gèneres teatrals com el sàinet.

Un altre moment de certa entitat arribà amb la Guerra dels Segadors (1640-1652), dècada de secessió enfront del centralisme dels Àustries, durant la qual un destacat adalid de l'independentisme, Francesc Fontanella (1622 vers 1701), provà de fer viable un teatre en català complex i culte. Amb l'espectacle *Amor, firmesa i porfia* (vers 1640), compost de «Lloa», «Tragicomèdia

Pastoral», «Entremès» i «Ball de la Pintura», contextua l'ègloga pastoral en el paisatge barceloní (entre el Llobregat i el Besòs); mentre que a *Lo desengany* (1650), drama mitològic en clau irònica i amb referències a personatges d'actualitat, assaja, amb elaborada artificiositat, el teatre dintre del teatre. El mateix autor participava en ambdues representacions, com feien els escriptors de la cort de la reina Germana.

Qualsevol programació responsable del teatre clàssic català haurà de reivindicar els drames de «Garçeni» i de «Fontano» com a fites cabdals de la nostra tradició, sense menystenir les saboroses paròdies atribuïdes al valencià Francesc Mulet (1624-1675) *Els amors de Melisendra* i *La Infanta Tellina i el rei Matarot*. D'interès purament testimonial és la *Comèdia de la general Conquesta de Mallorca*, de Pere Antoni Bernat, mentre que la bilingüe *Comèdia de la entrada del Marqués de los Vélez en Cataluña* s'inscriu en el teatre propagandístic, en aquest cas a favor de les armes catalanes.

Però l'exuberant teatralitat barroca, hereva de l'essència espectacular i sensual del món medieval, es manifestà molt particularment en la cerimònia festiva. Fastos ciutadans de tipus religiós, com les grans processons o els certàmens poètics (com el celebrat a Barcelona el 1614 en honor a Teresa d'Àvila, quan el cèlebre sonet-acròstic «en forma de laberint» de Francesc Vicens García era mostrat en una torre que contenia un cadiral i altres paraments —autèntic *happening* visual—), fastos cortesans en les entrades reials o visites d'alts dignataris, on l'efímer barroc assolí les seves màximes cotes d'expressió, fastos carnavalescos en què els col·lectius, populars o aristocràtics, revalidaven amb la disbauxa la seva cohesió. Fastuositat espectacular instrumentalitzada pels poders per alleujar l'opressió política i econòmica d'una nació, vilipèndiada fins i tot per Quevedo i Calderón, que comença a ser conscient de la seva despossessió estatal, mancança sublimada en la ficció escènica.

En tot cas, les peces i descripcions conservades posen de manifest una important resistència cultural que, tant des dels cercles d'elit com des de la fidel instància popular, permetria la continuïtat de la nostra escamotejada tradició dramàtica.

SACRALITAT DEL NŌ JAPONÈS

L'element determinant de la filosofia japonesa o, més ben dit, de la ideologia que inspira el substrat religiós de la vida al Japó, està constituït per la relació entre l'home i l'univers. Aquesta relació no s'estableix en termes tràgics d'oposició, com en l'antiguitat clàssica, ni en termes científics, propis de l'època moderna. Home i univers estan vinculats en una estreta unió a la qual la persona de l'emperador ofereix la seva garantia. En aquesta figura deïficada, els dos motors de la vida, l'home i la natura, apareixen sublimats. En absència d'una classe clarament hegemònica (el poder està concentrat a mans de l'emperador), hi manca l'element de ruptura, és a dir, l'element dramàtic. Aquest estat de coses contribueix a mantenir el caràcter religiós del poble, especialment en el *shintō*, és a dir, la veneració de les forces naturals, dels morts, dels avantpassats. Traduït en termes d'elaboració literària, aquest element representa la substància original del *Nō*, en el substrat xintoista del qual es modifica en contacte amb formes rituals budistes i amb conceptes zen. A aquest conjunt sacre s'afegeix un element poètic no menys important i que retrobem a cada *Nō*, especialment al segle XVI, així com un element narratiu que hauria pogut, durant el segle X, prendre forma artística en el *monogatari*.

La poesia japonesa obeeix a la condició espiritual i natural d'aquest poble; és, doncs, impressionista, suggereix més que no pas expressa clarament, i l'encadenament hi és deixat a la imaginació del públic. Es preocupa de penetrar l'essència íntima de la natura humana i no humana. Hom demana a l'artista que representi l'infinit que la natura evoca, més que no pas la mateixa natura. L'ànima del poble japonès es diposita en aquesta poesia. L'una i l'altra es

confonen en una simbiosi que, de vegades, assoleix els límits de l'acompliment: història i mitologia, ideal i acció, somni i realitat. Espiritualitat i religiositat hi fan un paper, com en la música, igualment decisiu, en una mena de romanticisme característic del poble del Sol Ixent. Aquest conjunt de relacions, difícil de penetrar en una primera observació, però fascinant tant en les aparences com en les essències, constitueix l'*habitus* original de la literatura japonesa, del teatre que n'és una part important, del *Nō* que és la forma oficial del teatre, adoptat com un mitjà d'expressió per la cort i per l'aristocràcia. El gest que, en la cerimònia religiosa, pren un caràcter d'allusió, de símbol, es transfereix damunt l'escenari conservant-ne el significat. De les seves variacions naixeran l'atmosfera, el desenvolupament, el lloc, el temps i l'acció del drama. La màscara també es fa símbol, com en la tragèdia grega, però amb més intensitat en l'expressió, gràcies a la perfecta execució artesanal i al joc de desplaçaments al qual l'actor la sotmet.

Quatre segles abans del naixement del teatre japonès podem trobar alguns caràcters ambrionaris del drama en el *monogatari*, relat el text del qual està mesclat amb passatges lírics. Aquest element poètic, que dona lloc a la declamació, demostra una tendència a desenvolupar-se, a prendre forma de diàleg, en una atmosfera passional tensa, sense accents naturalistes i conforme als principis de l'esperit nipó. Episodis guerrers, descripcions de batalles, se succeeixen en la narració èpica, que adopta el mateix to heroic que els poemes del cicle de Carlemany, i en el qual els aspectes particulars de l'ànima i de la consciència japonesa apareixen clarament tipificats.

En un altre pla, la *dansa* és un gènere gairebé alegre, si més no els orígens, lligats a una curiosa llegenda de la divina Amaterasu i les seves formes arcaïques d'importació vietnamita —el *gagaku*, el *bugaku*, el *sangaku*—, així com les posteriors, el *kagura*, el *dengaku* i el *sarugaku*. Aquestes danses pantomímiques eren executades en les festes xintoïstes damunt plataformes enlairades prop dels temples. Quan els elements mimats —que són emblemàtics i es repeteixen, doncs, de plaça en plaça amb el hieratisme del ritu religiós— entren en contacte amb els elements poèticonarratius, es desenvolupen formes de dansa precedides de recitació, després dansa i música amb diàleg parlat, i finalment neix la forma més antiga del teatre japonès: el *sarugaku no nō*, altrament dit *Nō*. Els actors són els mateixos sacerdots; l'espectacle, doncs, està lligat a la litúrgia sagrada: les analogies amb el teatre religiós occidental són bastant aparents.

Cal tenir en compte també la influència de determinats ritus profans tradicionals que es vinculen a la religió perquè conserven la mateixa naturalesa sota una forma diferent. El mèrit d'haver assenyalat aquest aspecte del problema i d'haver fet allusió —encara que fos de passada— a la cerimònia del te com el joc «d'escoltar el perfum cremat», que consistia a endevinar les essències cremades i a donar als perfums un nom bell i significatiu, és d'Ernest Fenelosa en el seu llibre *Nob or Accomplishment* (*Nō* o acompliment). És aquesta trobada de tradicions diverses —poètica, musical, mímica, religiosa— que donen al *Nō* la seva complexitat, l'essència primera de la qual és tan difícil de pe-

netrar. La lectura d'un *Nō*, diu Ezra Pound, no revela cap veritat quotidiana: els *Nō* «es llegeixen com s'escolta una música». Una definició que ens sembla aclaridora és la d'Umewaka Minoru, el restaurador de l'antic drama japonès, després de la revolució del 1868 i la fi dels Tokugawa: «La nostra matèria primera és l'esperit.» Si tenim en compte aquesta afirmació de principi, no ens serà tan difícil penetrar en la naturalesa de la tragèdia nipona i comprendre'n els valors. D'altra banda, el mateix Pound admetia la possibilitat de comprendre el valor del *Nō* fins i tot al marge de la dada «espectacle».

Troblem en el *Nō* l'acceptació del fet acomplert que no es pot fer enrere. Aquesta actitud no ha de ser presa com un símptoma de feblesa. És indicatiu d'una concepció de la vida. En el passat, l'aristocràcia i el clergat exercien, per tal de reforçar la seva posició, una influència que imprimia al drama la mateixa empremta sagrada que en el temps dels seus orígens. Això volia dir consolidar les estructures existents. El públic de *Nō* provenia principalment dels rangs de l'aristocràcia, que podia comprendre els seus significats allusius. El model clàssic del *Nō* es va repetir al llarg dels segles perquè les relacions socials es perpetuaven sense evolució substancial.

Romanent en una esfera estètica i creativa molt particular, independent de qualsevol influència exterior, el *Nō* presenta algunes analogies amb els *lauda* medievals pel que fa al contingut i amb la tragèdia grega pel que fa a la forma. Però, en relació amb els *lauda*, la tragèdia clàssica japonesa té més intensitat dramàtica. El fet també que el *Nō* desenvolupi solament l'episodi final d'una història complicada li permet de constituir una síntesi poètica. En el *Nō* característic *Hagoromo* (El vestit de plomes, segle xv), una divinitat prega que li tornin les seves ales, robades de l'arbre on les havia recolzades. Les analogies amb el drama sagrat són evidents. L'esdeveniment es resol en una narració ininterrompuda, en la qual la força lírica no coneix el contrast de la narració dramàtica. La poesia segueix un curs lineal, evitant les pesantors de qualsevol solució violenta; la vibració d'aquest lirisme no té cap clarobscur, ni tan sols en les oposicions entre personatges, i s'obre a unes formes que tenen un gran alè expressiu.

El *Nō* conserva gairebé sempre aquest aspecte religiós que li ve d'una tradició arrelada en l'origen mateix de l'univers literari japonès. Aspecte que roman com un tret distintiu, quan diverses exigències tendeixen a desplaçar cap a una altra banda el contingut de l'obra. Acompanya, com a element de diferenciació —en relació amb les formes menys aristocràtiques del teatre japonès, com és ara el *kabuki*, malgrat tot determinant per l'experiència esteticoespectacular del *Nō*—, els altres temes fonamentals de la tragèdia: sentiment nacional, patriotisme, reverència per la religió, exaltació de la vida monàstica, glorificació de la divinitat, incertesa i fragilitat de l'existència, precarietat del present. Mentre que aquests temes tan aviat apareixen en una obra com en desapareixen, el factor sacre és decisiu, no solament al *shugen* (*Nō* religiós), sinó també en el *shura* (*Nō* històric), en l'*onnamo Nō* (*Nō* d'amor), en l'*onimo Nō* (*Nō* dels esperits) i en el *kuruimo Nō* (*Nō* dels deures). Quan el

drama sembla adoptar un to diferent, arriba el moment en què el component religiós exerceix una influència determinant i imposa els seus drets.

En el decurs de la lenta evolució de l'espectacle, rebrà un primer impuls, que el durà a perdre el seu caràcter exclusivament sacre, de l'obra de Yarakī Kiyotōsugu Kanami (1333-1384). Però serà el seu fill, Zeami Motokiyo (1363-1445), qui li conferirà una forma aquest cop definitiva, tot fixant, entre el 1420 i el 1430, les regles de composició i de representació del *Nō*. Fins al 1909, els dotze opuscles escrits en aquest sentit van ser secrets i només els coneixia el cercle restringit dels seus descendents. A partir d'aquests documents, René Sieffert —que els va traduir al francès— defineix així el *Nō*: «Llarg poema cantat i mimat, amb acompanyament orquestral, generalment tallat per una o diverses danses que poden no tenir cap relació amb el tema.» El contingut estrictament dramàtic només constitueix, efectivament, un rerefons. En el *Nō* tenim un protagonista: el *shite*, és a dir, aquell que fa, que actua. És recolzat pel *waki*, sovint un monjo. Els altres personatges eventuals exerceixen principalment una funció de cor. Sieffert precisa que, en substància, el *waki* actua com a intermediari entre el *shite* (sovint l'ànima d'un difunt), efecte d'una visió que ha tingut, i el públic.

En el quadre del *Nō* es col·loquen els bocins interpretats pels actors del *kyogen*, que alleugereixen la tensió del clima tràgic. El món del *kyogen*, doncs, està íntimament lligat al del *Nō*: no és que tinguin punts comuns pel que fa a l'estètica o la creativitat, sinó perquè el *kyogen* representa la continuació, el complement de la tragèdia en pla satíric. L'acció desenvolupada pel *kyogen* és molt senzilla i lineal; la solució és ràpida. La seva realitat més autèntica resideix en els seus caràcters elementals; veure els dona l'existència. Podríem considerar aquestes peces desbridades, vives, fantasioses com una mena de farses orientals. L'única funció que tenen és airejar l'atmosfera rarificada i tràgica del *Nō*, alliberar —és clar que sempre dins el gust japonès d'expressió rebuscada— l'essència mateixa del còmic, tal i com es manifesta en la naturalesa del poble japonès.

El repertori del *Nō* compta avui dia amb dues-cents quaranta peces, que hom interpreta en temporades que corresponen a les que evoca el text. Les obres més interessants són les primeres, on apareix clarament el pas del quasi-ritual al quasispectacle (els nostres termes s'adapten malament a aquestes manifestacions singulars).

A *Minobu*, l'autor del qual no es coneix, i on l'acció té lloc en una època que va del 1192 al 1332, el sacerdot budista Niochiren ensenya a l'esperit d'una dama com obtenir la salvació eterna. Es tracta de l'exposició lírica dels principis de la doctrina budista (segons la versió que en dona una secta).

Kai (El pescador del cormorà), contemporani de Zeami Motokiyo, evoca amb una certa força dramàtica l'aparició i la sort de l'esperit d'un pescador condemnat a l'infern per haver pescat en aigües prohibides. El pescador és salvat per un monjo que llança en aquestes aigües uns còdols amb versets gravats del *sudra*, una fórmula secreta.

Aoi No Uye (La princesa Rosa Malva) de Zeami Motokiyo, que pertany també al gènere de l'*onimo Nō* (*Nō* dels esperits), presenta vincles indubtables, tot i que indirectes i inconscients, amb el teatre religiós occidental. Més que no pas a *Hagoromo*, el lirisme descobert i arcaic s'hi escampa a partir d'un ritme narratiu que fa encara més evidents algunes analogies amb el teatre medieval europeu. L'obra no té abast dramàtic; no s'hi ha de buscar l'emoció en el conflicte dels personatges, sinó en la narració, en l'esdeveniment que s'acompleix i que el públic és cridat a copsar en el seu misteri.

Seiganji, generalment atribuït a Zeami Motokiyo, il·lustra els principis de l'amidisme (doctrina d'una secta budista molt estesa). *Seiganji* és el nom d'un temple. Per la suggestió de l'esperit d'Izumi Shikibu, dama de la Cort, hom adoptarà una fórmula sagrada que obre les portes del paradís i salva els fidels. Aquí, encara, l'espectacle té per missió primera divulgar la doctrina a través d'una història lineal i de caràcter simbòlic, transposada al lirisme.

A *Shusse Kagekiyo* (El victoriós) de Zeami Motokiyo, el drama es transparença sota l'abstracció lírica. Un vell guerrer, tràgicament reduït a la misèria, s'amaga de la seva filla. Quan comprenem el veritable significat d'aquest pudor, no descobrim cap rastre d'humanitat en un home destruït moralment fins aquest punt, i ens sentim desconcertats en veure que la seva filla se'n va sense cap llàstima. Algunes parts narratives estan especialment plenes de sentit èpic. El ritme del vers, tallat pel mig, confereix a l'expressió un vigorós relleu tràgic.

A *La visita a Ohara*, un *onnano Nō* de Zeami Motokiyo, el contingut dramàtic del relat a través del qual la princesa Tokuko segueix la fi del seu fill té accents que susciten amplis ecos. L'atmosfera roman suspesa en alguns versos que segueixen aquest relat, i l'obra acaba en un clima d'extrema tensió.

Finalment, a *El somni* (probablement del segle xv i d'autor desconegut), les seqüències finals ofereixen un diàleg tancat entre el protagonista i el cor.

L'herència espiritual i artística de Zeami va passar al seu gendre Zenchiku i als seus nets Kojiro Uobumitsu (1435-1516) i Vajiro Uobumoto (1490-1541), nobles i hàbils artesans del gènere. El *Nō* estava a punt d'extingir-se l'any 1868, quan el Japó es va obrir a la cultura occidental, però va ser mantingut viu per Umewaka Minoru. Va tornar a estar a punt de desaparèixer l'any 1945, després de la catàstrofe; però recentment ha conegut un nou interès per part de les classes cultes, avui dia molt més àmplies que abans.

El *Nō* no és només un esdeveniment poètic: és també un fet teatral; per tant, està lligat a exigències tècniques. Exigències que mai no han estat tan essencials com en el cas que ens ocupa, perquè s'hi vinculen aspectes determinants d'aquest gènere poètic. Ens referim a necessitats expressives i regles morals precises, vinculades les unes amb les altres per relacions de causa i efecte, però tan poc semblants que semblen de fet independents. Determinen la tècnica de la interpretació, els cinc gèneres clàssics del *Nō*, la connexió filosòfica entre ells: tot allò que converteix un espectacle de *Nō* en un discurs complet sobre l'experiència terrestre de l'home.

L'element humà és l'agent primer del drama: l'actor actua simbòlicament en un medi decantat que sembla perdre tota relació amb la realitat: la interpretació és del tot estilitzada, els actors es desplacen amb una lentitud calculada sense aixecar mai els peus de terra, i el seu trepig, amplificat per un procediment especial, adquireix una sonoritat sorprenent. Els vestits sumptuosos, la immobilitat glaçada de les màscares de fusta amb trets d'una fixesa i d'una neutralitat que autoritzen qualsevol expressió, els grans sentiments, l'atmosfera, els gestos, les paraules, els sons, el respecte religiós per la dignitat humana —tot això, harmònicament contingut, estableix aquest acord, aquesta unitat irreal que és riquesa i valors assolits a la frontera de l'art. L'actor rebutja qualsevol detall realista, es refugia en un món poètic de convenció, es lliura a figuracions simbòliques. En aquesta mena de religiositat empesa al límit del misticisme, s'hi reflecteix un univers extraordinari, únic, ple de contradiccions, però dotat de sentiments complexos. L'actor repeteix els gestos solemnes dels sacerdots, dels bonzes, segons un reflex ancestral que accentua els caràcters rituals del drama. I eren bonzes els primers actors, sacerdots entrenats en la pràctica del temple i del peu pla amb la sacralitat d'aquestes danses pantomímiques que, fora del temple, conservaven el seu caràcter religiós. L'actitud de l'actor envers el *Nō* reproduïx les característiques de la relació sacerdot-religió. L'actor se sent investit d'una missió; la pertinença a una soca molt antiga, aflorada per la virtut divina i marcada per l'heroïsmes, constitueix un títol primordial de noblesa, i només és actor aquell que pot afirmar una ascendència d'alta volada. Umewaka Minoru presentava així un espectacle de *Nō* l'any 1900:

El nostre avi s'anomenava Umegu Hiogono Kami Tomotoki. Era el novè descendent de Tachibana no-Moroye Sadaijin i va viure a Umedzu Yamashiro, d'on prové el seu cognom. Més tard va viure a Oshima, a la província de Tamba, i va morir el quart any de Ninwa. El descendent de Moroye, vint-i-dosè després de Tomotoki, es va anomenar Hiogo no-Kami Tomosato. Va ser samurai a Tamba, com ho havia estat el seu pare abans que ell. El vint-i-vuitè descendent va ser Hiogo no-Kami Kagehisa. La seva mare va somniar que una màscara de *Nō* li era donada pel cel: va concebre Kagehisa i li va donar vida. Quan era nen, a Kagehisa li agradava molt la música i la dansa i excel·lia en aquestes dues arts. El seu nom va arribar a orelles de l'emperador Gozuchi Mikado que, el gener de l'any 13 de Bunmei, el va fer anar a palau i li va fer recitar l'*Ashokari*. Kagehisa tenia aleshores setze anys. L'Emperador el va admirar, el va condecorar i li va oferir una cortina porpra per sobre i blanca per sota amb l'ideograma honorífic *waka* i li va fer canviar el seu nom pel d'Umewaka. Per ordre de l'Emperador, Usoben Fujiwara no-Shumai va enviar aquesta notícia i aquests dons a Kagehisa. La carta de l'Emperador, datada d'aquesta època, és encara a casa nostra; la cortina es va cremar desgraciadament durant l'incendi de Yedo, el 4 de març de l'any 13 de Bunka. Kagehisa va morir el segon any de Choroku i, després d'ell, els membres de la família Umewaka esdevingueren actors professionals de *Nō*. Hirogana, trentè descendent d'Umewaka Taiyu Rokuro, va servir Oga Nobinaga i va rebre un terreny de 700 *koku* a Tamba. Va morir a la batalla de Nobunaga. El seu fill Taiyu Rokuro Ujimori va ser cridat al palau de Tokugawa Iyeyasu el quart any de Keicho i va rebre un terreny de 100 *koku*.

a tocar de la seva casa de Tamba. Va morir el tercer any de Kwuambun. Després d'això la família Umewaka va servir el shogun Tokugawa de generació en generació, fins a la restauració de Meiji (1868). Aquest és el resum de la genealogia de la meua casa. Avui és el cent cinquanta aniversari de Tomosato, i per commemorar-lo, al mateix temps que a Kagehisa i Ujimori, farem durant tres dies aquestes representacions. Esperem que tothom les vindrà a veure. El primer actor és el quaranta-cinquè de la seva línia: Umewaka Rokuro; és secundat per Umewaka Manzaburo. Donat el segon mes del trenta-tresè any de Meiji.

Un *Nō* no fa mai sol la seva funció d'espectacle. Per tal que obeeixi a les necessitats espirituals de l'espectador japonès, ha de constituir un cicle de cinc o sis drames. Aleshores, la representació, guiada pel fil comú de la religiositat i de l'ètica japoneses, ofereix un diagrama complet de la vida i del camí de l'home, en uns termes en què el simbòlic és sempre una característica essencial. Aquest seguit de representacions no és arbitrari: depèn d'unes regles rígides contingudes en el *Kadensho*, el llibre secret del *Nō*. Regles que obeeixen, com totes les manifestacions de la vida japonesa, a una lògica rigorosa. Ja el *Bangumi* establia un cert ordre entre les representacions; i Owada afirma que aquest ordre ha estat sempre respectat, sense poder, això no obstant, recolzar la seva afirmació amb una certesa històrica. L'etimologia de la paraula *Bangumi* es remunta als orígens, quan se succeïen els dos tipus de dansa: el *u-ho* coreà i el *sabo* xinès. D'altra banda, el *Bannomai* establia l'ordre d'execució. Segons el *Kadensho*, la representació comença amb el *shugen* o *kamimo Nō*. Es tracta d'un pròleg d'acció de gràcies, d'una invocació als déus. El Japó és la terra dels déus, la presència de la divinitat és a l'origen del país: és natural, doncs, que qualsevol manifestació de l'esperit i del pensament comenci amb una crida divina. Però els déus van aconseguir la pau, lluitant per desfer-se dels dimonis: heus ací, doncs, que el *Nō* introdueix, en aquest segon moment de la vida, la *shura* o *shiramo Nō*, escenes de guerra i d'heroisme. Segueix la *kazura* o *onnamo Nō* (escenes amb perruca): després de la guerra ve la pau i, amb la pau, el *yugen*, una calma misteriosa; i és en temps de pau que tenen lloc les empreses amoroses. És el tercer moviment del destí humà, i en aquest moment d'encanteri suprem apareix la dona. Però la pau i l'amor desapareixen de pressa; els pecats i les lluites dels homes substitueixen la bellesa del *yugen*. Els esperits fan la seva entrada en escena: és l'*onimo Nō* o *seireino Nō*. La presència de figures excepcionals, misterioses, sobrenaturals, indueix el públic a meditar, el pensament va cap a Buda, cap al *Mujinkyō*, l'escriptura infinita —i cap al món millor on la condició de l'esperit és la suprema conquesta. Perquè això sigui veritat, cal conèixer alguns deus elementals: *jiu*, *gi*, *rei*, *chi*, *shin*, és a dir, compassió, justícia, gentilesa, saber i fidelitat: és el *Nō* dels deus, el *kuuimo Nō*. La representació pot acabar tot cantant un passatge del cor de Takasago, o millor encara amb un nou *shugen* que demana la benedicció dels actors, del lloc, i que comporta un significat simbòlic força clar: la primavera pot passar, però torna.

ÍNDEX

Nota a l'edició catalana	5
Els orígens de l'espectacle	7
Orígens psicològics	7
Orígens històrics	8
Del mite al drama	13
Les formes del teatre grec	13
La tragèdia	13
El culte de Dionís	20
El <i>choregos</i>	21
La comèdia	22
L'escenografia	24
Màscares i vestuari	27
Música, dansa i mètrica	31
Les representacions	33
Els autors tràgics	37
Els precursors	37
Èsquil	38
Sòfocles	50
Eurípides	62
Els autors còmics	73
La comèdia àtica antiga	73
La comèdia mitjana	84
La comèdia nova	86



Altres gèneres còmics. . .	90
Els epígons llatins	93
Orígens del teatre llatí .	93
Les representacions. . .	98
Els primers dramaturgs.	99
Plaute .	103
Terenci	112
Sèneca	118
La novel·la dramàtica índia	123
La reinvençió de la comèdia .	129
El llatí dels escolars i dels humanistes	129
Farses i disbarats	137
França	137
Alemanya	139
El Renaixement italià .	141
Peces populars	145
Ariosto . .	146
Bibbiena. .	149
Maquiavel.	150
Ruzante .	152
Venècia .	160
L'Àretino	162
Florència	164
Nàpols. .	165
Els espectacles	167
El personatge popular, de la paròdia a la pastoral	170
La commedia dell'arte . . .	175
Orígens i fonts	175
Zanni . .	180
Arlequí . .	185
Brighella .	187
Pulcinella .	188
Pantalón. .	190
Els capitans	192
El Doctor . .	194
Els enamorats .	195
Companyies i actors	196
Documents i testimonis	201
Els guions	211
Significat del joc improvisat	216
Del segle XVI al segle XVIII .	219
La comèdia italiana a París	222
Manifestacions de l'esperit religiós . . .	229

Del drama litúrgic a les obres edificants	229
El drama litúrgic llatí i el seu desenvolupament	229
França: <i>jeux, miracles, mystères</i>	232
Itàlia: <i>laudi, sacre rappresentazioni</i>	236
Anglaterra: <i>miracle plays, morality plays</i>	243
Alemanya: <i>Lehrstücke</i>	248
Apèndix: El teatre medieval català	251
Apèndix: El teatre medieval castellà	259
El Segle d'Or espanyol	263
Evolució del teatre ibèric	263
<i>La Celestina</i>	264
Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro	265
Gil Vicente	266
Cervantes	267
Lope de Rueda	269
Lope de Vega	270
Tirso de Molina	276
Calderón	278
Ruiz de Alarcón, Moreto	287
Apèndix: El teatre barroc català	289
Sacralitat del Nō japonès	291

