

su poética: la soledad de los personajes y el pesimismo que impregna sus tragedias.

Especial mención reciben la tragedia *Saul*, marcada por la crisis del vitalismo libertario, y su obra *Vita*, donde se relacionan la creación artística y las reflexiones del autor.

- IV. El capítulo especialmente dedicado a *Mirra* está enfocado al análisis de los diversos personajes y de las distintas problemáticas que conforman la obra, entre ellas, la soledad, el amor incestuoso y el silencio (elemento esencial y particular de esta tragedia como instrumento de elevado contenido semántico) sin olvidar, por supuesto, el lenguaje extremadamente cuidado y preciso que emplea Alfieri.
- V. Se ofrece una rápida visión de la difusión de Alfieri en España para pasar a valorar la traducción de *Mirra* de Manuel de Cabanyes, llevada a cabo en 1832.

Cristina Barbolani, para su edición bilingüe, se basa en la edición crítica del texto italiano de 1974 y en la traducción que figura en las *Producciones Escogidas* de 1858 del poeta catalán.

Esta edición constituye, a nuestro juicio, una notable contribución a la divulgación de Alfieri en España, debido a su carácter marcadamente didáctico por un lado y por otro divulgativo, ya que su finalidad es la de proporcionar una guía práctica al lector moderno desconocedor de su obra. Por otra parte, no se puede olvidar la utilidad que adquiere este texto bilingüe, tanto para todo aquel que no conozca la lengua italiana como para el estudioso de la misma, puesto que la profesora Barbolani, que ha gozado de la oportunidad de acceder al manuscrito original de la traducción y lo ha analizado, le ofrece al lector este trabajo de Manuel Cabanyes que desde hace más de un siglo no se publicaba.

Se aportan a esta esmerada edición bilingüe una bibliografía específica sobre Alfieri, su obra y *Mirra*, al igual que una serie de notas referentes tanto a problemas interpretativos como a observaciones sobre el texto de la traducción, del cual, Cristina Barbolani ha eliminado algunas erratas y ha modernizado su grafía.

Es necesario señalar, finalmente, que el propósito de la profesora Barbolani es el de invitar al lector a una nueva aproximación a Alfieri, sin caer en una crítica destructiva ni en una mitificación de su obra.

ANGELINI, Franca: *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, 300 pp.

---

Agustín BARRENO BALBUENA

Entre las historias del Teatro que han ido apareciendo en Italia en los últimos años, nos parece de importancia capital reseñar la presentada por la editorial Laterza. Que se trata de algo novedoso dentro del panorama editorial, queda implícito en la denominación

misma de la serie: *Teatro e Spettacolo*, cuya coordinación ha corrido a cargo de la profesora Franca Angelini. Pero hay más, cada uno de los nueve volúmenes que compone dicha serie está firmado por un prestigioso especialista en la materia, nombres que en su conjunto han contribuido a renovar y al mismo tiempo, a ampliar el campo de las investigaciones teatrales en Italia.

En esencia, el planteamiento que rige la colección supone un cambio radical de perspectiva a la hora de estudiar la historia del teatro. Frente a la concepción clásica en la cual el elemento primordial y casi único resultaba ser el texto dramático, los autores han optado por analizar y valorar otros elementos que han hecho posible que ese texto dramático, en lugar de permanecer aislado, se enriquezca y se convierta en texto espectacular.

El presente volumen abarca el largo y rico período de experiencias comprendido entre 1880 y 1936 y la autora lo organiza en dos partes bien diferenciadas entre sí. En la primera hace un análisis, como veremos con más detalle, de los distintos componentes que participan de la concepción espectacular de diferentes textos dramáticos, mientras que en la segunda propone una cronología en la que quedan englobadas y sistematizadas todas aquellas experiencias extranjeras que contribuyeron a variar o al menos, a condicionar el curso de la concepción teatral en Italia.

El punto de arranque lo sitúa en la segunda mitad del siglo pasado. Es precisamente durante ese largo período cuando se crean las condiciones necesarias que proporcionan el cambio de rumbo del teatro tanto desde un punto de vista formal como de contenido. Las figuras emblemáticas de esta transformación son Wagner o Ibsen cuyas experiencias no sólo encontrarán un eco inmediato en toda Europa, sino que determinarán el paso del decadentismo a la modernidad.

La preocupación de Wagner por solucionar algunos problemas formales vinculados sobre todo, a la relación entre música y palabra va a dar lugar a una serie de innovaciones técnicas respecto a la puesta en escena, al espacio arquitectónico o a la iluminación y al mismo tiempo, va a servir de base para proporcionar el nacimiento de la figura del director como organizador esencial del espectáculo o, lo que es lo mismo, como mediador entre el contenido y la forma.

La lección wagneriana llega a Italia de la mano de D'Annunzio y su *teatro di poesia* y la volveremos a encontrar con diferente peso específico formando parte también de las experiencias de Adolphe Appia y Gordon Craig entre otros.

La atención de Ibsen se centra, en cambio, en una temática perfectamente acorde con su época. De ésta presenta en su obra aspectos de la personalidad humana que hasta el momento habían quedado relegados a un segundo plano y conseguirá con ello que sus personajes despierten interés incluso en campos de estudio extrateatrales. Los ambientes cerrados, el silencio que puede conducir a un homicidio psíquico y sobre todo, los tipos femeninos o mejor, la componente femenina presente en muchos de sus personajes masculinos serán elementos que pervivan en gran parte del mejor teatro del período que nos ocupa.

La obra de Ibsen va a contribuir también a que los actores tengan que investigar nuevos métodos de trabajo para apropiarse psicológicamente del personaje para que éste

resulte convincente en escena. Y precisamente los primeros éxitos de Ibsen en Italia se deben, por una parte, a la labor realizada por actores como Ermete Zacconi o Eleonora Duse, los cuales incluirán al autor noruego en su repertorio; por otra, las numerosas traducciones que se realizan desde fecha temprana influirán en la obra de autores italianos como Giacosa o Praga.

Junto a los estímulos derivados de las experiencias de Wagner e Ibsen, la autora emprende un análisis de las formas dramáticas que contribuyen, conviviendo u oponiéndose, a modificar la manera de concebir la representación y el espectáculo durante las primeras décadas del nuevo siglo. El análisis, sin embargo, no lo lleva a cabo de una forma lineal, sino que va a ir destacando sus elementos significativos. Así, por ejemplo, del naturalismo resalta la importancia que tuvo para la formación de actores mientras que de los actos únicos, aparte la ruptura que suponen respecto al tiempo convencional de la representación en tres actos, le interesa la relación con las síntesis futuristas. En su recorrido por las diferentes formas dramáticas no olvida la importancia de la obra de Pirandello, ni el teatro dialectal y su relación con otras formas teatrales consideradas menores por la crítica, ni por supuesto, la polémica desencadenada a principio de los años veinte entre críticos y autores teatrales en torno al tema de *vecchio e nuovo teatro*.

En los restantes capítulos que componen esta primera parte del libro reside, en nuestra opinión, su mayor atractivo. En ellos la autora presenta de forma sistemática, los componentes (el actor, la danza, el director, entre otros) que mayor incidencia tienen a la hora de concebir un espectáculo, analiza los cambios, las polémicas y las relaciones que se establecen entre las distintas partes de la representación en esos años.

Probablemente la figura que más se resienta de los nuevos tiempos es el actor italiano. En torno a la idea, aún vigente a finales del *siglo XIX*, de un actor cuyo arte reside en la capacidad de decir el texto, se sostiene una dura polémica que ve enfrentados a actores y a críticos. Mientras los primeros siguen fieles a una formación realizada en contacto directo con el teatro, los segundos, capitaneados por Silvio D'Amico, dirigen sus dardos principalmente hacia la falta de cultura del actor, lo cual le incapacita para comprender el texto. La postura de D'Amico desembocará en los años treinta en la fundación de la *Accademia d'Arte Drammatica*. La posición adoptada por algunos críticos extranjeros contribuye a que, al menos en el extranjero, se siga considerando al actor italiano como el mejor dotado a la hora de decir un texto.

Pero el enriquecimiento del actor pasa también por su contacto con otras disciplinas. Gracias a la danza, por ejemplo, el actor aprenderá a dar forma al movimiento corporal y a hacer de su cuerpo un instrumento capaz de expresar la vida interior de sus personajes. La revolución en este campo llevada a cabo por Isadora Duncan y Loïe Fuller resulta definitiva. Ambas abandonan por completo las convenciones férreas que regían el ballet romántico y empiezan a cubrir su cuerpo con túnicas de colores que, iluminadas adecuadamente contribuyen a expresar tanto los distintos estados de ánimo suscitados por la música como una mayor libertad a la hora de percibir el ritmo. Diaghilev al organizar los ballets rusos no sólo recoge las aportaciones de dichas bailarinas, sino que sabe rodearse de los mejores músicos y pintores de la época así como de los mayores coreógrafos.

En Italia Diaghilev entra en contacto con la vanguardia futurista (Balla, Depero y Prampolini) y se establece entre ellos una relación bastante estrecha. No hay que olvidar el peso específico que la danza, la música y la escenografía tendrán en los manifiestos *futuristas redactados en torno a la primera guerra*.

Todos los elementos hasta ahora citados van a confluír en lo que supondrá la primera gran revolución dentro del mundo del teatro en el presente siglo; es decir, en el nacimiento de la figura del director como personaje capaz de englobar y visualizar todos los componentes que tomarán parte en la representación.

Numerosos son los nombres de directores que vienen a la memoria, Meyerhold, Reinhardt, Appia o Craig van a ser sólo una muestra de la primacía que el director adquirirá en el ámbito teatral a lo largo del siglo. Sin embargo, el nuevo personaje tarda en comparecer en la escena italiana, aún cuando no falten autores que se preocupen por el montaje de sus obras como es el caso de D'Annunzio, habrá que esperar a los años treinta tanto para que acuñen los términos *regista* y *regia* como para que nazca una escuela específica para directores teatrales.

Mientras en la primera parte ha prevalecido el punto de vista temático, en la segunda Franca Angelini propone una cronología encaminada, por una parte, a respetar la sucesión temporal y, por otra, a proporcionar una visión de conjunto de acontecimientos contemporáneos acaecidos en una extensa área geográfica.

Con el fin de facilitar la comprensión, la autora divide esta segunda parte en cinco apartados. Cada uno de ellos va acompañado de una pequeña introducción referida a los eventos más destacados ocurridos en ese período y de un cuadro cronológico en el cual va mencionando de forma escueta algunos datos de interés; por ejemplo, fechas y lugar de estreno de obras tanto en Italia como en Europa, inauguraciones o cierres de teatros, publicaciones, formaciones de compañías teatrales, congresos.

Para concluir, el libro ofrece una amplia bibliografía de cada uno de los temas tratados y de los personajes más importantes que han ido apareciendo a lo largo de sus páginas.

D'ANNUNZIO, Gabriele: *El Placer*, Ed. de Rosario Scrimieri, Madrid, Cátedra, 1991, 479 pp.

Carlos LÓPEZ CORTEZO

Con sólo cuatro años de diferencia se han publicado en España tres traducciones de la primera novela de Gabriele D'Annunzio (1863-1923), *Il Piacere* (1889): la de 1987, traducida al catalán por Assumpta Camps, la publicada por Mondadori, en 1990, traducida por Angel Crespo, y la de Cátedra, Letras Universales (1991), traducida por Rosario Scrimieri, objeto de esta reseña. Este interés por *Il Piacere* —independientemente de la circunstancia de que la prescripción de los derechos de autor sobre la obra de D'Annunzio pueda constituir un incentivo más para su reedición— pone de manifiesto algo que la traductora dice en el documentado e interesante estudio que precede a la novela y que constituye el rasgo definitivo —perseguido, como se sabe, expresamente