Ventana de Florencia (Fot. J. Piqueras)

FLORENCIA NO SUEÑA Y EL ARNO YA NO ES DE PLATA

José Carlos Rovira

Florencia no sueña y el arno ya no es de plata

JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante

A Concha y José, por supuesto.

Mi título remite a una canción de los años treinta que se llamaba: «Firenze sogna». Cantaba Cesarini en ella que Florencia soñaba «sotto il cielo di stelle» y «sul Arno d'argento» Posiblemente mi título quiera ser negación voluntaria de aquella ciudad ideal. Quiero advertir que, cuando José Ramón Navarro y yo comenzamos a diseñar este coloquio, se me ocurrió que si tenía sentido que yo hablara de un espacio urbano y una experiencia literaria del mismo, sólo podría hacerlo sobre aquella ciudad que hace bastantes años, dieciocho concretamente, se convirtió durante dos cursos en un espacio vivencial que tengo descrito varias veces como irrepetible, algo así como para escribir el mismo «Incipit vita nova» que Dante sitúa al comienzo de la obra en la que va a abrir el libro de la memoria. Con el inevitable Dante podría decir yo en relación a la ciudad lo que él escribiera al comienzo de la narración de su amor por Beatrice: «En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, se encuentra un título que dice: *Incipit vita nova*. Bajo este título están escritas las palabras que tengo intención de transcribir...».

Comencemos por tanto por él. Hay un cuadro del siglo XIX que quiero mostrarles. El pintor es un inglés, Holiday, y nos ha situado un momento de encuentro de Dante con Beatrice. Dante está en el puente de la Carraia, y detrás se ven los tres arcos de Puente de Santa Trinita, y detrás se perfila el «Ponte Vecchio». La imagen de Holiday es una secuencia llena de literatura en la *Vita nova*. Probablemente referida al fragmento XIX: «Sucedió después, que yendo por un camino a lo largo del cual fluía un río muy claro, me vino un deseo tan grande de escribir, que me puse a pensar el modo en que lo haría; y pensé que no era conveniente hablar de ella, salvo que lo hiciese dirigiéndome a otras damas en segunda persona, y no a todas, sino sólo a aquellas que son gentiles, y no hembras simplemente...». Y surge así el «Donne ch'avete intelletto d'amore» –mujeres que tenéis entendimiento del amor–; o más precisamente, la reconstrucción ideal de Holiday responda a aquel famoso pasaje XXVI de la obra: «Esta gentilísima dama, de quien se ha tratado con anterioridad, llegó a ser tan admirada por las gentes que cuando pasaba por la calle, las personas corrían para verla, por lo que yo sentía un maravilloso regocijo (...) Caminaba coronada y vestida de humildad, sin mostrar vanidad alguna por lo que ella veía y escuchaba», desembocando la narración en el impresionante soneto,

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> la donna mia quand'ella altrui saluta,
> ch'ogne lingua deven tremando muta,
> e li occhi no l'ardiscon di guardare.

cuya traducción sería:

> Tan gentil y tan honesta parece
> mi dama cuando a otros saluda,
> que toda lengua se hace temblando muda,
> y los ojos no se atreven a mirarla.

Aunque la circunstancia concreta es la narrada en el fragmento III de la obra: «Luego que pasaron tantos días como para cumplirse justamente nueve años desde la citada aparición de esta gentilísima, en el último de estos días, sucedió que esta da-

Henry Holiday. *Encuentro de Dante con Beatriz (s. XIX)*

ma admirable se me apareció vestida de un color blanquísimo, en medio de dos gentiles damas de más avanzada edad...»

La imagen literaria tiene una geografía solamente insinuada en Dante. Pero podríamos hablar del imaginario que desplegó en un romántico como Holiday para entender la capacidad de sugerencia que Dante tenía para los románticos y antes sobre todo para los que un siglo después de él se iban a sentir sus contemporáneos. No hay un paisaje urbano trazado en Dante, aunque un siglo después, seguramente el dolor del güelfo que tuvo que exiliarse era ya una resonancia admirable para él y para la ciudad: una de las rimas, la número 7, evoca la despiadada memoria que mira el tiempo pasado, combatiendo el corazón y el deseo amoroso, «che mi tira/ver'lo dolce paese c'ho lasciato» –que me atrae hacia el dulce lugar que he dejado–. La tensión de aquella idealidad amorosa creó a comienzos del siglo XIV una idealidad urbana que se construía por la evocación imaginaria de un espacio. La ciudad era un nombre, pero un siglo después aquellos impulsos ideales se iban a configurar con un fuerte valor en un espacio urbano que iba a adquirir su primera, definitiva y duradera realidad.

Panorama de Florencia (J. P.)

Panorama desde el Piazzale Michelangelo (I. Dolfi)

(1) «La citta ideale», *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Roma, Laterza, 1975, págs. 33-56. Los textos citados de Leonardo Bruni aparecen en esta obra, correspondiendo a la traducción italiana de la *Laudatio florentinæ urbis*: Leonardo Bruni, *Le vere lodi de la inclita et gloriosa citta di Firenze composte in latino da Leonardo Bruni e tradotte in volgare da Frate Lazzaro da Padova*, con prefacio de F.P. Luiso, Firenze, 1899.

(2) *Hermaphroditus*, ed. de Forberg, Coburgo, Ex. Tipp. Frocbeliano, 1824. Sobre el sentido glogal del texto del Panormita, con la traducción íntegra del poema que cito, puede verse mi libro *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto Gil-Albert, 1990, págs. 35-42 y 210-213.

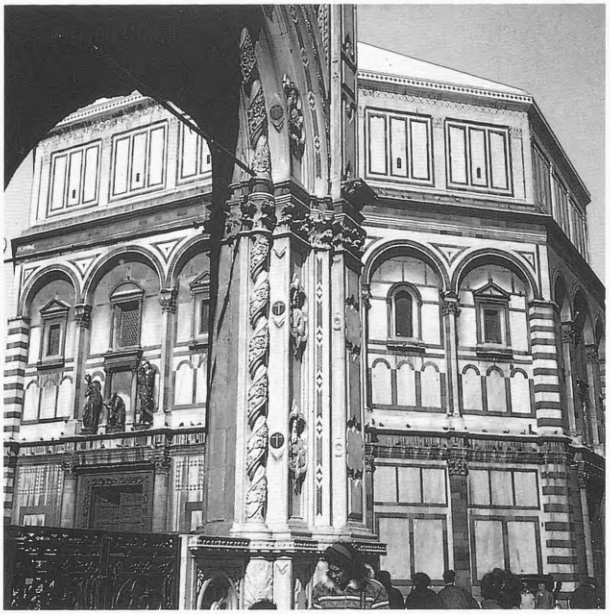
Ciudad ideal y ciudad real en el siglo XV

En uno de los trabajos más rigurosos sobre la ciudad renacentista, el maestro Eugenio Garin [1], tras analizar la perspectiva ideal que surge en textos de Leonardo da Vinci o de Leon Battista Alberti, tras exhumar un texto del primero en el que la ciudad ideal aparece delineada y organizada en rápidos trazos, afronta la perspectiva de Florencia a través de Leonardo Bruni en su *Laudatio florentinae urbis*. Florencia, en el libro del humanista del cuatrocientos, aparte de un modelo de libertad y justicia que se sitúa en la pugna de la Italia de los Estados que ahora sería innecesario trazar, es un modelo de la nueva racionalidad que la época está proponiendo: «Nada hay en ella desordenado –dice Bruni–, nada inconveniente, nada sin razón, nada sin fundamento: todas las cosas tienen su lugar, y no solamente cierto, sino debido y conveniente». La estructura político-social se corresponde en el análisis del humanista con la estructura arquitectónica: la proximidad del río, un centro en donde presiden el Palacio de la Señoría y el Templo, calles bien trazadas que se pierden hacia las colinas o los barrios donde la ciudad se va difuminando en círculos concéntricos. La ciudad ideal de Bruni, de la que alguna imagen, como los círculos ampliadores del núcleo, procede de *Las leyes* de Platón, tiene una importancia sobresaliente porque se hace coincidir en ella la ciudad ideal con la ciudad real. Garin ha analizado la sucesión entre el siglo XV y XVI de la óptica de las Laudatio de ciudades con la óptica de las utopías. De la *Laudatio florentinae urbis* de Bruni a *La citta del sole* de Campanella tenemos el sentido último de este tránsito. Sólo que añadiríamos que Bruni ha hecho ya coincidir el espacio de utopía con el de una ciudad real, ha establecido por primera vez que en su alabanza de Florencia está

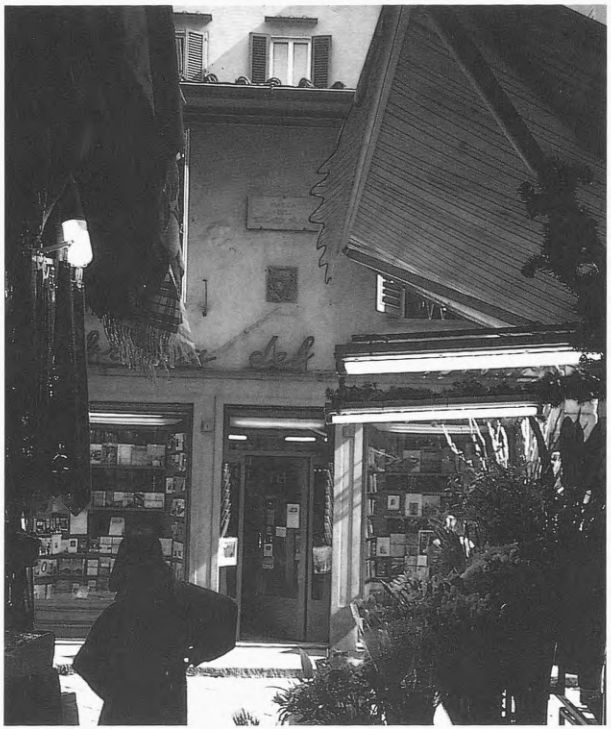
narrando un espacio arquitectónico y social donde pueda vivir el «hombre libre en la ciudad libre», el extremo aserto de vinculación de la vida a la ciudad que ha puesto en pie el Humanismo.

Pero hay en la misma época una terquedad realista que una de las figuras más divertidas del humanismo, Antonio Beccadelli, el Panormita, está poniendo en pie. Con él, la ciudad ideal de Bruni aparece adquiriendo otros contornos, a través de una geografía concreta y precisa. Su libro *El hermafrodita*[2] está dedicado «Ad libellum, ut florentinum lupanar adeat»/«A su libro para que acuda al lupanar florentino», en un poema que comienza así: «Si prestas un poco de atención a tu dueño, vete, huye, pequeño libro, pero dirígete a los muros de Florencia. Hay un lugar en el centro de la ciudad al que te puedes dirigir festivamente: te daré las señas para que puedas conocer el lugar. Prueba a preguntar por la alta Iglesia de Santa Reparata, o por el espléndido templo del Santo que tiene una piel de cordero. Cuando estés allí, sigue por tu derecha y, después de haber andado un poco, detente, cansado librito, y te diriges hacia el Mercado Viejo. Aquí precisamente está la meta de tu camino, aquí está el lupanar placentero, el lugar que exhala su presencia con su perfume; y concluye el poema «La calle próxima, que tiene el nombre de un buey muerto, te transmite su saludo con Taida. En definitiva, todas las prostitutas que hay en una ciudad tan célebre, se dirigirán a ti en tropel, contentas por tu llegada. Aquí te estará permitido decir y hacer cosas obscenas y ningún rechazo enrojecerá tu rostro. Aquí serás libre de hacer todo lo que puedas, o todo lo que deseas desde hace tiempo...»

La geografía de Bruni conduciéndonos a la ciudad ideal, o la del Panormita, quien con una cierta brutalidad nos conduce a la geografía prosti-



Battistero de San Giovanni (Fot. Laura Dolfi)



Plaza del Mercato Vecchio (L. Dolfi)

Duomo. Colinas (L. Dolfi)

Il Duomo

bular de la ciudad, son dos imágenes contrapuestas que recorren el siglo XV. Prevalece por supuesto la primera en múltiples textos. Gregorio Stagio Dati (Goro Dati) escribía a comienzos de siglo una descripción brillante en el interior de su *Istoria di Firenze dall'anno 1380 al 1405*[3]. Uno de sus fragmentos recupera precisamente la geografía prostibular del Panormita pero con otro fin, y nos identifica el mismo espacio que éste: está describiendo un oratorio de la Plaza de los Priores, y sigue su descripción:

> Junto a ella y a cincuenta pasos, está la Iglesia del Duomo, esto es, de San Juan Bautista, de ocho caras, cubierta toda ella, por fuera, de mármol blanco y negro, y por dentro adornada con historias de mosaico, tanto es así, que en el mundo no se hallaría nada tan maravilloso ni bello.
>
> Junto a dicho Duomo, hay en medio una plaza donde está la iglesia de Santa María del Fiore, llamada por muchos Santa Reparata porque en el lugar donde fue fundada hubo una Iglesia de dicho nombre. Esta es la Iglesia Catedral, donde se trabajaba continuamente, pues aún no estaba terminada [...] Quien no lo ve no puede imaginar tanta belleza.

(3) Goro Dati, *Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405,* Florencia, 1735. Una edición más reciente *Storia di Firenze dal 1380 al 1405*, ed. de L. Protesi, Firenze, 1904. Los textos que utilizo están citados por Eugenio Garin, *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986, págs. 235-236.

(4) Los obras a las que me refiero son Giovanni Villani, *Cronica*, ed. Palmarrocchi, *Cronisti del Trecento*, Milán, 1935; Pandolfo Collenuccio, *Florentia*, en *Operette morali, poesie latine e volgari*, ed. Saviotti, Bari, 1929; las referencias a los textos de Matteo Villani y Collucio Salutati, en Garin, obra citada en la nota anterior.

Y, tras una larga descripción de otros espacios, afirma: «¡Tantos monasterios, tantos hospitales hay! Y cada uno por sí mismo ya sería cosa admirable de ser notada». La geografía casi enigmática del Panormita nos ha sido plenamente descubierta. «El alto palacio de Santa Reparata» es la catedral; el «templo del Santo que tiene una piel de Cordero» es el Batisterio de San Juan. Desde la plaza de la Catedral nos ha conducido a la Plaza del Mercado Viejo. Donde Goro Dati nos situaba ante Iglesias y hospitales, el Panormita nos sitúa ante prostíbulos. En esta imagen doble no hay muchas diferencias con cualquier otra ciudad.

Serían múltiples los textos que podría utilizar para seguir la reflexión urbana en esta época inicial: Giorgio Villani, Collucio Salutati, Pandolfo Collenuccio, Matteo Villani [4] describen la ciudad y analizan sus costumbres, aunque para concluir dentro del espacio posible de mi intervención esta primera parte, debemos ya cambiar de época.

La idea de Florencia reconstruida en el siglo XIX

En una síntesis muy rápida y, por rápida, insuficiente les diré que los siglos XVI, XVII y XVIII continúan la idea de ciudad ideal que hasta aquí se ha gestado coincidiendo con la ciudad real. En Florencia esos siglos debieron ser más aburridos. Si Dante no perseguía platónicamente a Beatrice por las calles para que Holiday hiciera su retrato cinco siglos después, si Savonarola no denunciaba ya la corrupción de las costumbres en la ciudad de los Medici y en la Iglesia para que lo quemaran en la Plaza de la Signoria, si el David de Miguel Angel tenía que ser copiado sucesivas veces para salir de la Plaza de la Signoria hacia un espacio cubierto porque incluso el mármol sufría del calor del ferragosto y la humedad de las lluvias invernales, si todo eso pasa-

Panorámica de Florencia desde Il Duomo (J. P.)

David. Piazzale Michelangelo (L. Dolfi)

Panorama de Florencia desde el Forte di Belvedere (Fot. Laura Dolfi)

ba en esos siglos y Florencia era una ciudad que recreaba una y otra vez sus signos, digamos que durante tres siglos la ciudad cumplía una reflexión que le pido prestada al Italo Calvino de *Las ciudades invisibles*, allí donde dice: «La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente», y concluye «La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir». La ciudad había empezado a existir y fue sumamente reiterativa en su continuidad. Desplegaba una óptica que tenía como base la originaria. Los florentinos orgullosos se sabían habitantes de una ciudad que fue una vez nada menos que la cuna del Renacimiento. La memoria cotidiana les recreaba una y otra vez en sus calles aquel origen. Tenía que llegar además el siglo XIX para que viajeros europeos nos dejaran fijada una idea de ciudad que era básicamente la recreación romántica de la misma. Evocaría aquí textos de Francesco de Sanctis para insistir en la recreación romántica del Renacimiento que hicieron una parte de estos viajeros, pero no tengo tiempo. Tomemos brevemente la perspectiva exterior de la ciudad que junto con Venecia fue la preferida del turismo intelectual de muchos creadores.

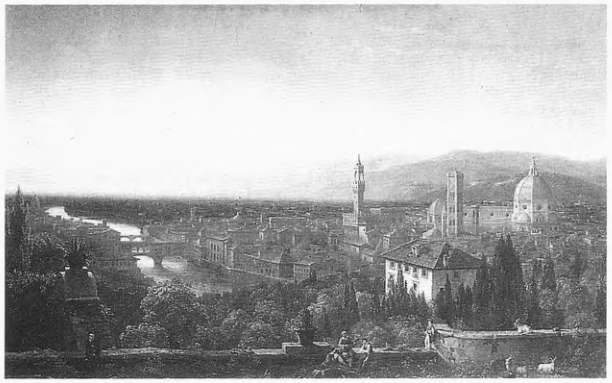
Querría resaltar la realidad de que en el siglo XIX Florencia adquiere una mirada extranjera, una percepción que sintetizaría en la idea de que todos a lo largo de ese siglo hubiéramos deseado tener una habitación con vistas. En 1908 apareció la novela de Edward Morgan Foster que casi todos hemos visto recientemente en el cine. La relación con un paisaje urbano, la sensación del mismo paisaje, bien puede expresarse de la manera en que lo hace Foster:

> Era agradable despertar en Florencia, abrir los ojos en una clara y desmantelada habitación, con el suelo de baldosas rojas que parecía limpio aunque no lo estaba, con un techo donde rosados grifos y azules amorcillos jugaban en un bosque de amarillos violines y fagotes. Era agradable también precipitarse holgadamente a las ventanas, pillarse los dedos en desconocidos cerrojos, salir al sol exterior resplandeciente con bellas colinas y árboles y marmóreas iglesias enfrente y, muy cerca, en la parte baja, el Arno, murmurando contra la orilla de la carretera.

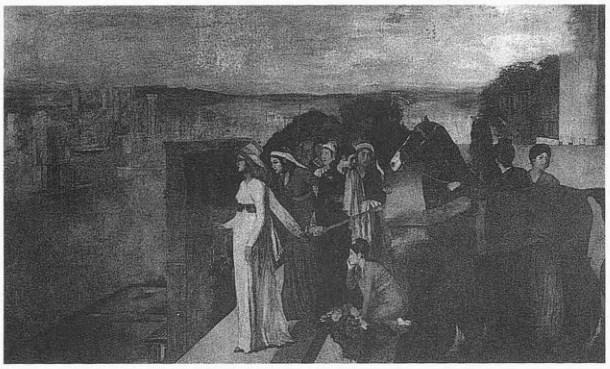
Recuerdo haber tenido, bastantes años después, una habitación con vistas como no tuvieron al principio las protagonistas de Foster, una habitación donde despertarse, donde me despertaba un cornetín militar de un cuartel cercano a Le cascine, o el llanto de un niño. En Florencia todos nos merecemos una habitación con vistas. La tenían multiples viajeros que en el siglo XIX pasaron por allí para crear una idea de Florencia, para pintar o reflexionar. La tuvo Paul Degas, por ejemplo, de quien un cuadro de 1861 es paradigmático de los múltiples esbozos, pruebas y pinturas que Degas realizó por aquellos años en Florencia: «Semiramis fundando Babilonia», es el reflejo de un Degas académico que ha creado una escena mítica cuyo fondo es un río y una arquitectura renacentista que recuerda a la de la ciudad en la que el cuadro ha sido concebido. Este Degas académico ha recibido la lección de los Primitivos toscanos, de Paolo Uccello y de Piero della Francesca, para concebir una imagen que como ha escrito un crítico «contiene el lamento de una ciudad imaginaria, una ciudad que deplora implícitamente el urbanismo contemporáneo y que [...] es la evocación de un sueño italiano»[5]. Pero con Degas, múltiples pintores, como Thomas Cole, de quien acompaña la imagen de «Veduta di Firenze da San Miniato» de 1837, evocan ese sueño italiano y lo hacen marco de un imaginario duradero en el que la vieja idealidad reemerge una y otra vez.

La ciudad reaparece también como signo reflexivo y el paso por allí de Jacob Burckhardt la convierte en el paradigma esencial, era evidente, de *La cultura del renacimiento en Italia,* donde Florencia es *«la* patria de *las* doctrinas y las teorías, de los experimentos y los cambios súbitos»[6].

De la nómina amplísima de este turismo intelectual que recorre la Florencia octocentesca, una síntesis de la actitud global es que, entre las ciuda-



Thomas Cole. *Vista de Florencia desde San Miniato* (1837)



Edgar Degas. *Semiramis fundando Babilonia* (1861). Museo del Louvre (París)

(5) H. Loyrette, *Degas e l'Italia,* catálogo de exposición, Roma, 1984, citado por Beatrice Paolozzi Strozzi, «Degas e Firenze», *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniero dell'Ottocento,* ed. de Maurizio Bossi e Lucia Tonini, Firenze, Centro Di, 1989.

(6) Eugenio Garin, «L'idea di Firenze nella storiografia dell'ottocento» en *L'idea di Firenze...,* págs. 299 ss.

François Xavier Fabre. *Allen Smith ante una vista de Florencia* (1797)

Fra Angelico. *Anunciación*. San Marco, Florencia

des italianas, el visitante de la ciudad tuvo que hacer el esfuerzo mayor, mantener un «compromiso para comprender los valores de Florencia», como dijo Francis Haskell[7]. (El caballero de la imagen, que es un cuadro de François Xavier Fabre, «Allen Smith davanti a una veduta di Firenze», de 1797 parece ya estar haciendo ese esfuerzo de comprensión.)

¿Por qué hubo que hacerlo? Porque la ciudad exigía una «capacidad de juicio mayor» que otras. Los valores de Roma, «la ciudad eterna» estaban configurados en la mente de todos los visitantes, incluso de los que no eran intelectuales o artistas, y pasear por los Foros imperiales, o mirar el Coliseo, o el Panteón, era un ejercicio prefigurado por la comprensión inmediata de los signos, de su significado en la Historia europea. Añadiría que desde la Edad Media hay una prefiguración de la otra gran ciudad paradigmática de Italia: Venecia, redescubierta tambié en el ámbito del siglo XIX, pero cuyos signos estaban definidos.

Florencia hubo que redescubrirla en un ejercicio intelectual que determinaba al visitante con la visión concreta, material, en múltiples micromundos, de aquello que la historiografía empezaba a llamar Renacimiento. El nombre de Jacob Burckhardt que citaba antes es el último extremo de la reflexión, pero los pintores iban allí además para entender aquellas imágenes que significan la Edad Moderna a cuyo significado Frederick Antal o Erwin Panofsky han dedicado trabajos esenciales[8]. Hay nóminas abrumadoras de pintores ingleses y norteamericanos que van a ejercitarse en la copia de cuadros de «Gli Uffici». El esfuerzo de entender Florencia es un trabajo que el siglo XIX determina como clave para entender lo que fue una cultura. Con amigos turistas he realizado un ejercicio varias veces que es el de hacerles cerrar los ojos para conducirlos ante «La Anunciación» de Fra Angelico en las escaleras que

(7) «Prefacio» a *L'idea di Firenze...*, págs. 9 ss.

(8) El valor metodológico de los trabajos que cito de Antal a Panofsky los hace, al margen de nuestro interés por la ciudad, de obligada lectura: de Erwin Panofsky, sobre todo, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Universidad, 1975, y *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972; de Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza Forma, 1989.

(9) «Firenze» en *Poesía italiana del Novecento*, ed. de Edoardo Sanguinetti, Torino, Einaudi, 1971, vol. 2, págs. 630-633.

suben a las celdas de San Marco, o ante algunos de los frescos de las celdas del primer piso. Abrir los ojos es entonces el ejercicio de anunciación de toda una cultura y una historia que desde el siglo XIV determinó durante dos siglos a Europa: el ejercicio de empezar a entender, desde Fra Angelico o desde el Battistero o desde el Piazzale Michelangelo los orígenes de toda una cultura.

El turismo que empieza a llegar en ese siglo crea un primer efecto de intensificación artesanal sobre lo propios signos. Es un efecto que tiene en el siglo XIX una indudable calidad que el nuestro se encargará de deteriorar, industrialmente, hasta llegar al *quicht*. Aunque la palma se la lleva la torre de Pisa, Florencia reproduce igualmente sus signos en cajitas de madera, en taraceas, en bandejas, en láminas de cuero para separar las hojas de los libros. Pero insisto que ese artesanado del XIX tiene una calidad sobresaliente que no es ni mucho menos la que objetualmente aparece en el XX, digna de entrar en el museo de los horrores estéticos, cuyo último extremo pueden ser los David de plástico.

El siglo XX: la idealidad decadentista

Nuestro siglo abrió una amplia recreación literaria de Florencia. Los ejemplos se multiplican y sobre ellos quiero establecer dos líneas principales de aproximación a la literatura y la ciudad. Podría hablar de una ciudad en la poesía como primera línea. Sólo cabe sobre ella, incialmente, hacer un recorrido ordenado de algunos momentos principales que nos entregan algunos espacios y algunas ideas de la ciudad.

La ciudad ideal, habitada cotidiana y sentimentalmente por Ardengo Soffici hacia 1915, provocó una de las visiones urbanas[9] más completas que desde el centro se abría a la otra dimensión de la ciudad, la de los barrios populares de la otra parte del Arno. Soffici había vivido los primeros años del siglo en el París de las vanguardias, y con Marinetti participó en el Futurismo, y hacia los años 20 desembocó en la retórica neoclásica del fascismo. Este Soffici de 1915 nos entrega una memorable visión, un minucioso recorrido urbano que parte de Via Tornabuoni y cruza el Arno para llegar a San Frediano, desde

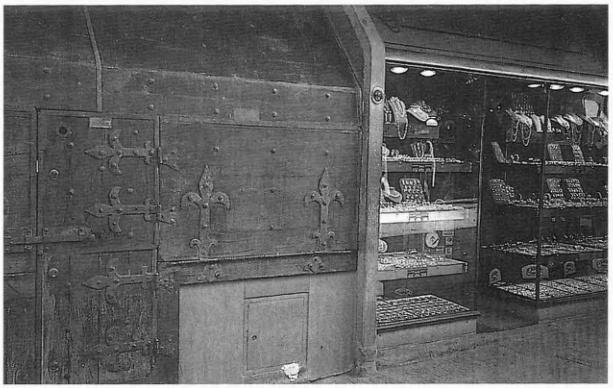
> En Florencia, en Via Tornabuoni,

donde

> El otro hemisferio se refresca
> mediante Doney y Nipoti,
> con una pluma del paraíso
> en el sombrero,

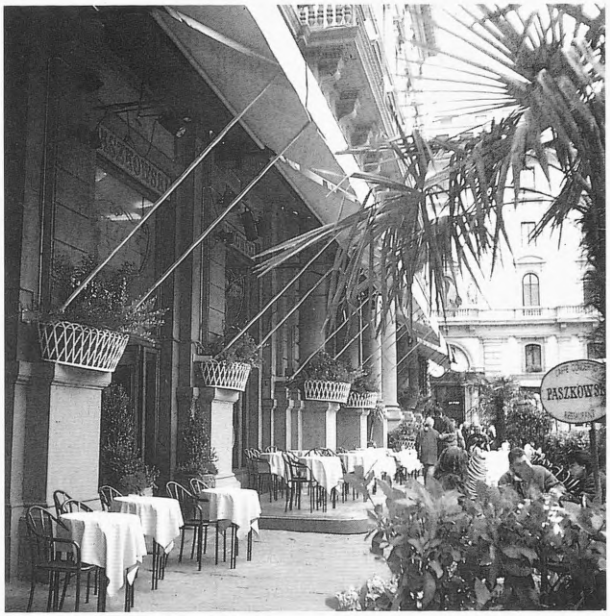
y vamos descendiendo para encontrarnos un viejo que vende narcisos y anémonas delante de las vitrinas de corbatas, hojas de mil liras y licores, para ver de pronto que:

> La colina de San Miniato
> Enjuaga en el Arno sus oros de Bizancio,
> Sus cipreses,
> Y las villas;
> El Puente viejo incrustrado de joyas,
> Los campaniles,
> Los salones de té,
> Con el agua verde



Ponte Vecchio. Joyería (L. Dolfi)

Plaza del Santo Spirito (L. Dolfi)



Plaza de la República. Café Paszkowski (L. Dolfi)

y para llegar finalmente, tras cruzar el Arno, a la otra ciudad, donde cantamos de desesperación pero finalmente todo en ella nos hace recordar que la vida comienza todos los días:

Sólo estamos nosotros para cantar
De desesperación
Por las callejuelas muertas,
Más allá del Arno,
En San Frediano,
En la Esquina de la Briga;
Se camina sobre las inmundicias,
Sobre los gatos asesinados
Y los cabellos;
Junto a las puertas clavadas de los burdeles.
Apenas un farol y alguna estrella colgada
[amorosamente en las ramas
Nos hacen recordar que la vida
Recomienza todas las mañanas.

El mundo narrado es ahora el de bodegas clandestinas, el del hampa que ríe y blasfema en clave de organillo y cuchillos, el del vino blanco y negro o el de la prostitución, pero desde la ciudad noble a la popular entendemos con Soffici el ecumenismo del espacio transcurrido:

En Florencia por todas las calles
A todas las horas
Se cruzan las aventuras del mundo.

La ciudad recorrida por Soffici era la ciudad que vivía lejana la primera guerra mundial, cuando las casas de los ingleses estaban vacías, y el mundo narrado parte entonces por primera vez de una expresión conjunta de dos percepciones de Florencia, pero sin contraponerlas vivencialmente, aunque el espacio vivido sea el de la otra parte del Arno de la que narra al final del poema. En la otra parte del Arno, Soffici nos dejó la mejor evocación en 1915 de un café histórico, el Paszkowski [10] al que llama en sus versos un «café de poetas y de señores». Y

(10) *Ibidem*, págs. 651-652.
(11) Dino Campana, *Canti Orfici*, ed. de Giorgio Grillo, Firenze, Vallecchi Editore, 1990. Para los textos de Campana que cito y una visión sobre el poeta, cf. mi «Noticia de Dino Campana seguida de algunos poemas», *L'arrel*, nº 1, Primavera de 1981, págs. 9-69.

lo era, aunque en él narre Soffici un intento de aproximación a una dama, en el que desde imágenes que son las de un jarabe de frutas por toda dulzura, y la corbata verde del director, o los sonidos de un vals, o los rostros en los cristales del café, terminemos sabiendo que

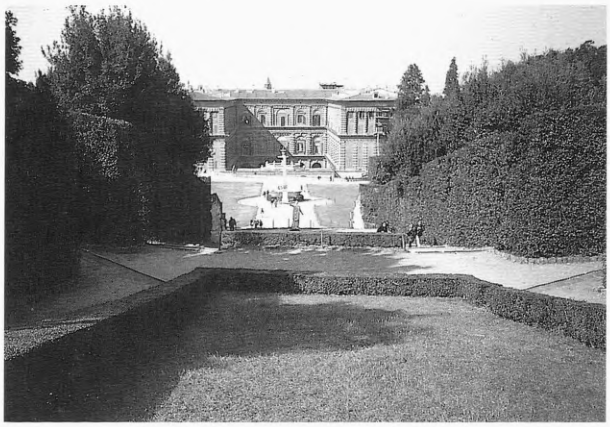
> Todos debemos partir a través del retraso de los
> [trenes de las estaciones y de la felicidad

y también:

> Decir que el mundo no acaba aquí absorbido por
> [los reflejos de la bandeja y de las bebidas
> La historia da vueltas a nuestro alrededor
> Como la puerta giratoria repleta de serios clientes.

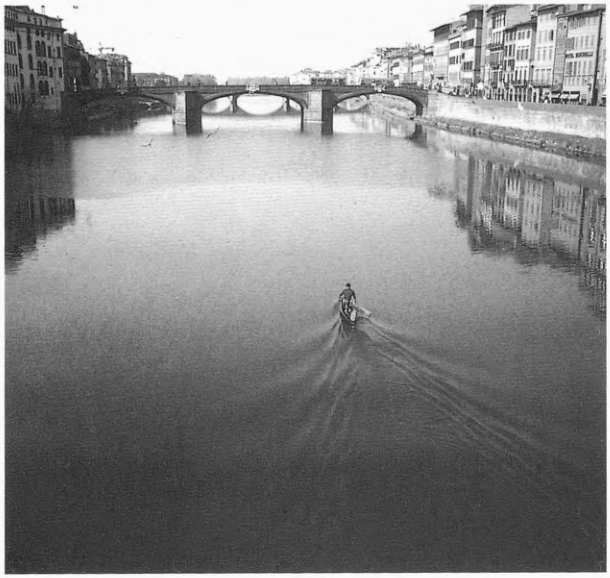
Un café es la mejor evocación de ese espacio de ciudad, porque en ese café además vendía ejemplares de sus *Canti orfici*[11] aquel loco inmortal que se llamó Dino Campana. Y vendía sus *Cantos órficos* a conversantes de la terraza que se llamaban Papini, o Soffici, o D'Annunzio. Campana, en el umbral de su locura, sus geografías y sus manicomios, escribió algunas evocaciones fragmentarias de Florencia. Son el mejor ejemplo decadentista de la ciudad, idealizada en sus espacios capaces de hacer aparecer a la amada al final de un recorrido por jardines, el río, las estatuas de los puentes. El poema se llama «Jardín otoñal (Florencia)» (el jardín es Boboli) y dice así:

> ¡Al jardín espectral, al laurel mudo
> De las verdes guirnaldas,
> A la tierra otoñal
> Un último saludo!
> A las áridas laderas
> Asperas, enrojecidas en el último sol,
> Confundida por rumores
> Roncos grita la lejana vida:
> Grita al muriente sol
> que ensangrienta los vergeles.
> Se oye una fanfarria
> Que lacerante sube: el río desaparece
> En las arenas doradas: en el silencio
> Están las blancas estatuas vueltas
> Al fondo de los puentes; y las cosas ya no están.
> Y desde el hondo silencio como un coro
> Tierno y grandioso
> Surge y respira en lo alto de mi balcón:
> Y con aroma de laurel,
> Con aroma de laurel acre languideciente,
> Entre las estatuas inmortales del crepúsculo,
> Ella aparece, presente.



Jardines de Boboli, Florencia

La amada aquí no se llamaba Beatrice, sino Sibilla Aleramo, aunque el imaginario de Dino Campana responda al del cuadro con el que comenzábamos, pero como estamos en el siglo XX, Florencia reemerge como marco de una relación amorosa que tiene su plenitud de apariciones en su paisaje y luego –era inevitable– su final también en el paisaje florentino. Y digo inevitable no a causa de que el poeta Campana tuviera que contarnos el final de su historia amorosa por obligación, sino porque Sibilla Aleramo –una de las líderes culturales del primer feminismo italiano, autora de varios libros entre ellos *Una donna* en donde emerge la turbulenta relación con el poeta– no tenía más



Puente sobre el Arno (L. Dolfi)

remedio que poner tierra por entre medio de un ser violento que murió en un manicomio y que evocó así el final de aquella historia amorosa repleta de momentos en los que:

Los pilares hacen el río más hermoso
Y los arcos hacen el cielo más hermoso.
En los arcos tu figura.
Más pura en el azul es la luz de plata.
Más bella tu figura.
Más bella la luz de plata en la sombra de los arcos.

Y el río de Campana se ha convertido en el lugar donde se venera a esta diosa para la que los arcos del lungarno florentino son la hornacina donde se realiza la veneración. En otro fragmento de la serie *Poemas para Sibilla Aleramo* nos describe a la amada, de la que pasea el recuerdo «por el más ilustre paisaje», asomada a un puente del Arno:

Vuestro paso silencioso como el recuerdo
Asomada a la barandilla
Sobre el agua que corre
Vuestros firmes ojos de luz.

Para concluir la historia amorosa, sin geografía precisa, pero narrándonos que:

os amé en la ciudad donde por solitarias
Calles se apoya el paso lánguido
Donde una paz tierna que llueve
En la tarde al corazón no saciado ni arrepentido
Lo dirige a una ambigua primavera de violetas
Lejanas sobre el cielo empalidecido.

La ciudad ideal ha seguido nutriendo la poesía de nuestro siglo. Entre estos poemas hay muchos que se unen a la idea de «Ciudad de la memoria», que es el título de un poema de Diego Valeri. La ciudad de la memoria de Valeri, que es Venecia, me sirve para ponerles delante algunos recorridos florentinos mediante imágenes, que son ya para mí la memoria de la ciudad.

Comenzaré por una de las grandes figuras del hermetismo florentino, Piero Bigongiari, quien, en 1942, en *La Figlia di Babilonia*[12] dedicó un poema «A Firenze» que dice así:

Con el rumor de tus sueños donde callan
las magnolias y los patios,
cedes al espacio donde el viento mantiene
agitadas tus flores: por allí pasan
con rodillas infantiles
las mujeres de ojos iguales. Y ¿qué hacen
en las salidas de las calles tortuosas?
Con la pálida claridad de sus manos señalan
las retamas en las colinas, mientras se deshacen
corroídas por un secreto. Luego
aprietas tu infancia sobre las colinas, rosácea luna,
y los campanarios por detrás nos miran.

Bigongiari ha escrito también necesariamente sobre el Arno, describiéndolo como «un lamento que no oiremos desde los puentes» mientras la niebla nos hace desaparecer las ventanas de alrededor. Son efectos de una memoria que nos habla de muchachas apoyadas en los puentes, barcas cruzando el río y la luna sobre las colinas de la ciudad.

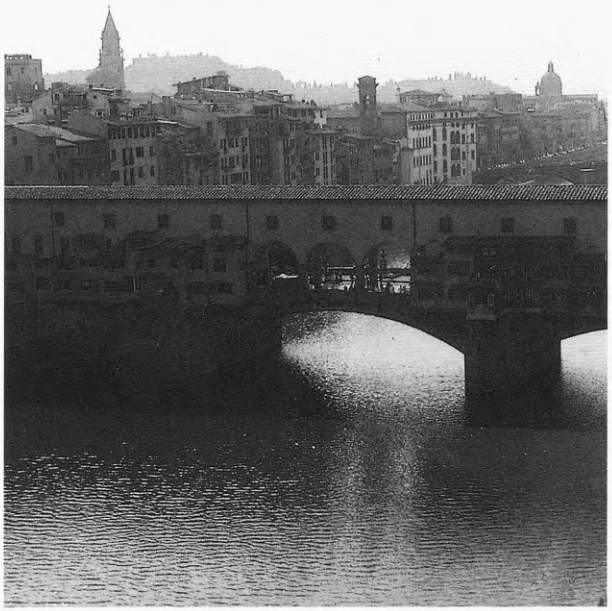
Esta memoria objetual de la ciudad, que nos destaca imágenes concretas (magnolias, patios, calles, el río) ha tenido otro ejemplo memorable en Carlo Betocchi y sus *Tejados toscanos*[13] donde la memoria de la ciudad se sitúa en el espacio visual que permite vislumbrar desde arriba su arquitectura. Hay una ternura cotidiana en la llegada a la ciudad que se expresa en el poema «Resucitado en Florencia»:

Me dio un brinco el alma
cuando vi tus techos
desiguales
después que el tren en una noche
lenta de acercamiento
me dejó sobre una plaza desolada.
Dos noctámbulos hablaban
estabas sola, Florencia,
y subí a la habitación del hotel,
dormí en tus brazos,
en el tiempo, en el oasis de piedra,

En la memoria de la ciudad, Betocchi ha sido el gran descubridor de los tejados florentinos:

Tejados toscanos secos
cubiertos de viejas
tejas, en los que el tiempo que olvida
abraza cada vez más
el calor fuerte
de los veranos muertos.

Tejados de Florencia (L. Dolfi)



Ponte Vecchio (Fot. J. P.)

La memoria de nuevo, como la desplegada por tantos poetas de nuestro siglo, como Franco Fortini[14] cuando nos sitúa ante el cementerio de los ingleses, o ante una casa que da a un patio de piedra, a imágenes míticas o a nubes que recorren un espacio descubierto que, como dice el poeta, está siempre en nuestro interior.

(12) Para los poemas citados de Bigongiari, cf. Poesie, ed. de Silvia Ramat, Milano, Mondadori, 1982. «Firenze» en *La figlia di Babilonia,* en Stato di cose, Milano, Mondadori, 1968.

(13) Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.

(14) «Camposanto degli inglesi» en *Poesie e errori*, Milano, Mondadori, 1969. Para estos poemas urbanos de Florencia me ha sido de gran utilidad la edición de Anna Dolfi y Marco Ariani, *Narratori e poeti del'900,* Firenze, Il Portolano, 1979.

Cuando la ciudad empieza a dejar de soñar

Pero ya que la ciudad está en nuestro interior, será necesario que cambiemos de ámbito literario, para verla desde otra perspectiva que la que siguió recreando la idealidad poética.

Ha sido Vasco Pratolini [15] quien con más fuerza nos ha entregado una imagen próxima y diferente de Florencia. Todos conocemos aquí la *Crónica de los pobres amantes*, aquel entorno urbano que explica Florencia en los años del fascismo. Aquí la ciudad ya no sueña y el Arno ya no es de plata. Via del Corno es un espacio suficientemente transitado para entender la trampa que Pratolini nos ha tejido. Nos ha enseñado otra ciudad que está dentro de la que conocemos hasta ahora, en ella «en el callejón de detrás del Palacio Viejo los gatos deshacen los fardos de inmundicia». Sólo hay una luz encendida en la madrugada de Via del Corno; es en la habitación de la Señora, que un buen día, para vengarse de los habitantes de Via del Corno, pensará en comprar toda la calle. Pero en Via del Corno, además, en aquellos años habitan héroes populares como Maciste. La ciudad agobiada, de calles sucias y reducidas, inmersa en la desproporción de una historia que reivindica en calles próximas las glorias del pasado, vive de pronto un reemerger de la idealidad. Cuando los fascistas matan a Maciste en su moto con sidecar mientras va a avisar a los demócratas que van a ser detenidos, en un viaje alucinante por la geografía más noble de la ciudad, Pratolini dedica una reflexión para los habitantes de Via del Corno: «Después fue invierno de verdad y para huir del terror que suscitaba ideas de muerte cada uno pensó más atentamente en la vida». Y pensar más atentamente en la vida es pensar aquí, en el interior de la miseria urbana de un mundo que se reduce a Via del Corno y Via dei Leoni, a los alrededores de la Piazza de la Señoría, pensar en el amor, en las ideas, en la rebeldía. Hacer surgir en este suburbio interior del centro Florentino el nuevo mito ideal de la Florencia antifascista. Los espacios populares, que son fragmentos diferentes en el interior de la geografía noble de la ciudad, bien podían ser la oposición real a un entorno en el que el fascismo intentó evocar viejas glorias. Sobre este mito urbano hay múltiples geografías en los años 40. Todos recordamos la Ferrara de Giorgio Bassani, el Eboli de Carlo Levi, o la Sicilia de Vittorini, pero ninguno construido a través de un recorrido minucioso por un espacio urbano.

Via del Corno (L. Dolfi)

(15) Para todas las obras citadas de Pratolini, cf. las ediciones populares en Milano, Mondadori, en la colección «Gli Oscar», reeditadas sucesivas veces.

Panorama del Viale dei Colli. Muros y Forti di Belvedere (L. Dolfi)

La geografía popular de Florencia ha sido por tanto el gran descubrimiento de Pratolini desde el principio: recordemos *El barrio*, la primera obra del escritor creada al filo de su participación en la Resistencia. Un testimonio poético de Pratolini escrito en 1943, y titulado «El barrio», concluía así:

> coged la trepidación
> de un tallo en primavera
> y la frescura que revienta
> desde la serpentina de San Niccolo
> los muros el cielo de la ciudad lejana
> donde fue bella la juventud
> con su miel de muchachas y de hambre.

El poema corresponde a una recopilación de doce que lleva por título *La cittá ha i miei trent'anni* –La ciudad tiene mis treinta años– y con razón Pratolini ha podido identificar la propia memoria con el signo que estaba creando. Recordemos el comienzo de *Il quartiere*, allí donde concretamente vamos a entrar a la historia a través de una geografía:

> Estábamos contentos de nuestro barrio. Situado en el límite del centro de la ciudad, el barrio se extendía hasta las primeras casas de la periferia, allí donde comenzaba la Via Aretina, con sus huertos y sus vías ferroviarias, las primeras casas burguesas, y sus chalets. Via Pietrapiana era la calle que cortaba por el centro el Barrio, como seccionándolo entre Santa Croce y el Arno a la derecha, los Jardines y la Annunziata a la izquierda. Pero sobre esta vertiente había ya un lugar señorial, aislado en el silencio, que gravitaba hacia San Marco y la Universidad, abandonado por la gente popular que dejaba a sus hijos correr por las propias calles de nombres de ángeles, de santos y de oficios, nombres antiguos de familias ricas del Trescientos. Via de Malcontenti era una arteria y una advertencia; Via del Agnolo la calle de vida airada, en la

que se metía Borgo Allegri donde en una edad lejana una imagen de la Madonna, pintada por un conciudadano inmortal, una vez que era llevada en procesión, se dignó milagrear en medio del pueblo regocijándolo.

Visillos en las ventanas, mujeres mal vestidas. Pero también pobreza sufrida con orgullo, afectos defendidos con los dientes. Obreros, y más propiamente, carpinteros, zapateros, herreros, mecánicos, artesanos del mosaico. Y tabernas, bodegas ahumadas y lucientes, un café moderno. La calle. Florencia. Barrio de Santa Croce.

La geografía urbana intensifica la vida genuina de unos jóvenes en un espacio de descubrimiento de la vida. La Italia narrada es la del fascismo. Valerio, junto a un grupo de amigos, crecerá, descubrirá el amor y entrará al espacio de rebeldía. La guerra de Abisinia en el 35 hace sonar por las calles de Santa Croce la canción «Facetta nera». Los amigos han ido dispersándose y la historia de cada uno de ellos va marcando la evolución narrativa. Valerio va cumplir el servicio militar y, cuando regresa dos años después, el barrio ha sufrido la política demoledora definida por el fascismo como de saneamiento, una política que llevó finalmente a una amplia especulación que destruyó la fisonomía de una parte de la ciudad. Nuevas calles cambian la antigua geografía y los habitantes de Santa Croce se amontonan en las antiguas casas que quedan en pie. Valerio, tras dos años de alejamiento, ha tenido tiempo para recibir la lección moral del antifascismo, y la nueva realidad le provoca una reflexión cargada de incertidumbre, pero también de optimismo hacia el futuro: «También el aire y el sol son cosas a conquistar detrás de las barricadas».Y creo que este programa urbanístico es suficiente para entender la nueva dimensión que adquiere la ciudad con Pratolini.

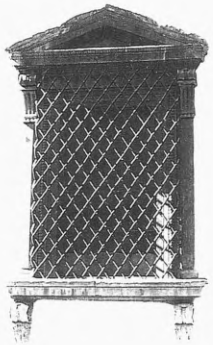
Via Torta. Santa Croce (L. Dolfi)

Otros barrios populares han sido marco en Pratolini: San Frediano en la historia burlesca, al margen del compromiso politico habitual del autor, en *Le ragazze di Sanfrediano*; Rifredi, en la historia antifascista de *La costanza della ragione*; la Florencia del XIX, marco de luchas y de surgimiento de un poderoso movimiento obrero, en *Metello*; la Florencia de comienzos de siglo y el surgimiento del fascismo en *Lo scialo*. Una construcción histórica que determinó la visión antifascista de la ciudad a través de una geografía en la que seguro Florencia no soñaba y el Arno ya no era de plata. Pero Florencia con Pratolini, junto a la *Roma, citta aperta* de Rosselini, sirvieron para crear en la inmediata postguerra un nuevo mito moral, el de ciudades y geografías antifascistas, aquel mito que podía rescatar Italia del hundimiento moral de 20 años de fascismo.

Creo que en la actitud de Pratolini se genera una nueva idealidad ciudadana que confluye en el mito histórico y constitucional de la «República nacida de la Resistencia». La percepción de los barrios populares, la confrontación de geografías internas de ciudades, tiene mucho que ver con esta nueva idealidad que ha construido Pratolini: la ciudad dejaba de soñar.

Me he puesto muy trascendente en este recorrido turístico literario que creo que debo empezar a concluir ya. Utilizo este tipo de discurso, porque sería incapaz de concluir nada desde otra perspectiva. Cualquier día puedo y les hablo de Firenze desde la perspectiva postmoderna del «pensiero debole».

La ciudad tiene toda esta literatura y mucha más diseñándola a lo largo de la historia. Concluyamos con un último recorrido de la memoria personal.

La memoria me lleva de pronto a una exposición artesanal en 1974. Junto a la demostración de un cortapatatas rudimentario y de plástico (que creo que terminé comprando) asistí al despliegue de múltiples objetos que provocaban sucesivas imágenes de la ciudad. Junto a los frescos de Fra Angelico los objetos reproducían Santa Maria dei Fiori, o el cuadro de Henry Holiday con el que he comenzado a hablar, o inevitables esmaltes del ponte Vecchio, o imprescindibles taraceas que parecían el Battistero con imitación del mármol blanco de Carrara, mármol rojo de Pistoia y mármol negro de Maremma, o espeluznantes vistas de la ciudad en platos esmaltados que parecían reproducir el observatorio del Piazzale Michellangelo. En una situación así creo que comprendemos que los signos redundantes están hechos para los turistas y que nadie más que ellos hará un acopio objetual de semejantes ofertas.

En otro recorrido les llevaría a los gravísimos problemas urbanos y especulativos que la ciudad ha padecido en nuestro siglo. En otro recorrido les llevaría al estremecimiento que el racismo nos produce cuando comerciantes estables de objetos turísticos persiguen a una fuerte población inmigrante de raza negra que sólo quiere vender también los David de plástico, o les contaría cuando Florencia se quedó sin agua potable en 1985 durante dos meses..., pero quiero concluir diciéndoles que la ciudad de los signos redundantes destroza en la reiteración turística su rigurosa belleza. Pero nadie acabará destrozando los signos del pasado. Es verdad que éstos se van debilitando cada vez mas, que los cafés históricos del centro, el Doney por ejemplo, es ya una zapatería, es verdad que el Paszkowski cualquier día de éstos tendrá una karaoke –ese invento diabólico de los japoneses para que los occidentales hagan el ridículo públicamente los fines de semana– en sus salas, es verdad que el centro de la ciudad está repleto de miles de turistas que deambulan consumiendo signos debilitados de un tiempo que acuñó la imagen de la ciudad; es verdad que cualquier día aparecerá un Mc Donalds en la Plaza de la Señoría, pero algunos amigos y amigas sabemos, lo sabemos sobre todo Concha Collado y yo, seguro que lo sabemos todos los que estamos aquí, que a pesar de todos los desastres siempre nos quedará Florencia. ■