

troduït novetats i d'uns altres en què alguns professionals potser esperaven que n'hi hauria hagut i no n'hi ha. Al capdavant, cap llibre sobre les novetats de la *GIEC* pot substituir-la quan s'han de prendre decisions importants sobre la nova normativa (per exemple, en l'elaboració o l'actualització de llibres/criteris d'estil i de llibres de text).

I en els aspectes que s'han presentat aquí com a discutibles, el llibre de Jordi Ginebra proporciona material interessant per al debat sobre la normativa i l'estàndard en general, i sobre l'aportació que hi ha fet la *GIEC* en particular.

Neus NOGUÉ SERRANO  
Universitat de Barcelona

### *Bibliografia esmentada*

- FABRA, Pompeu (1918). *Gramàtica catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1933<sup>3</sup>.
- GCC = Solà, Joan / Lloret, M. Rosa / Mascaró, Joan / Pérez Saldanya, Manuel (ed.) (2002). *Gramàtica del català contemporani*. Barcelona: Empúries, 2008<sup>4</sup>.
- GIEC* = Institut d'Estudis Catalans (2016). *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Institut d'Estudis Catalans* (1990): *Proposta per a un estàndard oral (I. Fonètica)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Institut d'Estudis Catalans* (1992): *Proposta per a un estàndard oral (II. Morfologia)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Institut d'Estudis Catalans* (2016): *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- MARÍ, Isidor (1992): *Un horitzó per a la llengua*. Barcelona: Empúries.
- NOGUÉ SERRANO, Neus (2018): *La nova normativa a la butxaca. Principals novetats*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PAYRATÓ, Lluís (2003): *Pragmàtica, discurs i llengua oral. Introducció a l'anàlisi funcional de textos*. Barcelona: Editorial UOC, 2010<sup>2</sup>.
- PAYRATÓ, Lluís (2016): «Es pot normativitzar la pragmàtica?», *Els Marges*, 108.
- SOLÀ, Joan (1994). *Sintaxi normativa: estat de la qüestió*. Barcelona: Empúries, 1997<sup>3</sup>.
- VALLDUVÍ, Enric (2002): «L'oració com a unitat informativa», dins Solà / Lloret / Mascaró / Pérez Saldanya (dir.), vol. 2, *Sintaxi*, cap. 4.
- GUAL, Adrià (2016): *Teoria escènica*, a cura de Carles Batlle i Enric Gallén. Lleida / Barcelona: Punctum / Institut del Teatre, 343 p.

Els estudis literaris catalans sempre han prestat al teatre, com a literatura dramàtica, una atenció molt inferior a la que han dedicat a la narrativa o a la poesia. S'ha dit que el motiu n'era que la dramaturgia del país no tenia la solidesa dels altres gèneres. És una raó que cal tenir en compte però de la qual no s'ha d'abusar perquè, entre altres causes, el dèficit d'estudis sobre la tradició dramàtica catalana fa que, encara avui, la literatura teatral del país sigui mal coneguda i, per tant, difícil de valorar-ne la producció. En canvi, hi ha altres motius —n'esmentaré només un parell— que, al meu entendre, han influït indiscutiblement en la dedicació escassa de la historiografia literària al teatre. En primer lloc —l'ordre de citació aquí no és significatiu—, les reticències noucentistes, no del tot esvaïdes entre els nostres estudiosos, davant el teatre, un gènere doblement impur, ja que, d'una banda, s'havia de traduir en espectacle i, de l'altra, sobretot tenint en compte els orígens vuitcentistes del teatre català contemporani, tendia massa a enfrontar-se a la realitat sense el tractament idealitzador adequat. Aquesta actitud es fonamen-

tava objectivament en un altre motiu, que ara prenc com a segon: la gran i mitjana burgesia mai no van fer una opció decidida i continuada pel teatre català, i d'aquest allunyament crònic, d'aquesta indiferència esplèndida, se'n van derivar moltes de les mancances —no pas totes— que el teatre català va patir, si més no, fins als anys vuitanta del segle passat. Tot això va pesar, i molt, en la història teatral del país, i no es pot dir que avui sigui una qüestió superada completament. El retard en els estudis sobre la nostra tradició dramàtica n'és una conseqüència —que té també altres causes, naturalment—, encara que des de fa una trentena d'anys la situació ha començat a canviar.

Si ens atenem al modernisme teatral, és inexcusable assenyalar els estudis de Xavier Fàbregas, que van posar les bases de l'anàlisi aprofundida de la dramaturgia modernista. Els van seguir estudis notabilíssims d'Enric Gallén (Gual i el Teatre Íntim), Margarida Casacuberta (Rusiñol), Carles Batlle (Gual), Carles Batlle, Isidre Bravo i Jordi Coca, d'una banda, i Anna Solanilla, d'una altra (Gual com a artista plàstic en l'àmbit teatral), Herman Bonnín i Guillem-Jordi Graells (Gual com a pedagog teatral), Miquel Porter Moix (activitat cinematogràfica de Gual), Guillem-Jordi Graells (Puig i Ferrer, amb posterior edició en cinc volums del *Teatre Complet*) i Jordi Lladó (Vinyes). Fa uns anys Batlle es va encarregar de la reedició, amb introduccions interpretatives, d'Ignasi Iglésias (*La barca nova*) i d'Ambrosi Carrion (*La dama de Reus*). Francesc Foguet i Albert Mestres van publicar el *Teatre* de Juli Vallmitjana, en dos volums, precedits d'una introducció molt documentada, que contextualitza perfectament autor i obra. La feina feta —i ben feta— els darrers anys és molt considerable, però n'hi ha moltíssima per fer. N'esmentaré una, a parer meu, d'ineludible en l'àmbit de l'autoria: el teatre d'Ignasi Iglésias com a fenomen literari, teatral i social, amb una metodologia acadèmicament rigorosa. Així i tot, cal deixar constància que ja s'hi han fet unes primeres aproximacions valuoses, entre les quals destaquen les de Ramon Bacardit.

Atesa la circumstància, no es pot dir que la bibliografia sobre Adrià Gual sigui escassa —una mirada a les pàgines de la bibliografia d'aquesta antologia ho certificarà—, encara que no resulti ni de bon tros suficient. Només una mostra: queda per estudiar tota la seva producció com a autor des de 1904 fins a la mort el 1943 amb el mateix nivell amb què Batlle en va analitzar l'obra escrita entre 1891 i 1904. Altrament, Gual ha tingut una dimensió simbòlica molt important en el teatre català contemporani: Ricard Salvat i M. Aurèlia Capmany van denominar Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) una institució privada fonamental per a la renovació del teatre català en els anys seixanta del segle passat i amb una influència enorme sobre la seva evolució posterior, així com també en van mantenir el nom per a la companyia que en va sorgir. A més, Salvat va titular *Adrià Gual i la seva època* un dels muntatges que va dirigir amb la companyia al·ludida.

Amb tots aquests antecedents, és perfectament natural que siguin Carles Batlle i Enric Gallén els qui facin ara una aportació tan necessària com és aquesta *Teoria escènica*, que recull una àmplia selecció de l'obra teòrica i crítica de Gual, fins ara dispersa, i en bona mesura, inèdita; una selecció, a més, anotada i precedida d'un estudi introductor excel·lent. A partir d'ara serà un volum de lectura i consulta forçosa per a la història del teatre si tenim en compte que Adrià Gual, endemés d'autor, va ser l'introducció a Catalunya i a tot Espanya de la direcció escènica i la pedagogia dramàtica enteses a la manera contemporània.

Els textos seleccionats pels antòlegs, i l'anàlisi interpretativa que en presenten en l'estudi introductor, ens permeten de fer un recorregut circumstanciat i complet per tota la trajectòria d'Adrià Gual, amb un suport documental molt ben triat per a cadascun dels passos d'aquesta trajectòria. El lector pot comprovar amb facilitat la solidesa de les anàlisis de Batlle i Gallén, remarcables, d'altra banda, per un ordre i una claredat expositius no gaire freqüents. A més, els antòlegs subratllen amb precisió les aportacions essencials de Gual a la dramaturgia del seu temps i, amb això, ens ajuden a valorar, amb un coneixement de causa veritable, la importància de la labor d'aquell home de teatre, expressió que se li pot aplicar en el sentit més ampli. Finalment, Batlle i Gallén saben situar molt bé l'obra de Gual en el context cultural corresponent i, quan ho consideren oportú, l'usen, també, per aclarir conceptes que han estat interpretats de manera reduccionista i, en part, doncs, falsejats. Com és el cas de la dimensió social del decadentisme.

Vull remarcar que els autors de l'estudi introductorri concreten i amplien una reflexió que va deixar escrita Jordi Castellanos, tal com ells mateixos, molt honestament, certifiquen, sobre la projecció social del simbolisme decadentista. Amb un excés d'esquematisme, s'ha dit que solament el vitalisme i el regeneracionisme finiseculars atorgaven a l'artista una missió col·lectiva que era la d'orientar un canvi alliberador, més o menys revolucionari, de la societat occidental. Segons aquesta interpretació de la realitat cultural, l'artista fidel als plantejaments simbolistes decadentistes no assumia cap missió social sinó que es limitava a la pràctica de l'art per l'art, a la creació i contemplació, gairebé entotsolades, de la massa inconcreta bellesa. El cas Gual, com el d'altres artistes pròxims als seus plantejaments, fa palès documentalment que l'artista simbolista també té una missió, tan indefugible com la del creador vitalista o regeneracionista: la millora de la societat mitjançant l'elevació moral dels individus produïda per les manifestacions de la bellesa que lliura l'artista. Per tant, tots dos models d'artista comparteixen messianisme i missió social, encara que l'orientació d'aquesta missió sigui diferent.

Resseguint els textos de *Teoria escènica* i l'estudi de Batlle i Gallén, ens adonem ben aviat que la trajectòria de Gual com a dramaturg deriva del simbolisme decadentista que ja practicava com a pintor de la Colla del Safrà —anomenada així pel color dominant en els quadres del grup. Gual abandonarà progressivament la pintura per dedicar-se plenament a l'escena, com a autor dramàtic, director, escenògraf i pedagog. Gual tindrà l'habilitat de modular el decadentisme segons les circumstàncies teatrals, culturals i polítiques del país, però aquest corrent estètic serà la seva referència bàsica fins al final de la vida.<sup>1</sup>

La primera etapa de Gual com a home de teatre és, segurament, la més compacta de la seva trajectòria perquè s'hi produeix un desenvolupament molt equilibrat de la labor com a autor dramàtic, director d'escena, escenògraf, teòric del teatre i l'inici de l'activitat pedagògica. En conjunt s'hi observa una evolució —en realitat, una modulació— que va d'una influència profunda del simbolisme decadentista característic de l'obra de Maeterlinck fins al simbolisme vitalista de D'Annunzio. Aquesta evolució es manifestarà per camins parcialment diferents: el «drama musical», el «drama de món», el «teatre popular» —*popularitzant*, caldria dir— i la provatura de la tragèdia moderna. La pretensió de Gual és aconseguir un teatre de sentiment, allunyat del teatre d'idees de l'època, una dramaturgia que l'autor concretarà bàsicament en dues grans línies: les peces de contingut al·legòric i les realistes, sense que ni les unes ni les altres sobrepassin l'àmbit estètic simbolista —per tant, les peces que s'acosten al realisme no abandonen mai el component subjectivista i idealitzador.

Vegem-ho ara amb un relatiu deteniment. Com ja he indicat, Gual troba en la dramaturgia maeterlinckiana el primer impuls per desenvolupar eficaçment el seu credo estètic aplicat al teatre. I se serveix tant del drama simbolista d'aparença realista, atmosfèric i gairebé mancat d'acció —n'és un model excel·lent *L'intruse* (1891)—, com de les peces de caràcter llegendari, amb motius i formes al·legòrics explícits —*La princesse Maleine* (1890) n'és una bona mostra. Gual recorre també a les reflexions profundament idealistes de l'autor flamenc recollides a *Le trésor des humbles* (1896). Dels dos camins expressius del teatre de Maeterlinck en derivaran: l'anomenat drama de món, marcadament intimista, de Gual, que aconseguirà una primera concreció important en *Silenci* (1898), i les peces vagament llegendàries de mitjan dècada de 1890, com *Lluna de neu* (1894-1895) i, sobretot, *Nocturn. Andante morat* (1895) —peça que serà el fonament d'allò que Gual anomenarà teatre musical. El subtítol-títol d'aquesta obra última, «Andante morat», amb què l'autor fa seva la idea, tan finisecular, i tan productiva, de sinestèsia i de fusió de les arts, evidencia l'interès personal pel cromatisme com a base d'un concepte nou de l'escenografia. D'altra part, Gual és conscient molt aviat que li cal un instrument eficaç, que no troba en el món teatral català de l'època, per dur a terme les seves propostes renovadores. La creació del Teatre Íntim és un intent de solució —amb problemes continus de viabilitat— amb què respon a la mancança detectada. Des d'aquestes posicions, amb la curta però intensa experiència acumulada, i en les

1. A. Gual també va escriure poesia. Vegeu el volum: Adrià Gual, *Misteri de dolor*, precedit de *Donzell qui cerca muller* i *Antologia poètica*. Barcelona: Selecta, 1949.

circumstàncies culturals del pas del segle XIX al XX, és inevitable que Gual s'interessí profundament per la síntesi wagneriana de les arts en la lluita per assolir l'objectiu de l'idealisme estètic finisecular: l'art total, que, en la proposta de Gual es projecta en les diverses manifestacions d'un teatre atmosfèric que ha de ser l'expressió suprema de l'harmonia, és a dir, la confluència i la fusió de la bellesa i el bé, un concepte que té arrels en Plató, Kant i Schopenhauer.

Amb aquest utilatge teòric i amb una obra creativa ja realitzada, Gual s'avançarà al gran debat de principis del segle XX sobre la necessitat d'un teatre poètic per al país amb una proposta dramàtica basada en la cançó tradicional: *Blancaflor* (1897), una peça amb la qual espera reflectir dramàticament l'ànima del poble amb una emoció essencial que esdevingui un consol alliberador per a qui la vegi i l'escolti amb una atenció pura. D'aquesta manera, Gual també incideix en la dialèctica entre el teatre d'idees i el teatre de sentiment, i ofereix al públic una dramaturgia d'inspiració decadentista que prima la sensibilitat emotiva mitjançant un treball acurat de la relació entre el text, la interpretació, l'escenografia i la direcció escènica; una dramaturgia que, a més, vol esdevenir regeneradora de la realitat social a través de la transformació sensible i moral de l'espectador. Es tracta, doncs, d'una via antipositivista que busca el retrobament de l'harmonia de l'individu amb la societat, però que s'allunya tant de les propostes de l'art per l'art com de la visió de l'art com a eina de transformació directa, política i social, del món.

*Blancaflor* és, en realitat, una variant del drama musical, definit a *Nocturn. Andante morat*; una variant més adaptada a les circumstàncies i a les possibilitats de l'escena del país, que l'autor denominarà teatre popular. Pràcticament al mateix temps, Gual s'acosta a la dramaturgia d'Ibsen —concreció màxima del que s'entenia a l'època per «teatre d'idees»— per fer-ne, encara que sembli paradoxal, una lectura simbòlica que li permeti ampliar i reforçar la base del seu «teatre de sentiment». A més, l'interès per D'Annunzio el durà a adoptar una certa sensibilitat vitalista, vagament nietzscheana, vinculada a la tragèdia clàssica, un gènere que l'autor italià vol recuperar des de la modernitat. És un camí marcat per peces com *La culpable*, *Lairum* o *Camí d'Orient*, en què intenta la renovació de l'escena tràgica. Però, com assenyalen amb molt d'encert els antòlegs, el que és veritablement fonamental és que «la unitat bàsica del teatre qualità es nota, en la primera etapa, en la tendència progressivament integradora de les propostes». I és així com l'autor arriba a *Misteri de dolor* (1904), la millor peça de Gual i la més ben rebuda pel públic, que és una síntesi equilibrada i escènica molt eficaç del drama de món (la força del silenci i del suggeriment per damunt de l'explicitació), la tragèdia (amb la fusió de fatalitat, determinisme i vitalisme) i el teatre popular (inspirat en la cançó tradicional).

Abans, però, Gual haurà fet una estada a París entre 1901 i 1903 que li serà utilíssima. D'una banda, es posarà en contacte directe amb el teatre avançat del moment —no uso l'adjectiu «avantguardista» per no induir a confusió—, tant pel que fa a la creació dramàtica com a la direcció d'escena, amb l'assistència a les representacions del Théâtre Antoine, el Théâtre de l'Oeuvre (Lugné-Poe) i el Théâtre de la Renaissance (Firmin Gémier) —i també amb la coneixença, limitada naturalment, del lirisme del teatre japonès. De l'altra, coneixerà de primera mà la programació, el funcionament i les grandeses i les servituds —en definitiva, la continuïtat i la solidesa, allò de què estava tan mancat el teatre català, i prou que Gual se'n va lamentar sempre— de la Comédie Française, la construcció històrica per excel·lència del teatre francès. És, doncs, aquesta estada la que explica amb tota evidència la preocupació institucionalitzadora amb què Gual torna a Catalunya, i que intentarà, reiteradament, introduir en l'escena catalana.

A partir de 1904 Gual aprofundeix en el seu interès en la direcció escènica, la reflexió sobre les condicions necessàries per a la creació d'un veritable conjunt dramàtic i la formació profunda, humana, cultural i teatral de l'actor tot desenvolupant els conceptes i les tècniques de Konstantin Stanislavski i amb la labor d'Edward Gordon Craig com a referència de fons. Ben mirat, Gual es proposava la configuració a Catalunya d'una dramaturgia completa que fos un mirall emotiu que renovés profundament la sensibilitat i la moral del país, entenent sempre el teatre com la més complexa i totalitzadora de les arts.

L'interès de Gual per definir un teatre nacional català es va manifestar també en una combativa oposició a la sarsuela i al «género chico», considerats com a manifestacions completament alienes a la personalitat catalana, a la qual calia oposar un teatre líric genuí i alhora innovador. Això li permetrà re-

fer una proposta d'art total, ara concretada en les representacions, pròximes a un teatre líric allunyat de la sarsuela, d'Espectacles-Audicions Graner, en què combinarà text dramàtic d'inspiració llegendària, música i imatge cinematogràfica —no s'ha d'oblidar que, després de Fructuós Gelabert, és un dels impulsors del cinema a Catalunya i fundador, amb Llorenç Mata, de l'empresa cinematogràfica Barcinó-grafo. Més enllà d'aquesta nova via, Gual desitjava projectar la seva labor renovadora a tot Espanya. El text teòric fonamental és, en aquest aspecte, «El drama moderno en España», fins ara inèdit, que articula molt bé una de les obsessions del seu autor: la baixa qualitat del teatre modern espanyol pel domini que hi exerceix un realisme ranci, reductiu i empobridor. A parer seu, el model renovador del teatre espanyol ha de ser Ibsen, precisament, perquè hi pot aportar un realisme transcendent, basat en la riquesa simbòlica del text, que juntament amb l'atmosfera psicològica, serà la via renovadora més adequada a les característiques del teatre, l'art i la societat espanyols. És evident que la proposta confirma la ductilitat del pensament dramàtic del millor Adrià Gual, que es farà encara més palès quan encapçalarà Nova Empresa de Teatre Català, en fixarà la programació i en dirigirà les representacions.

Altreament, s'implicarà en una polèmica de 1907, iniciada per una enquesta de *La Veu de Catalunya*, sobre la necessitat d'un teatre municipal a Barcelona. Al capdavant es tractava d'un problema d'institucionalització —objectiu llargament buscat—, que Gual va afrontar amb una resposta molt ben pensada en què plantejava un teatre municipal amb una programació que s'acostés a la d'un teatre nacional i que estigués vinculat, d'una manera o altra, a una escola de formació d'actors. Són idees que, anys a venir, desenvoluparà plenament en els articles dedicats al projecte de Teatre de la Ciutat. La polèmica no es va concretar de manera més o menys immediata en res de tangible, però és ben probable que tinguéss una certa influència en la creació posterior de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913), fundada per la Diputació de Barcelona presidida per Enric Prat de la Riba.

Alhora, d'acord amb la doctrina noucentista ja imperant al començament de la segona dècada del segle passat, la posició estètica de Gual s'adapta amb una relativa facilitat a la nova situació cultural i política del país, i el mateix Eugeni d'Ors proclama la bondat de la trajectòria i l'evolució del dramaturg. Aleshores Gual fa conèixer dos textos teòrics determinants: «Voldria» i «Les orientacions». En el primer, l'autor es referma en els seus principis estètics, prou coneguts del món cultural català, i al mateix temps té l'habilitat de presentar-los de manera que puguin ser acceptats sense cap reticència pel noucentisme dominant. En el segon, fa una relació de les causes —la feblesa de la tradició pròpia; la presència constant d'una dramaturgia espanyola de nivell baix, però atractiva per al públic majoritari; l'esnobisme davant certes companyies estrangeres, entre moltes altres— que, en opinió seva, expliquen l'allunyament del teatre català d'una part molt important del públic; unes causes que, com és obvi, cal afrontar de manera immediata i eficaç.

Serà precisament el noucentisme institucional el que marcarà el futur de l'home de teatre en atorgar-li la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD), esmentada abans. Des d'aleshores i fins al 1934, en què el conseller de cultura de la Generalitat el rellevarà del càrrec, l'activitat de Gual se centra en la pedagogia teatral i en un gran esforç de consolidació del centre que dirigeix, que passarà per diverses vicissituds, derivades sobretot de la Dictadura de Primo de Rivera, però també de la inestabilitat dels anys de la Generalitat republicana, circumstàncies que, massa sovint, en dificultaran la continuïtat. Al llarg dels vint-i-un anys de direcció de l'ECAD, Gual centrarà l'atenció en diverses qüestions que el preocupen de manera recurrent: l'escenografia realment significativa, aliena tant a la rutina mecànica com al preciosisme, prenent com a punt de referència la labor de Francesc Soler i Rovirosa; el moviment corporal de l'actor —els ballets russos dirigits per Serguei Diàguïev n'estimularan la reflexió—; l'estudi del figurinisme expressiu, i altres.

Probablement l'última gran aposta de Gual, com assenyalen molt bé els antòlegs, és el suport decidit que va prestar al projecte de Teatre de la Ciutat —vinculat a la compra del Teatre Principal—, defensat per Lluís Duran i Ventosa, des de l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, i Francesc Curet, des del Foment del Teatre Català. En perfecta sintonia amb el grup dirigent de la Mancomunitat de Catalunya —governada per la Lliga Regionalista—, Gual propugnarà, amb el messianisme estètic que el va caracteritzar sempre, la conversió del futur Teatre de la Ciutat en un veritable teatre nacional, en una sèrie de

setze articles, publicats entre l'abril de 1922 i l'abril de 1923 a *La Veu de Catalunya*. Malgrat les deficiències i febleses —que estudia en els articles— de la tradició teatral catalana, el teatre nacional és una infraestructura imprescindible per a la cultura del país i, a parer de Gual, per a l'obligatori millorament ètic de la societat. La proposta de Gual no defuig un problema importantíssim: el tipus de programació, i la realització que n'imagina, per al teatre nacional faran que el gran públic hi sigui poc present. Per tant, el poder polític haurà de tenir clar de bon començament que les obres del teatre nacional aniran adreçades a un públic escollit i que l'efecte de sensibilització de la societat tindrà un bon resultat a llarg termini. Caldrà, doncs, que el poder polític n'asseguri la continuïtat —sense continuïtat no se n'ha d'esperar res, d'un teatre d'aquesta mena— i trobi els recursos econòmics que la facin possible.

Amb el desmantellament de la política cultural de la Mancomunitat arran de la instauració de la dictadura de Primo de Rivera —que va transformar l'ECAD en Instituto del Teatro—, i amb la impossibilitat reiterada d'arribar amb la seva labor a un nombre de públic suficient, Gual comença un procés de repliegament que ja no s'havia d'aturar. Sense deixar la direcció del nou Instituto i mantenint-hi una dedicació esforçada, Gual projecta una labor intensa però limitada a petits cenacles de públic format, devot del teatre totalitzador i que no es deixa temptar pel teatre majoritari —el teatre d'indústria de què parla el mateix Gual. La represa de les activitats del Teatre Íntim va ser, sobretot, un intent de treballar amb eficàcia en aquest sentit.

En el seu últim text teòric important, «Ideas sobre el teatro», Gual defensarà encara el teatre com a religió a la qual els pobles s'han d'anar acostant progressivament en un camí d'ascesi que passa pels grups selectes, pels «petits cenacles», que són, en definitiva, els qui han de marcar el rumb. El pessimisme de Gual, però, el porta a dubtar de l'eficàcia social d'aquests cenacles atès l'embrutiment general de la societat, amb la qual cosa esdevenen nuclis del tot tancats en ells mateixos, sense una eficàcia general ni tan sols a llarg termini. Era indubtable, doncs, que la força renovadora de les idees i les propostes de Gual es van anar esgotant davant d'una realitat que no responia al seu impuls i d'una evolució general de l'art dramàtic que no entenia i a la qual no podia fer front amb els recursos ideològics, estètics i tècnics pertinents.

El volum es completa amb una utilíssima bibliografia posterior a la mort del dramaturg i amb un índex onomàstic que facilita molt la lectura, la relectura i la consulta del llibre.

Després d'haver llegit els textos inclosos a *Teoria escènica* i l'estudi introductorï corresponsent, se'm fan evidents unes conclusions: la unitat, la continuïtat i la solidesa de la trajectòria d'Adrià Gual com a home de teatre; l'ambició dels seus plantejaments de conjunt que, a partir del simbolisme d'arrel maeterlinkeana, aspiren, a la manera de Wagner, a la fusió de les arts en el teatre, concebut com a art total; la voluntat d'adaptació de Gual a la realitat del teatre català modulant les propostes segons les circumstàncies culturals i polítiques del país; la convicció amb què Gual assumeix el model contemporani de director d'escena, el primer a Catalunya i a Espanya, i la qualitat de les seves propostes en aquest aspecte, sempre tendents a aconseguir la perfecció i l'equilibri de tots els elements que integren la representació; la confiança invariable en la bellesa ideal educadora, i per tant transformadora, de la societat; la missió redemptora de qualsevol artista mereixedor d'aquest nom, i per tant de l'home de teatre, que esdevé el sacerdot de l'art integrador per excel·lència; la submissió de tota l'activitat dramàtica de Gual a la funció pedagògica i orientadora des del moment que assumeix la direcció de la nou creada ECAD; el prestigi indubtable, a l'hora que l'acceptació limitada, de la labor d'Adrià Gual, i de les seves conseqüències múltiples en tota la pràctica teatral dominant en el seu temps; l'aïllament progressiu de Gual pel canvi profund polític i social que es produeix a Catalunya entre els últims anys de la dècada dels vint i els primers dels trenta, i també de l'esgotament d'una concepció dramàtica que es manifesta incapaç d'acceptar eficaçment el teatre europeu més renovador del període d'entreguerres; la paradoxa, segurament inevitable, que l'home que, en el tombant de segle, lluita amb més tenacitat per posar el teatre català d'acord amb les tendències més agosarades del teatre europeu s'acaba convertint, sobretot en els primers anys 30 del segle passat, en un factor hipotèticament retardatori del teatre del país —i he escrit «hipotèticament» perquè la seva substitució al capdavant de la Institució del Teatre (denominació republicana de l'antiga ECAD, l'actual Institut del Teatre) el 1934, substituït per Joan Alavedra, no va signi-

ficar cap canvi rellevant en la millora de l'organisme, ni tampoc la seva retirada de la vida teatral activa no va suposar cap renovació continuada i efectiva de la dramaturgia del país.

Una observació última: crec que *Teoria escènica* és un dels llibres indispensables per entendre a fons, en la seva contradictòria complexitat, els orígens del teatre català contemporani. Per tant, també és indispensable felicitar Carles Batlle i Enric Gallén per haver contribuït decisivament a fer-lo possible.

Miquel M. GIBERT  
Universitat Pompeu Fabra

HEINEMANN, Sabine / MELCHIOR, Luca (ed.) (2015): *Manuale di linguistica friulana*. Berlin / Boston: De Gruyter (Manuals of Romance Linguistics, 3), 607 p.

El *Manuale di linguistica friulana* s'enceta amb un pròleg (p. V-VI), no al volum, sinó comú a tota la col·lecció *Manuals of Romance Linguistics (MRL)* de l'editorial De Gruyter, en què els coordinadors del projecte, Günter Holtus i Fernando Sánchez Miret, apunten la ferma voluntat que l'esmentada col·lecció actualitzi i aprofundeixi els aspectes tractats en dues obres precedents de referència en l'àmbit de la romanística: el *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)* (1988-2005) i la *Romanische Sprachgeschichte (RSG)* (2003-2008). Aquesta nova empresa preveu publicar una seixantena de volums, dividits en dos grans blocs: llengües i àmbits disciplinaris; lògicament, el nostre manual s'adscriu al primer bloc, que, per primera vegada, no només dedica un volum, d'aproximadament sis-centes pàgines, a cadascuna de les llengües romàniques "canòniques", sinó també, *mirabile visu*, «alle *linguae minores* che non sono state trattate finora sistematicamente in un quadro d'insieme» (p. V); entre aquestes, ben entès, s'hi inclou el friülà.

A continuació del pròleg, l'«Índice» (p. VII-IX) ens mostra que el manual s'estructurarà en vint-i-set contribucions, distribuïdes en tres blocs: «Il friulano nella storia e nel presente» (p. 19-363; setze articles), «Il friulano come sistema linguistico» (p. 365-450; quatre articles) i «Il friulano lingua minoritaria – politica linguistica» (p. 451-598; set articles). Precedeix els tres blocs la preceptiva «0. Introduzione al volume e stato della ricerca» (p. 1-18), a càrrec dels editors del volum, Sabine Heinemann i Luca Melchior, i clou el manual un nou «Índice» (p. 599-607), que no cal confondre amb l'homònim inicial (p. VII-IX), per tal com, en aquest darrer, s'hi recullen diversos conceptes (lingüístics, històrics...), topònims (Udine, Cividale del Friuli...), societats i projectes lingüístics (*Societât Filologjiche Furlane, ASLEF...*), romanistes destacats (Graziadio Isaia Ascoli, Xavier Lamuela...), etcètera, tot indicant a quina/es pàgina/es s'esmenten.

Abans de llistar les vint-i-set contribucions que componen el volum, caldria aclarir que cadascuna conté un *Abstract* (d'entre quatre i catorze línies), una sèrie de *Keywords* (entre dues i cinc), així com la pertinent *Bibliografia* (entre mitja pàgina i quatre pàgines i mitja). Els setze articles que confegeixen el primer bloc, «Il friulano nella storia e nel presente» (p. 19-363), es divideixen, al seu torn, en set apartats (no endebades, es tracta del bloc més extens i heterogeni del recull). Els tres primers articles, corresponents, respectivament, als tres primers apartats, situen el lector a través de qüestions generals de caràcter introductoris. Federico Vicario, a «1. Friulano» (p. 21-40), posa en relleu el paper del Friül com a «naturale area di contatto tra popoli e culture diverse, crocevia e punto di incontro tra le principali anime linguistiche d'Europa» (p. 21) i n'esbossa un breu quadre basat en la fonologia, la morfosintaxi i la varietat dialectal. Per la seva part, a l'article intítulat «2. La posizione del friulano nella Romania» (p. 41-56), Maria Iliescu situa el friülà dins la Romania «a cavallo tra il sistema romanzo occidentale e il sistema romanzo centro-orientale» (p. 41; citació, aclarim-ho, que Iliescu transcriu a partir d'una obra de Laura Vanelli) i aprofita per fer un cop d'ull a les relacions lingüístiques friülano-romaneses i istroromàniques. Completa aquest apartat «3. *Questione ladina*» (p. 57-72), de Sabine Heinemann, una de les curadores del volum; l'article parteix dels *Saggi ladini* (1873) d'Ascoli per tal d'afrontar l'atàvica controvèrsia bizantina de determinar si el friülà, el *grigionese* i el *ladino dolomiti-*