

**Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república.**

NORA H. SFORZA.

Letranómada,

Buenos Aires, 2008.

## **Cultura escenográfica del Renacimiento desde una mirada comparatista**

Sandro Abate \*

Universidad Nacional del Sur - CONICET

Fue quizás Julio César la primera figura pública en comprender la relación fundamental que existe entre el teatro y el poder. Cada una de sus apariciones públicas estaban concebidas por un cuidadoso estudio escenográfico y actoral: gestos ampulosos, frases hilvanadas a modo de guión con enfático dramatismo, disposición del escenario público. Esta condición le aseguró inmensa popularidad y exploró de una manera inusitada hasta entonces las grandes posibilidades simbólicas que el teatro fue capaz de aportar al poder, inaugurando así un capítulo nuevo en la historia del ejercicio de los instrumentos que el arte proporciona para constituir el espacio de dominación y control social.

No es extraño pensar, entonces, que la mutua relación entre el teatro y el poder se haya mantenido vigente por lo menos hasta tanto el arte escénico siguiera siendo una herramienta capaz de favorecer los atributos y prácticas que invisten la autoridad, es decir hasta por lo menos bien entrada la Edad Moderna, o hasta que sus funciones fueran asignadas a otras instituciones más eficaces, como la escuela en el siglo XIX o los medios masivos en el XX.

Inserto naturalmente en el vasto itinerario de las mutuas interrelaciones de teatro y poder, el reciente libro de Nora H. Sforza se detiene en el territorio italiano renacentista que transcurre desde las primeras traducciones de las comedias plautinas y terencianas (1480 aproximadamente) hasta la muerte de Angelo Beolco (1542), pasando por *La Cassaria* (1530) de Ludovico Ariosto, obra que retiene para sí el mérito de haber inaugurado el género de la comedia moderna.

*Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*, sin renunciar al imperativo de descentralizar las estrategias de representación del poder en el lenguaje escénico, se inscribe en las coordenadas teóricas del teatro comparado y traza un particular análisis de los paralelismos y las relaciones entre el espacio público y el espacio escénico en los dos autores mencionados: el Ariosto del señorío de Ferrara y sus cortes satélites (Mantua y Milán) y el Beolco (Ruzante) de la república oligárquica de Venecia.

\* Doctor en Letras, investigador del CONICET y profesor de Literatura Europea Moderna de la UNS. Es autor de cuatro libros y numerosos capítulos y artículos publicados en revistas especializadas de diversos países de América y Europa. Ha dictado conferencias y seminarios de postgrado. Dirige proyectos de investigación y varias tesis de doctorado. Su área de especialización es la literatura italiana moderna. En el ámbito del comparatismo, se dedica también al estudio de las relaciones entre las literaturas italiana y latinoamericanas.

Antes de ello, el libro propone tres capítulos para organizar los contenidos de la “cultura escenográfica” (en palabras de G. Ferroni) que domina el espacio público del poder en las emergentes cortes de la burguesía italiana del siglo XVI. La definición de la “primera sociedad del espectáculo” del mundo moderno constituye, más allá de su apropiada adaptación, un dispositivo conceptual directamente encaminado a ubicar al teatro como una nueva y dinámica forma de entretenimiento visual, aunque sutilmente subordinada a la promoción del príncipe y del nuevo poder dominante del dinero.

El Humanismo, adoptado como el programa cultural de esta nueva clase social hegemónica, comporta la misión instructiva de proveer a los súbditos manifestaciones simbólicas de la grandeza y magnanimidad de los poderosos, cuyos vínculos de injerencia con los representantes, artistas y actores alcanzan a vislumbrarse con nitidez a través de los prólogos y la correspondencia.

A continuación, los dos capítulos más sustanciales del volumen se ocupan de Ariosto y Beolco, respectivamente. “Las obligaciones de un poeta-cortesano en la corte estense de Ferrara” muestran al autor del *Furioso* como el promotor de las orientaciones fundamentales que harían notoria a la comedia italiana moderna, sobre todo a partir de *La Cassaria*, obra de la cual Sforza ya había dado a conocer una de las últimas y más celebradas ediciones y traducciones al español (1997).

El segundo itinerario dramático, titulado “Un intelectual contestatario en el Véneto de la primera mitad del siglo XVI”, se ocupa de Beolco, de quien se destaca “en su triple condición de dramaturgo, actor y representante teatral”, que “logrará imprimir al teatro cómico de su época un ritmo diferente basado fundamentalmente en el nuevo uso del dialecto de su tierra” (138).

Si el problema de los paradigmas lingüísticos es una de las cuestiones centrales en materia cultural de este período, las acciones teatrales producidas por Ariosto y Beolco, permiten observar dos respuestas diferentes; una clasicista y la otra anticlasicista, respectivamente.

Con una mirada renovada sobre fenómenos ya largamente abordados, el libro de Sforza consigue iluminar las dimensiones que, desde un punto de vista comparatista que no se desentiende de las vinculaciones entre teatro y sociedad, son capaces de exhibir dos de los más importantes autores italianos enmarcados en el origen de la Modernidad.