

EL LARGO SUEÑO DE UN TRÁGICO

BARBOLANI, Cristina: *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*. Módena, Mucchi, 2003.

Los catorce estudios del presente florilegio, escritos entre 1986 y 2002, son muy informadas variaciones sobre la recepción española de Vittorio Alfieri, un escritor en la linde entre la ilustración tardía y la implosión romántica, que en parte anticipa. Aunque en la actualidad es casi desconocido entre nosotros, en el XIX tuvo una «fuerte presencia [...] en España en los años del 21 al 23 (el llamado trienio liberal)» (p. 282). La autora, Cristina Barbolani, fue alumna en tiempos de Oreste Macrí; el título se apropia de un sintagma del Alfieri de *Del principe e delle lettere*. Para el rigorismo ético del escritor tal “guerra” debiera ser «el cometido de todo auténtico escritor» (p. 12).

Nacido en el mismo año que Laplace y que Goethe, Alfieri (1749-1803) es uno de los grandes de la tragedia en italiano; noble de cuna, su Piemonte natal había quedado fuera del movimiento reformador ilustrado. Singularidad italiana, el avance secular de un estándar unificado de lengua convivía todavía con sólidas tradiciones dialectales, o con el francés (Goldoni y Casanova para sus memorias). El mismo Alfieri escribió en prosa, también francesa, el “guión” de alguna sus tragedias, que luego traducía a contundentes endecasílabos blancos italianos (un proceder que recuerda inmediatamente a Chamisso con el alemán). Como tarjeta de presentación elegiríamos seguramente su *Vita*, unas cuantas de sus tragedias, parte de su poesía y algunos capítulos de sus escritos políticos. Dignidad, pasión de libertad, sentimiento del deber: el trágico no ha adquirido experiencia inmediata de ello en su mundo “natural”, el ilustrado, sino del estudio obstinado del antiguo.

Aparte del papel desempeñado por las compañías teatrales italianas en el Madrid de entonces, hay traducciones españolas de Alfieri desde por lo menos 1806, incluyendo las de Bretón de los Herreros (*Antigone*) y Hartzenbusch (*Merope*); pero Goldoni, Foscolo, Verri, Metastasio y Manzoni también eran ya conocidos o no tardarían en serlo por cierto público. A Manuel de Cabanyes, un poeta neoclásico que traduce *Mirra* en 1832 conservando el endecasílabo original (también tradujo a Tasso y Maquiavelo), se dedican dos capítulos; Cabanyes era un lector muy atento del italiano, y lo interesante aquí para la autora es tanto la excepcionalidad de su versión de la tragedia como, precisamente, su preferencia por esa pieza, marginal en el Alfieri divulgado en nuestro país; no está aquí su teatro patriótico, antifrancés, sino el de las pasiones, singularizadas aquí en el innombrable deseo incestuoso. Está también el caso de un “alfieriano militante”, Antonio Saviñón, que al morir (1814), tras años de persecución, se encontraba procesado con diversos cargos, el más grave de los cuales era... la traducción del *Bruto primo* alfieriano (la Inquisición seguía en activo, no habrá que decirlo). Saviñón adapta, divulga y traduce a Alfieri, sobre todo el teatro; para nuestra autora «no hace otra cosa que mitificar, alfierianamente, la misión del hombre de letras, del intelectual frente al poder» (p. 64). Es acaso un escritor menor, pero esa elección es significativa de un cierto momento español.

Un lugar destacado en esta historia hay que asignar asimismo a Quintana, autor de considerable importancia en el liberalismo ilustrado de fines del XVIII y comienzos del XIX y hasta ministro de Instrucción Pública después. De su admiración por Alfieri hay visibles trazas en sus tragedias, su obra poética y sus odas; Barbolani sigue de cerca esta influencia y rastrea coincidencias puntuales (así, entre el *Filippo* alfieriano y su “El panteón del Escorial”, de 1805, o la proximidad del *Pelayo* con la *Mirra* de Alfieri). Quintana ha realizado con “El Panteón del Escorial” una adaptación nacional de la llamada leyenda negra, de acuerdo con la autora; por fin alguien en España se atreve a arrancar las máscaras a los mitos, lo que no sorprende en quien veía el teatro alfieriano como una educación para y en la libertad.

RESEÑAS

Mercede asimismo la atención de la autora en conexión con la labor cultural fuera de nuestras fronteras de los jesuitas expulsos Antonio Gabaldón, casi desconocido en su trabajo de difusión (traducción) de Alfieri en España. Y el liberal Martínez de la Rosa, un escritor muy precoz que desde el anacreontismo se aproxima a la nueva sensibilidad; hacia 1812 conocía demostradamente las tragedias de Alfieri. *La viuda de Padilla* (1814) es novedosa por su lectura de la historia española «como una dolorosa sucesión de tiranías diversas», muy en la estela del pesimismo del modelo italiano, sin que falte tampoco una desconfianza profunda hacia la plebe. Puede también citarse algún drama de Espronceda, y hay alguna presencia alfieriana también en el Duque de Rivas o en Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*).

Goethe en persona puso en escena en dos ocasiones el *Saul* de Alfieri en Weimar, Stendhal y Dilthey lo han admirado. Desde 1766 emprende viajes por toda Europa; la primera tragedia, *Cleopatra* (1775), es un éxito que decide su carrera literaria y su dedicación absorbente al estudio. En 1778 Alfieri rompe todos los puentes tras de sí al hacer donación de sus bienes a su hermana. G. Steiner lo ha visto como un romántico que se mete por la fuerza en las formas clásicas; quizá no sea tan distinta su trayectoria de la de Heine. Pero si “por abajo” no se produjo el encuentro, el noble desconocía la solidaridad con su clase de origen. Es como si ese vacío social marcara mejor los perfiles de su pasión ascética, como si su tan *nietzscheano volli, volli, fortissimamente volli* estuviera cortado a la medida de un proyecto estrictamente individual de vida.

El desenraizamiento de Alfieri y su altivo *non serviam* son huellas dactilares que reconocemos de inmediato. También su noción de la propia vida como obra de arte a ejecutar –véase la *Vita*, en la línea de las grandes autobiografías italianas desde Cellini, o las *Rime*–; trabajó tenazmente en “una operación de imagen” con su persona, prolongada idealmente en sus tragedias, en que el impulso (irrealizable) de libertad del individuo se quiebra ante la opresión tiránica. Di Benedetto señaló que Alfieri sólo considera el aspecto agonístico de la política, sin ofrecer nada que se parezca a un programa político; con el *furore* –un término del que ha abusado– pretende colocarse por encima de cualquier concreción histórico-social. Pero también ha individuado los aparatos del despotismo: la casta sacerdotal, la liberal y la militar (*Della tirannide*), y viajando por la Prusia de Federico II aquella *universal caserma* lo impele a la fuga. Con todo, en efecto, se impone un reajuste del escritor, también de lo que en este volumen se reconoce como su anacronismo, o de su distancia respecto al drama burgués de las individualidades de, por ejemplo, Moratín o Lessing. A fines del XVIII la dramaturgia francesa dicta gusto y temas en España, pero los italianos no fueron nunca del todo desplazados, desde Luzán cuando menos. Aquí se produce la incorporación de Alfieri, que impugna el canon francés; al poco las tropas napoleónicas invaden el país y cobran máxima actualidad sus “tragedias de libertad”.

Escrito por una espléndida conocedora de la literatura y la historia de la España del período, condición de este libro han sido prolongados e intensos trabajos de investigación en repertorios, archivos o bibliotecas privadas. Que sepamos, la autora no profesa en ninguna de las corrientes “duras” de la grey crítica –hay menciones de N. Frye, L. Goldmann o K. Jaspers, y algún distanciamiento crítico de Menéndez Pelayo–; un lector interesado, en cualquier caso, encuentra aquí estimulantes ecos de un pasado no tan lejano.

Ángel REPÁRAZ