

Arnaldo DI BENEDETTO, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, 127 págs.

Se recogen en este volumen bajo el título: *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, una espléndida selección de estudios críticos sobre la lírica italiana del siglo XVI, estudios que como indica en la nota inicial su autor, Arnaldo Di Benedetto —docente universitario, editor y brillante crítico literario acreditado con numerosos premios y distinciones— habían sido anteriormente publicados en los años comprendidos entre el 1994 y el 2006. Lo interesante, además de que se nos presentan ahora revisados y en algunos casos ampliados, es el hecho de que no se hayan colocado ahora en orden cronológico de publicación, con lo que se consigue un progresivo acercamiento, que va de lo general a lo particular, hasta focalizarse en la figura de Torquato Tasso, el autor que mejor logró representar el paso que daría este periodo hacia nuevas orientaciones estilísticas. Así, en el primero de ellos, «Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco» (publicado por primera vez en la revista *Italica*, LXXXIII, 2006, pp. 170-215) después de demostrar el determinante influjo artístico y social del modelo petrarquista, Di Benedetto, refuta con sagacidad analítica el difundido juicio según el cual la lírica del *Cinquecento* se habría anquilosado en una pasiva aceptación estilística del modelo de Petrarca y explica cuáles fueron las causas de que ese estilo hubiera enraizado en la poesía y en la sociedad de la época, hasta el punto de consolidarse como el modelo artístico a seguir. Pietro Bembo, que encuentra en Petrarca la perfecta convergencia de *gravità* y de *piacevolezza*, es una figura clave en la *canonizzazione* del poeta. Di Benedetto ejemplifica con un soneto del propio Bembo (*Re degli altri, superbo e sacro monte*) la dirección que éste indica para la lírica. Una dirección que haría mella en los más representativos autores del siglo y que impactaría en la sociedad del momento. Ilustra este fenómeno incluyendo un sugestivo catálogo de pinturas donde aparecen personajes de la época retratados con "Il Petrarchino". Sin embargo, ese fervor social por Petrarca —y este es precisamente el punto que el autor pretende demostrar— no convirtió a sus epígonos en meros imitadores. Para ello, invita Di Benedetto a no limitar la lectura del petrarquismo del *Cinquecento* como una mera e impersonal imitación a su modelo. Por medio de escogidos fragmentos poéticos, efectúa un análisis sensible y afinado en el que pasa revista a algunos de los más notables creadores líricos (Michelangelo Buonarroti, Galeazzo di Tarsia, Giovanni Giorgio Trissino, Giovanni della Casa, entre otros) así como a las más notables mujeres poetisas (Gaspara Stampa, Isabella Morra) autores todos ellos que demuestran una personalidad que trasciende de la mera repetición y que desarrollan, además, una amplia temática que no sólo se circunscribe a temas amorosos. Las conclusiones del autor son claras y rotundas: «Fra i petrarchisti 'imitare' non equivale affatto a 'rubare il Petrarca'» como afirmaba Niccolò Franco. Concluye este iluminador ensayo con una convincente negativa a dejar este catálogo como un conjunto de cadáveres enterrados en una fosa común y se aventura a la posibilidad de encuadrarlos en un estilo con nombre

propio, retomando una propuesta de Cesare Segre que veía en Bembo al promotor de un *manierismo* literario afin al manierismo pictórico.

El siguiente artículo, «Fra petrarchismo e Barocco. Le rime di Torquato Tasso», (publicado en el volumen *Vaghe Stelle Dell'Orsa. L' "io" e il "tu" nella lirica italiana*, Venecia, Marsilio, 2005, pp. 169-196) constituye un valioso y particular acercamiento a la faceta lírica de Torquato Tasso, en donde, aún estando presentes fuentes petrarquistas, la nueva orientación que este imprime a su escritura aboca a lo que se configuraría como la nueva estética barroca. El autor observa atinadamente que ya en sus poemas de juventud no se encuentran indicios de una pasión amorosa real: «Tasso non fu l'autore d'una sola lirica dedicata a donna, che possa definirsi il frutto di una sua autentica passione, amorosa, spirituale o sensuale», y sí se encuentran, en cambio, señales de una nueva propuesta, de una nueva orientación de las situaciones, siempre ligadas al ambiente cortesano. A través de su corpus lírico, y de la mano del fino análisis de Di Benedetto, se comprueba que, aunque impregnados de un fondo petrarquista, los poemas de Torquato Tasso se ven enriquecidos por detalles que demuestran la voluntad de renovación: triángulos amorosos que preludian el barroco (*L'incendio, onde tai raggi...*), reminiscencias de los clásicos latinos, como el motivo catuliano del beso, motivo que Tasso logra hacer suyo, dándole un nuevo aire, un nuevo ritmo, en el que aflora lo que Di Benedetto define como una «tendenza al patetico, cifra riconoscibile della poesia tassiana». Hay, asimismo, claras referencias al *stilnovismo* en el poema *Io mi sedea tutto soletto un giorno*, donde el propio Tasso indica su homenaje a Cavalcanti. Incluso los tópicos imperantes en la estética femenina están cambiando: si Petrarca y sus continuadores habían ensalzado la mujer de cabellos rubios, según el *topos* que aún estaba presente en el *Cinquecento*, Tasso incluye también en sus rimas el elogio a la belleza de la mujer morena: (*Bella e vagha brunetta...*), así como al encanto y poder de seducción de la mujer madura, en una de sus composiciones en homenaje a Lucrecia D'Este: (*Ne gli anni acerbi...*) Pasa seguidamente a analizar algunas de las composiciones escritas por Tasso durante su época de reclusión en Sant'Anna, de carácter autobiográfico, en donde la desesperación que las inunda le hacen «presentare la propria vita come una lunga educazione al dolore». En ellas, pide clemencia para su situación: (*Volgi gli occhi clementi...*) o hace reflexiones sobre el tiempo contenidas en la famosa máxima clásica *Veritas filia temporis* (*Vecchio ed alato dio...*). Alude, asimismo, a las composiciones tassianas de carácter sacro, observando la honda subjetividad contenida en ellas y percibiendo en la actitud sensual y morbosa por las heridas, las llagas y la sangre, una cercanía a lo que sería la futura estética barroca. Finaliza el ensayo con un breve apunte sobre la escasa producción de tono burlesco presente en las rimas de Tasso.

En el siguiente artículo, el titulado «A me versato il mio dolor sia tutto» (publicado en *Studi tassiani*, XLVIII, 2000, pp. 49-51) alude Di Benedetto al sugerente último verso escrito de una obra inacabada de Tasso, y una de sus más celebres composiciones: la llamada por sus primeros editores *Canzone non finita*. En él, se proporcionan los argumentos que rebaten algunas afirmaciones de conocidos críti-

cos en lo tocante a tres controvertidos puntos: el primero de ellos, respecto a las posibles referencias autobiográficas existentes en la obra; el segundo, a la verdadera causa de la interrupción del poema, y el tercero, a una refutación de la interpretación “cristológica” de esta obra por parte de Antonio Daniele. Y, por último, un guiño al lector que ilustra la contemporaneidad de Tasso: la aparición de este mismo verso en un poema editado en 1980. Se trata de «Satira de Rodolfo Quadrelli», en donde la variación de una sola palabra (*lutto por tutto*) cambia el sentido de lo expresado por Tasso.

En el siguiente artículo, «Lo sguardo di Armida (Un’icona della *Gerusalemme liberata*)» (publicado en *Lettere italiane*, LIII, 2001, pp. 39-48) desarrolla el autor un atrayente análisis de la mirada como recurso poético de primera magnitud para la caracterización psicológica de los personajes. Para ello, se adentra Di Benedetto en las profundidades de la mirada de Armida, una de las figuras femeninas de la *Gerusalemme liberata*, y en las distintas visiones que por parte de las artes pictóricas ha generado, confrontando la mirada de este personaje, de orientación que apunta al barroco, con la de otras heroínas literarias como la Laura de Petrarca, la Alcina de Ariosto, o la Emilia de Boccaccio, y haciendo, asimismo, constatar las diferencias entre ellas. Ya en la segunda parte del artículo, se hace un recorrido por la vertiente pictórica que han generado los amores de Rinaldo y Armida en la *Gerusalemme*. Di Benedetto efectúa un sutil y detallado estudio de algunas famosas obras de artistas como Annibale Carracci, Van Dyck o Tiepolo, obras sumamente dispares en cuanto al tratamiento compositivo, tanto del espacio como de la mirada, lo que confiere a los personajes retratados, según el modo de encararlo de cada artista, una riqueza de matices y una dimensión psicológica muy diferenciada.

Cierra el volumen un esclarecedor ensayo cuya intención reveladora se refleja plenamente en su título: «Per un anonimo in meno. L’autore del dialogo *Il Tasso*» (publicado en *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXI, 1994, pp. 600-602) Se trata de una breve e interesantísima nota en donde el autor consigue zanjar las especulaciones sobre la autoría y la datación de un escrito, durante mucho tiempo catalogado de anónimo, y considerado por él: «di qualità non comune, e sempre meritevole d’attenzione». Se trata del diálogo *Il Tasso, Dialogo d’Incerto sopra lo stile di Monsignore della Casa, e il modo d’imitarlo*, que fue publicado, como de autor desconocido, en 1728 por Giovanni Battista Casotti. Di Benedetto nos desvela el nombre de su autor y, con ello, demuestra la escritura del mismo encuadrada en los principios del siglo XVIII. Se trata de Anton Federico Seghezzi (1705- 1743) conocido en la época como biógrafo de ilustres personajes del *Cinquecento* y próximo al grupo de artistas fundadores de la veneciana *Accademia degli Animosi*.

Se comprende, tras la apasionante lectura de este libro, que Arnaldo Di Benedetto acuda a quien considera «un grande e coltissimo critico d’arte», Bernard Berenson, para hacer suyas unas palabras que constituyen toda una declaración de intenciones acerca de su propio manera de encarar la crítica y la hermenéutica

literaria: «Scrivere di arte —dopo averla idealmente ‘vissuta’ (per dirla nel linguaggio di Bernard Berenson) e’ girata e rigirata sul palato dello spirito’(anche con le debite attrezzature culturali)— nella speranza di meglio comprenderla, questo è il senso della critica. Questo l’insegnamento e la provocazione di vecchi e nuovi, e veri, Maestri».

Lucía VILANOVA