

co», y como observación de especial interés sobre todo en relación a la obra completa de Pico, la referencia y utilización que en el libro se hace del mundo esotérico.

Al final de la Introducción nos encontramos con una reflexión que su autor no podía pasar por alto, dada su preocupada atención al estudio de las relaciones italo-españolas, y su experimentada trayectoria como especialista en comparativismo. Vicente González lamenta de hecho, y parece justo recoger la queja, la falta de un estudio profundo de la influencia de Pico en la cultura y el pensamiento españoles, y ofrece un pequeño repertorio de autores en los que esa huella sería rastreable, desde Alvar Gómez de Santamaría a Luis Vives. Este último hecho representa un estímulo, y al mismo tiempo una somera indicación de las posibilidades abiertas para retomar la investigación desde la perspectiva hispanista. Toda la Introducción, por otra parte, va señalando elementos comparatistas, aunque desde una postura ampliamente cultural; así por ejemplo Pico es definido un «quijotista *avant la lettre*», y su epíteto como «Fénix de los Ingenios» brinda la ocasión al autor para recordar a Lope. El valor de un comparativismo no restrictivo, y de la necesaria competencia en varias literaturas para arrojar miradas no miopes, es lo que incrementa el interés de esta Introducción, pensada para un público español, y escrita por un italianista español, que logra su objetivo de divulgación sobre base científica de un texto esencial para la cultura europea, y que tiene sin duda un interés destacable por la densa síntesis que del período renacentista hace.

Los dos ensayos a los que acabamos de referirnos serían ya de por sí una buena razón para acceder a esta edición del *De Hominis Dignitate*; en este caso además un texto utópico nos sirve como excusa para expresar el deseo de que ediciones tan cuidadas y útiles como ésta, —y con la intervención de expertos españoles que amplían con originalidad la perspectiva crítica—, sigan apareciendo, y alcancen la difusión que por sus características merecen.

DA PONTE, Lorenzo: *Il Don Giovanni*, a cura di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi, 1995, 131 pp.

M.^a Dolores SEVILLA

Acercarse de nuevo al texto de Da Ponte es siempre un placer para el aficionado a la ópera, pero puede ser en este caso —con la ayuda de la edición de Giovanna Gronda— un verdadero descubrimiento para el filólogo, ya que es la primera vez que se hace la edición de un libreto de ópera desde el punto de vista filológico.

El texto poético de Da Ponte se conserva en tres libretos: el que se imprime en Viena en el verano de 1787, el que se publica en Praga con motivo de la primera representación del 29 de octubre de 1787 y el que se edita en Viena para la representación del 7 de mayo de 1788. Además, se conserva una partitura manuscrita del propio Mozart. En la nota al texto Gronda hace una detallada descripción y comentario de cada uno de estos textos que van a ser la base de su interesante trabajo.

En esta edición se reproduce el libreto de Praga de 1787 pero se añade al final un aparato crítico de las variantes que aparecen en los restantes textos, así como una tabla sinóptica de las escenas y números musicales de la representación de Praga a la que se contraponen las modificaciones y añadidos de la representación vienesa. Gronda advierte en su introducción que la

elección del libreto de Praga no ha sido hecha siguiendo criterios de mayor o menor autenticidad, ya que todos los textos conservados pueden considerarse obra de Da Ponte-Mozart. Hay que tener en cuenta que las óperas en el siglo XVIII eran verdaderas «obras abiertas» que se adaptaban a las cambiantes situaciones (gusto del público, posibilidades vocales de la compañía, etc.). La elección del libreto de la primera representación se debe a que la partitura autógrafa contiene íntegra la versión de Praga, lo que permite una confrontación más precisa, ya que lo que se propone la autora es un estudio comparativo de los diferentes textos que permita un mejor conocimiento de la obra.

Respecto al primer libreto vienés de 1787, se trata de una publicación que no se corresponde con una representación de la ópera y en la que falta todo el final del primer acto. Esta importante laguna se debe probablemente a errores mecánicos del impresor, al cual el empresario Bondini pudo haber recomendado omitir solamente los versos en los que Don Giovanni hace un himno a la libertad para evitar la censura. Este texto se imprimió de forma precipitada con el fin de obtener una ayuda financiera para una ópera dedicada a celebrar a un miembro de la familia imperial austriaca.

Con el texto de Praga y la partitura autógrafa, Gronda establece una primera comparación en un intento de encontrar datos que nos hablen de la relación de trabajo entre el poeta y el músico. En esta confrontación nos vamos a encontrar una serie de variantes o microvariantes léxicas, que reflejan los matices de gusto del compositor y de su libretista; modificaciones métricas y sintácticas, impuestas generalmente por necesidades musicales; así como algunos cambios en las acotaciones y algunos guiños a miembros de la compañía que introduce Mozart haciendo juegos de palabras con sus apellidos. Pero el cambio más llamativo es el que se refiere al final de la obra. En el libreto aparece la última escena colectiva que respetaba las reglas del género con un *lieto fin* y que suponía un restablecimiento de la ley moral y del orden social. Pero por la partitura sabemos que Mozart pensaba modificar este final convencional eliminando esa última escena y terminando con el grito de Don Giovanni tras el cual «*Resta inghiottito*». No se sabe si esta versión del final fue representada alguna vez, porque el apunte manuscrito está tachado por el mismo compositor, pero es posible que se representase así algunas veces, ya que en varias partituras de la época falta esa escena final. Para Gronda ambos finales pertenecen con igual legitimidad a la idea de sus autores, pero en el siglo XIX se prefirió el final más «dramático», haciendo una lectura romántica que se adaptaba al gusto de la época y que se alejaba del concepto de *opera buffa*. Porque el *Don Giovanni*, a pesar de su carácter singular, no deja de ser un *dramma giocoso* u *opera buffa* (ambas expresiones son sinónimas), y como tal fue encargada y concebida. Sólo a partir de los años 60 se lleva a cabo una relectura de la ópera que devuelve al personaje al siglo XVIII. Gronda intenta acercarse a ese Don Giovanni no romántico para encontrarle un sitio dentro del universo mozartiano, y apunta que puede considerarse como un Cherubino con más años y todavía más irresponsable, e intuye en su castigo la renuncia de Mozart a la frívola voluptuosidad del eros por la serenidad de la fidelidad amorosa y de la creación artística.

La comparación entre el texto de Praga y el libreto de la representación vienesa de 1788 pone de manifiesto modificaciones más importantes, llevadas a cabo para adaptar la obra al gusto de un nuevo público y, sobre todo, a las características de un nuevo reparto. Los cambios afectan ahora a la estructura dramática: omisiones, arias añadidas y transformadas e inserción

de nuevas escenas. En la práctica teatral de la época, tanto el compositor como el libretista tenían que adaptarse en aras del éxito de la obra o de sus cantantes. Podrían recordarse aquí muchos casos que hoy nos pueden sorprender pero que eran prácticas normales y aceptadas en el siglo XVIII, como esas arias en las que un cantante se lucía especialmente y que llevaba siempre consigo, imponiendo su inclusión en todas las óperas en las que intervenía; o la inclusión de arias nuevas para dar más importancia al papel desempeñado por un o una cantante; o la supresión de escenas enteras para adaptarse a los gustos cambiantes del público, etc. Está claro que, tal como afirma Gronda, el prestigio del estatuto de autor todavía no estaba muy desarrollado en aquellos años.

En el libreto vienés se modifica sobre todo el segundo acto, del que desaparecen arias, se añaden otras y se cambian escenas, resultando casi una reelaboración de la ópera que no está a la altura del texto de Praga ni en lo musical ni en lo literario, lo que ha hecho que se haya renunciado casi siempre a la puesta en escena de esta versión. Pero tradicionalmente se han mantenido las arias más hermosas (*Dalla sua pace, Mi tradi quell'alma*) y se han añadido al texto de Praga, formando así lo que Stefan Kunze ha llamado la *opus ideale* que se ha consolidado históricamente. Por este motivo, al conocedor actual de la ópera mozartiana puede sorprenderle el texto de esta edición. En definitiva, Gronda nos presenta un texto alejado de las contaminaciones, aunque nos advierte que no sólo pretende resolver el problema filológico, sino también llegar a una comprensión profunda de la ópera y, sobre todo, estimular un análisis interpretativo que aclare el momento genético, la relación con las convenciones teatrales de la época, la coherencia dramática y musical, además de la recepción en la sensibilidad del público.

En la introducción hay también una clara reivindicación de la labor de Da Ponte, del que se resalta su capacidad para alternar en la dimensión cómica de la obra otros registros: la pasión amorosa, el dolor, la ira y la muerte. Es cierto que todo esto se apoya en una excelente música, pero hay que reconocer que el texto soporta una lectura independiente por sus propios valores literarios, por su capacidad para individualizar estilísticamente a los personajes, por la agilidad verbal que se convierte en diálogo y movimiento; y en todo esto hay sin duda una asimilación de la lección teatral goldoniana. El propio Da Ponte es consciente de su valor y se considera a sí mismo como coautor de la obra. Esta reivindicación es importante en un momento en el que se multiplica el interés por los libretos de ópera y su relación con la literatura. No hay que olvidar que en el siglo XVIII la ópera es quizás la manifestación más importante de la cultura italiana.

La edición se cierra con una importante aportación bibliográfica que recoge las más importantes publicaciones sobre esta ópera, sobre el mito en el que se basa, sobre los textos utilizados y sus autores.

KRYSINSKI, Wladimir: *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1995, 357 pp.

Mirella MAROTTA

Resulta interesante reseñar una obra de crítica sobre algún aspecto de la literatura italiana hecha fuera de Italia por lo que aporta de visión distinta de la que se está acostumbrados a leer. Es el caso de este libro de Krysinski, en el que se estudia el teatro, y en general la «poética» de