

que atendieron a la poesía de Petrarca, no a su libro de poesía. Pienso, sobre todo, en nuestros grandes poetas renacentistas, desde los más pasionales como Garcilaso, a los más reflexivos como Herrera. Y todo ello pese al sobrehumano esfuerzo que el gran poeta italiano puso en su proyecto, en la construcción de su arquitectura y en la manera de llevarlo a cabo, dada la profunda significación moral e íntima que para él comportaba.

Respecto a la edición, hay que decir que Santagata ha llevado a cabo una importante revisión del texto, suprimiendo los errores de la edición crítica de Contini de 1964 que sigue y de las sucesivas reimpressiones, cotejando esta edición continiana con el autógrafo. El núcleo de modificaciones por él introducidas afectan a la puntuación, a los paréntesis, a las mayúsculas, a acentos y signos diacríticos, a algunas divisiones entre palabras, a algunas separaciones de versos, (cfr. la «Nota al testo» de pp. CLXXXI-CLXXXV). Es obvio que también en España los editores y traductores, a la luz de estos cambios, deberán revisar y ajustar esos pasajes; siendo incluso el momento para corregir las numerosas erratas del texto italiano de alguna edición bilingüe bien traducida que circula por nuestras librerías y bibliotecas (estoy pensando en la versión de Jacobo Cortines publicada en Cátedra); y para los futuros traductores del libro es indudable que con la correcta precisión textual, la exhaustiva anotación, la ingente cantidad de información que se ofrece sobre el libro en esta edición mondadoriana, su labor se ve enormemente facilitada.

Para el trabajo en las aulas, quien se haya acercado al *Canzoniere* con fines pedagógicos, habrá lamentado durante muchos años las carencias de la excesivamente escueta anotación de Ponchirolí en la edición de Contini (Einaudi, 1964), y el exceso de enfoque erudito de la anotación de Carducci-Ferrari (Sansoni, 1899), por citar sólo dos de los puntos de referencia más a mano. En este sentido el alumno (pienso sobre todo en el alumno no italiano de nuestras aulas) cuenta ya con dos nuevos instrumentos de utilidad, pues tanto la más escueta anotación de Dotti como la de Santagata, en diferente medida, vienen a cubrir esta importante laguna de explicación lingüística, erudita, formal, estilística, métrica, etc. que la complejidad del texto exige analizar a cada paso y en profundidad.

Termino señalando una vez más la utilidad que la edición de Marco Santagata ofrece como libro de consulta y como instrumento de trabajo, por los numerosos índices confeccionados, las distintas bibliografías, la cronología, la exhaustiva anotación, etc., apoyado todo ello por una labor editorial muy minuciosa que ha cuidado al máximo la funcionalidad de la información ofrecida. Es de esperar, por todo ello, que el libro cumpla no sólo con todos los objetivos que se propone, sino que sirva además de estímulo para los estudiosos petrarquistas de generaciones posteriores, y también para los lectores, para que el *Canzoniere* siga comunicando debidamente a la posteridad, como quería Petrarca, su profundo mensaje humano.

Andrea CALMO, *Il Travaglia*, texto crítico, tradotto e annotato, a cura di Piermario Vescovo, editrice Antenore, Padova, 1996.

Angel CHICLANA CARDONA

Era urgente la edición moderna de esta comedia, una de las más características del teatro veneciano del siglo XVI, que desde la *princeps* de Venecia de 1556 sólo había sido publicada en las *Opere diverse di M. Andrea Calmo di nuovo riviste et corrette*. (Treviso, 1600). A pesar

de lo expresado en el título, la edición es muy incorrecta, debido sin duda a las grandes dificultades que presenta el texto desde el punto de vista lingüístico. Efectivamente, la comedia está compuesta no sólo en dialecto veneciano sino que está, además, «di varie lingue adornata».

El resto de la obra de nuestro autor sí había despertado el interés de estudiosos y críticos de finales del siglo XIX y poseemos ediciones de alguna comedia, de las églogas y, sobre todo, de las interesantísimas *Lettere*, de las que tenemos la espléndida edición de Vittorio Rossi de Torino, 1888. Incluso algunas de sus otras comedias han sido puestas en escena modernamente en diversos festivales, como la *Saltuzza*, representada en el Festival Veneziano della Prosa (1950), o las representaciones del Teatro Universitario de Ca' Foscari de la *Spagnolaz* (1960) y de la *Potione* (1967).

No ha tenido esta suerte, como ya hemos dicho, la obra que reseñamos aquí. Y, sin embargo, es comedia que ofrece el interés de llevar hasta la exageración la técnica del teatro plurilingüístico. En el prólogo que el autor encargó a su amigo el benedictino Sisto Medici éste insiste en la comicidad y el realismo que aporta al teatro el uso de diferentes lenguas, al contrario de lo que ocurre en la comedia escrita en una lengua convencional y literaria, una sola lengua en la que se expresan todos los personajes, sean del origen que sean y aunque pertenezcan a las más variadas clases sociales y niveles culturales. «Chi vole intender la eleganzia della lingua italiana non la ricerchi in questi spettacoli (las comedias), ma ammirino il Bembo, il Tressino (sic), il (sic) Sperone... nelle comedie nui desideremo con ragionamenti consueti a ciascaduno far nascer l'allegrezza, il saporito riso, il giocondo plauso dei spettatori».

La intención, pues, del Calmo (o, al menos, así lo apunta el benedictino) es usar la lengua como elemento caracterizador de sus personajes. El uso en la misma obra de lengua y dialecto o de registro culto y registro vulgar era corriente en el teatro y la narrativa, y de hecho lo encontramos en otras obras de nuestro autor como la *Saltuzza*, la *Spagnolaz* y, sobre todo, en las *Egloghe*. Pero ninguna de ellas presenta la variada acumulación que encontramos en *Il Travaglia*, obra en la que se mezcla el italiano, veneciano de ciudad y de campo, paduano, bergamasco, dalmata, el greco-véneto de los estradiotas y hasta un párrafo y varias frases sueltas en turco.

Desde el punto de vista lingüístico la edición que reseñamos está acompañada de un abundante aparato crítico, con numerosas notas en las que se explican los términos, frases y composiciones de los diferentes dialectos y lenguas que aparecen en el texto. Y, por supuesto, de una traducción completa de toda la obra en lengua italiana, hecho éste al que queremos hacer una rápida referencia: no se trata del italiano áulico, académico y preciosista preconizado e impuesto por Bembo y que constituye la lengua literaria italiana desde el Cinquecento, sino de un toscano que se correspondería con el hablado, con la «lingua conversazionale» que encontramos en obras literarias coetáneas de carácter no «oficialmente» renacentista. Esta magnífica traducción del autor de la edición, Piermario Vescovo, consigue conservar el sabor de la lengua hablada de la época, huyendo tanto de la modernización de la misma como del italiano literario petrarquizante. Porque debemos recordar que además de la confesada intención «realista» del autor de la comedia, la cultura del Calmo no se corresponde con lo que para su época deberíamos llamar una educación humanista. De los pocos datos biográficos que nos quedan del autor (casi todos originados en un inédito de su contemporáneo Alessandro Zilioli

que ha servido de fuente a historiadores y críticos del siglo XVIII —F. Bartoli— y XIX —A. Zeno, la *Biografia Universale* de Missiaglia, Klein, etc.) sabemos de su origen popular y su carácter «no oficial» en el mundo cultural veneciano de su tiempo. Es, todo lo más, aplaudido y reconocido como actor y representante de sus propias comedias. Una obra tan importante desde tantos puntos de vista como sus *Lettere*, a pesar de las numerosas ediciones que conoció en el XVI, quedó lógicamente circunscrita al ámbito lingüístico véneto y al mundo provinciano de anécdotas y curiosidades venecianas; al contrario de lo que ocurre con el epistolario de su contemporáneo y vecino Pietro Aretino.

El *Travaglia*, así como el resto de las obras del Calmo, tiene el interés de darnos el ambiente cosmopolita de Venecia, encrucijada entre Europa y Oriente, por medio de la mezcla de lenguas que se oían en la bella ciudad adriática. Aunque tampoco le seamos deudores de esta invención escénica (existían los precedentes de Giovanni Paulovichio —¿un eslavo, Paulovic?— o de los Gianpolo, padre e hijo, además de los contemporáneos compañeros de profesión del Calmo como Burchiella, o del famoso Ruzante), sí hay que reconocer a nuestro autor el hecho de haber aumentado el campo de la mescolanza lingüística llevándolo a sus últimas consecuencias.

Así pues, lo que hace Andrea Calmo es ampliar el procedimiento y aplicarlo a la reelaboración de argumentos en los que no brilla precisamente por su originalidad. La *Fiorina* sigue los pasos de la comedia homónima del Ruzante; la *Pozione* tiene el mismo argumento que la famosa *Mandragola* de Machiavelli. *Saltuzza* está inspirada en el cuento de Ricciardo Minutolo del *Decameron* (III, 6) y la *Rodiana* en la novella VII, 4 de la misma obra. La misma comedia que estamos reseñando debe personajes y situaciones a *Gli Ingannati* de los académicos Intronati de Siena. La obra, sin embargo, tiene sumo interés, lo que justifica la revalorización que de ella se hace actualmente, porque nos presenta una serie de estampas vivas de la vida cotidiana de Venecia, algo parecido a lo que ocurre con la vida romana en la comedia *La Cortegiana* de Aretino: no es una comedia de argumento sino una serie de estampas costumbristas, como he defendido en mi edición de esta última obra.

Esta comedia del Calmo no lo es en el sentido original del término tal como se entendía en la época. Ofrece mayor interés por el colorido y por los prototipos que por el argumento y el desarrollo del mismo de una forma lógica desde el punto de vista de la economía teatral.

Hemos dicho prototipos y como tales hay que definir a sus personajes, la alcahueta, las dos clases de criados, los dos tipos de viejos, el bravo, etc., todos estereotipados hasta el punto de poder ser considerados como antecedentes de las *maschere* de la Commedia dell'Arte.

La excelente edición de Vescovo está completada con un glosario en el que se recogen todas las palabras y frases que han aparecido en notas acompañando al texto, precedidas todas ellas del número del acto y del párrafo en que figuran y señalando la lengua a la que pertenecen y en la que se expresa el personaje correspondiente.

Una bibliografía de todos los títulos, autores, revistas y colecciones utilizados para preparar la edición, constituye una valiosa ayuda para continuar y / o profundizar los estudios sobre esta comedia y sobre el resto de la obra del autor.

Finalmente, en forma de apéndice, aparecen la carta del Calmo a Sisto Medici pidiéndole un prólogo para su *Travaglia* y los dos prólogos que le escribió el benedictino. El segundo de ellos, ligeramente modificado, es el que apareció en la edición de la comedia de 1556 y, por supuesto, el que se recitó en la representación de 1546. En él, como ya hemos visto, se teo-

riza y se justifica el uso de diferentes registros lingüísticos en el teatro. El segundo prólogo (que no llegó a publicarse y que aparece impreso por primera vez en esta edición) nos ofrece motivo para una reflexión más sobre la originalidad que aportaba la comedia popular sobre la comedia clásica o canónica y que ya habíamos visto en obras como la *Mandragola* o *Il Marescalco*. El autor del prólogo inventa una situación (en este caso, que Andrea Calmo está en la cárcel y la representación no podrá, por lo tanto, tener lugar —no olvidemos que el autor era al mismo tiempo actor—) en la que en lugar de hacer referencia al argumento, personajes y escenario, como era habitual en la comedia clásica, lo que hace es plantear una defensa del Calmo, víctima de envidias y maledicencias como autor, como actor y como persona.

GIAMPIERO GIAMPIERI: *Il battesimo di Clorinda. Eros e religiosità in Torquato Tasso*, Fucecchio, Edizioni Dell' Erba, 1995.

Cristina BARBOLANI

Es tarea que en este momento excede nuestras fuerzas la de dar razón de las numerosísimas publicaciones que han visto la luz con ocasión del cuarto centenario tassiano. Frente a tan abundante material bibliográfico, de momento tan sólo cabe alegrarnos de que, para investigaciones futuras, quede a nuestra disposición el sedimento de los últimos avances de una crítica que cuenta con una tradición plurisecular, para orientarnos en el estudio de tan excelsa poesía. Con todo, el azar de la lectura nos va a permitir destacar este libro de Giampieri por su frescura y novedad. De hecho se podrá estar de acuerdo en mayor o menor medida con sus planteamientos, pero en nuestra opinión sería difícil negarle el valor de revulsivo —casi una amarga medicina saludable— y de estímulo a nuevas propuestas hermenéuticas acerca de cuestiones todavía abiertas.

El propio subtítulo del ensayo —*Eros e religiosità in Torquato Tasso*— promete una exploración en dos vertientes fundamentales y contradictorias de la poesía tassiana, para cuya inquietante coexistencia ya no aparecen tan válidas las categorías de lo «morboso», «reprimido» etc., que en definitiva no han hecho más que reutilizar la leyenda del Tasso personaje.

El estudio de Giampieri, tras una *Premessa* tal vez innecesaria, se articula en dos partes de similar extensión, cuyos títulos («Sofronia, il martirio mancato» y «Clorinda, il compimento») apuntan a los dos personajes femeninos tal vez más problemáticos de la *Gerusalemme Liberata*. El volver sobre estas figuras clave le lleva al crítico a replantear la lectura de todo el poema en su profunda razón de ser, contextualizándolo no tanto en una sociedad cortesana en crisis de decadencia, sino en el trasfondo de las guerras de religión que asolaban Europa, guerras de las que Italia (y otro tanto podría decirse de España, tradicionalmente considerada monolítico «baluarte de la Contrarreforma») no quedó tan al margen, si atendemos a las repercusiones sobre la cultura y la sensibilidad colectiva. La Jerusalén que liberaron los cruzados fue, a pesar de su carga simbólica, ante todo un lugar real cuya conquista podía ser celebrada literalmente en una supuesta épica medieval; pero ¿qué sentido habrá que dar a esta celebración en un poema del siglo XVI? Esta pregunta incómoda ha sido solventada hasta ahora acudiendo a causas concomitantes: la preceptiva aristotélica tardorrenacentista que primaba el género épico; el anacronismo de las posiciones católicas (conocidas generalmente por