

## Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas

Giuseppe Mazzocchi  
*Università di Pavia*

En el teatro, con la lengua no se bromea. Las palabras que el actor pronuncia, su misma fonética, el control pleno de la lengua que el público se espera de él (o a la que él piensa educarle) son fundamentales. No estoy diciendo, por supuesto, que todo es lengua; pero me cuesta aceptar una visión de lo teatral donde la palabra se contraponga a lo corporal, pasando a un segundo plano; es más, considero que el control de la lengua, es un aspecto del saber estar del actor, o sea de ese control difícil de definir pero imprescindible que debe tener de la escena.<sup>1</sup> No quiero decir, con esto, que no funcione un teatro sin lengua (o con una lengua meramente teatral, hasta el extremo de la lengua inventada); ni que el público no disfrute, en principio, de un espectáculo recitado en una lengua que no comprende (lengua que, por otra parte, es semántica para el actor, y le ayuda por tanto enormemente en su labor), aunque en este caso guardo mis dudas (fundadas en una mera consideración histórica) sobre la posibilidad del teatro de llegar a capas amplias de espectadores. Lo que quiero sentar como principio es el que la lengua cuenta, y mucho. Recuerdo muy bien cuánto perjudicaba la fruición de un montaje extraordinario de la *Vida es sueño* el que Rosaura recitase en un italiano violentamente marcado por un acento alemán: los bellos versos de la traducción, que se había seleccionado precisamente en función de la línea de lectura del director,<sup>2</sup> quedaban destrozados por un vocalismo ajeno (y no entro en el consonantismo) que producía —frente al resto del reparto— una pérdida inaceptable, como los silbidos de buena parte del público no dejaban de marcar al final. El caso me parece elocuente, porque en el caso que acabo de indicar no estaba evidentemente en juego la posibilidad de comprender por parte del público, sino su reacción ante un uso inadecuado de las posibilidades teatrales del lenguaje, o sea del lenguaje como elemento de comunicación dramática.

Con la lengua teatral no hay broma posible, incluso cuando se trabaja con lenguas próximas, siempre que no exista, naturalmente, un terreno preparado, o la asociación de una lengua a un género dramático. Dejo de lado la tradición bien conocida de la *Comédie Italienne* en el París dieciochesco; y llamo la atención, en cambio, sobre el caso portugués.<sup>3</sup> Aquí, en una situación de bilingüismo generalizado y antiguo (habría que

1. Me refiero al concepto de «pre-expresivo», en la línea de Eugenio Barba y su escuela.

2. V. Calderón de La Barca (1999). La traducción aludida es la de Luisa Orioli, publicada por primera vez en 1967 (Milán, Adelphi).

3. Sobre la cuestión (en contraposición con el español, en la vida teatral italiana), (MAZZOCCHI, 1999).

remontarse por lo menos al siglo xv), Lisboa se puede convertir en una plaza importante para las compañías españolas, incluso porque la comedia lopesca, que tiene la brillantez más que suficiente para dar al traste con los intentos epigonales de un teatro nacional al estilo vicentino, se asocia al español; tanto es así, que los mismos dramaturgos lusos, al escribir comedias según el modelo madrileño, lo suelen hacer en castellano. Pero otro caso interesante es el de los cómicos italianos en España. Sabemos que en ciertas ocasiones la ignorancia del español no favoreció su éxito;<sup>4</sup> pero también sabemos, gracias a las investigaciones de María del Valle Ojeda,<sup>5</sup> que con rapidez asombrosa los actores mejores fueron capaces de recitar en español.

Y es precisamente la experiencia de los cómicos del arte la que nos puede introducir a una reflexión breve, y sin duda esquemática ante la variedad del fenómeno que se analiza, sobre cuánto condiciona el hecho teatral la situación lingüística de una cultura. En suma, la cuestión de la lengua sube a las tablas. Lo que pretendo es ofrecer de forma sintética la apreciación un tanto inédita (como tal apreciación) de cómo las diferencias entre teatro áureo español e italiano se pueden explicar en lo profundo con la situación lingüística respectiva de Castilla y de Italia.

Como reflexión general de entrada quiero poner lo que comentaba Carlo Dionisotti en su reseña ejemplar de la *Storia della lingua italiana* de Migliorini (1961):

Fra il Cinque e il Settecento l'Italia diede al teatro europeo un suo contributo originale e caratteristico nelle seguenti forme: il dramma pastorale, la commedia dell'arte e il melodramma; vale a dire Tasso e Guarini, i comici di professione e le loro mestiere, Metastasio. Basta un momento di riflessione per accorgersi che nell'un caso, quel del dramma pastorale, si ha per definizione un dramma trasferito al di fuori della realtà storica, su di una scena interamente fittizia, indeterminata e perpetua, un dramma che di necessità si esprime in un linguaggio che con la sua suprema, artificiosa eleganza compensa la presunta umiltà e semplicità della materia. Nel secondo caso, nella commedia dell'arte, il dialogo è abbandonato all'improvvisazione degli attori: non resta che lo schema drammatico, il linguaggio è perduto. Nel terzo caso, nel melodramma, il linguaggio poetico, genialmente semplificato, si appoggia al linguaggio musicale ed è condizionato da questo. Mi pare lecito concludere che da questi tre casi tipici, diversi e indipendenti, risulta una costante riluttanza della lingua italiana ad accettare un dialogo drammatico aderente alla realtà storica. La lingua accetta senza riserve il dramma pastorale, perché da esso riceve una garanzia che quella realtà, come presenza necessaria e diretta, è esclusa. Nella realtà tragicomica, a volte tragica, sempre comunque nobile, del melodramma, la lingua si avventura con felice prudenza, solo in quanto la musica l'assista. Di fronte a una realtà comica, che non permette evasioni né compromessi, la lingua rifiuta la scrittura, si concede

4. En Valladolid la compañía de Milanino tiene problemas, según refiere un documento, por las dificultades de comprensión del italiano que el público tiene (ARRÓNIZ, 1969: 239).

5. OJEDA (1995). El *zibaldone* de este gran cómico recoge también muchos pasajes en español. Y no hay que olvidar tampoco la temprana presencia de actores españoles en las compañías italianas.

solo nella forma labile, parzialmente dialettale, della improvvisazione dei comici di mestiere (Dionisotti, 1971: 101-103).

Los estudios de las últimas décadas quizás permitan matizar un tanto la caracterización de la lengua de la comedia del arte, como veremos; pero de las palabras del maestro tenemos que retener el que en Italia faltaba —fuera del localismo dialectal— una lengua literaria nacional aprovechable para un registro cómico. El toscano, fuera de Toscana, ya suena a literatura, no a vida; es «la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio» (Gadda 1990, 501).

Por otra parte, otro maestro, Pietro Folena, reflexionando sobre la experiencia lingüística de Goldoni ve como modelos de lengua teatral que le preceden por un lado el melodrama, y por el otro la comedia del arte; así que

Il duplice dissolversi, o evasione, della parola in musica e in azione (o «lazzo»), va visto come il risultato storico di una situazione culturale e linguistica tipicamente italiana: di una cultura di fondamento pressoché esclusivamente umanistico e letterario, di una lingua di prestigio letterario relativamente già unificata nel comune uso scritto, ma ancora lontanissima dall'unità anche più relativa del parlato: una lingua non popolare. Alla mancanza di una tradizione comune di lingua della conversazione, capace di legare oltre i confini regionali un pubblico nuovo e più largo, non più una aristocratica élite come quella che frequentava gli spettacoli del nostro Rinascimento, l'istituzione del linguaggio «improvviso» della commedia dell'arte risponde, oltre che con le sue invenzioni mimiche, extralinguistiche, con schemi linguistici, e non solo di contenuto, capaci di accogliere una informe materia espressiva mista di elementi dialettali più o meno stilizzati e di detriti aulici. Il risultato è una lingua di teatro informe ma viva e mimetica, capace di adattarsi a situazioni linguistiche e a pubblici diversi: [...] tutte le tradizioni eccentriche, tutti i residui di protesta antitoscana della nostra storia linguistica, si accumulano dentro la fertile concimaia che ci resta di una vegetazione frondosa e parassitaria, il cui carattere è l'effimero, l'estemporaneità, la inflazione verbale, la subordinazione della parola al gesto (Folena, 1983: 89-90).

Lo cómicos del arte encuentran por tanto su solución al grave problema de un teatro nuevo que carece de lengua. Entre los ingredientes de su receta destaca, en primer lugar, el plurilingüismo (los dialectos italianos, el latín, el español...), con la fácil adaptabilidad a las exigencias del público. Pero me apresuro a añadir dos aspectos más de este plurilingüismo: es decir, su funcionalidad en la creación del personaje; y su base literaria. Tenemos que rechazar con fuerza la idea de la lengua de los cómicos como fruto de la improvisación; lo que se improvisa es la utilización dramática de fragmentos textuales aprendidos, y que tienen abolengo literario. Con el trabajo de las últimas generaciones de estudiosos, por otra parte, se ha superado también la idea del cómico del arte como genial e inculto. Ante la imagen superficial que de ellos se podía tener, los mismos actores, cuando se dedican a redactar comedias *distese* (o sea con los diálogos completos) no dejan de reivindicar su cultura y su preparación, como el hecho mismo de proyectar

hacia la imprenta sus funciones sugiere.<sup>6</sup> Al ser actores con una conciencia muy fuerte de sus potencialidades, los cómicos saben perfectamente cuánto cuenta la lengua; y en el perfeccionamiento progresivo de su personaje, del personaje que van representando y que a menudo se asocia con su individualidad, no dejan de perfilarlo también en lo lingüístico, echando manos de textos literarios: la lengua asume así la misma función del gesto, de ese aprovechamiento de lo físico que tradicionalmente se ha considerado como típico de este fenómeno teatral. Esto se ve claramente en un pasaje de un «prologo da fantesca» que se merece las frecuentes citas que tiene:<sup>7</sup>

Basta, signori cari, io sto male con loro. Ohimé, sentite. La mattina la signora mi chiama: «Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiammetta* che voglio studiare». Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. Il Capitano, le *Bravure* del Capitan Spavento. Il Zanni le *Astuzie di Bertoldo*, il *Fugilozio* e l'*Ore di ricreazione*. Graziano le *Sentenze* dell'Eborensense e la *Novissima Poliantea*. Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana. Lo innamorato vuol l'opera di Platone, e quasi in punto chi mi comanda una cosa e chi un'altra. E che maledetti siano, in fin sul palco mi comandano ch'io facci il prologo.

Como se ve, a cada personaje se le asocia un clásico o un género: la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Celestina* sirven para la actriz joven y la actriz mayor en sendos papeles de enamorada y tercera; el doctor usará la poliantea; mientras que las cartas de Andrea Calmo serán la base de los parlamento de Pantalón.<sup>8</sup>

Sintetizando, los cómicos producen una lengua teatral que no corresponde con el uso (ya por su ostentado e inverosímil plurilingüismo), tampoco en su vertiente dialectal, ya que los dialectos se someten a un proceso de estilización y esquematización que los convierte en caricatura de sí mismos. Por otra parte, al ser teatral, esta lengua camufla su base literaria: se trata de un producto que tiene que distinguirse de la comedia renacentista (para citar una tipología dramática afín); y también la amplitud del público requiere que esto sea así. La operación resulta posible gracias al actor: es su cuerpo lo que le da apariencia de viva a una lengua que no lo es, gracias a la asociación de lengua y gesto, en suma al *lazzo*. Pero de todos estos aspectos me interesa resaltar sobre todo algo fundamental, es decir el hecho de que los cómicos crean una lengua teatral, que no se usa fuera del teatro, y que responde a las exigencias de un proyecto dramático.

Podemos evidentemente afirmar lo mismo de la comedia española después de la reforma de Lope de Vega; y, por cierto, no hace falta recordar cuánto les debe Lope a los italianos, aunque no asume su propuesta de forma integral y acrítica; es más: está claro que su visión teatral difiere (y mucho) de la de los italianos. Lope pretende que la lengua del teatro refleje el uso en la pluralidad de registros y en la verosimilitud psicológica (baste con remitir a los conocidos pasajes del *Arte nuevo*); sin embargo ni teoriza ni pretende la mera imitación de la lengua hablada. Esto, en contra de una interpretación

6. Ver la buena selección, con importante estudio, de FERRONI (1985-1986).

7. Aparece en el *generico* (o sea *zibaldone*) titulado *Fatiche comiche* de Domenico Bruni, impreso en París en 1623 (MAROTTI-ROMEI, 1991: 388-389).

8. Una confirmación importante de cuánto es de fiar la información que da el texto de Bruni, viene del espiguelo de pasajes de las cartas de Calmo que realizó Stefanello Bottarga, quien actuaba precisamente de Magnifico (o sea de Pantalone), (OJEDA, 2004).

*vulgata* de su lengua dramática que no se puede fundar ni en su práctica de «poeta» teatral ni en su reflexión teórica: según comentábamos Josep Sirera y yo un día paseando por Ferrara (yo era el que aprendía), sólo el hecho de haber utilizado el teatro áureo como fuente para la reconstrucción del uso lingüístico del siglo XVII puede haber producido esta confusión lamentable. De cara al público, tal operación les habría sustraído una buena parte del encanto a sus piezas: la magia del teatro exige que su dimensión quede definida también por una acusada distancia entre la lengua de comunicación y el discurso de los actores. Lo que realiza Lope es un evidente proceso de estilización, que empieza ya con la elección del verso (no hablamos con el ritmo del octosílabo, y menos en polimetría) y continúa con el empleo decidido de la retórica, la tópica, la erudición. Un defensor del teatro español frente al italiano, resalta el verso como elemento diferenciador de las dos prácticas ante los entusiastas de los extranjeros:

¡Oh, contrarios traidores a la lengua  
y nación castellana, que no debe  
en excelencia nada a las del mundo!  
¿Es posible, por dar quizá una muestra  
falsa de entender italiano,  
despreciéis los primores de la propia?  
Ya se ve que es más propio hablar en prosa  
y más fácil, pues huyen el trabajo  
del estudiado verso y consonantes;  
mas por esto el ingenio castellano  
no se contenta con tan poco estudio,  
antes por dar al gusto más dulzuras  
de habilidad de ciencia y más ingenio,  
lo amargo de la prosa lo disfrazo  
con dulces variados versos graves;  
que si cual menos arte en prosa fueran  
castellanas comedias recitadas,  
al día representáramos cincuenta  
diferentes, cual hacen italianos.<sup>9</sup>

El público educado por Lope se fija en la brillantez de la lengua, que reproduce en escala (una escala más viva, más decidida, más vistosa) la lengua de uso. En efecto, en contra de lo que pasa en Italia, el público de los corrales escucha un espectáculo en una lengua que puede reconocer como propia, no en una lengua ajena (por literaria o por perteneciente a otra área) como en la comedia el arte. No olvido, naturalmente, que el plurilingüismo está muy presente en el teatro lopesco (Canonica, 1991), pero sin duda de forma menos regular e invasiva que en la comedia del arte; y, sobre todo, con una función radicalmente distinta, más próxima a la que tiene en la comedia renacentista italiana, donde también está muy presente (Folena, 1991). En Lope y en los otros «poetas» el habla de negros o la jerga morisca corresponde en efecto en primer lugar a una exigencia de verosimilitud (no exenta, por supuesto, de un aprovechamiento dramático); y no contribuye, en sí, a crear el personaje, ni a relacionarlo con un sistema de

9. Se trata de un pasaje de la loa primeriza de la comedia *La pastoral Arcadia* que descubrió Stefano Arata, (ARATA-ANTONUCCI, 1995: 68-69).

personajes fijos como en la comedia del arte. El plurilingüismo de Lope, en suma, no tiene una justificación íntimamente teatral como el de los cómicos.

Dicho esto, no extraña que la actitud ante lo literario de Lope y de los dramaturgos españoles sea opuesta a la de los italianos: aquí no se trata de camuflar lo literario de la operación (en aras de una ilusión de vida lingüística que puede tomar cuerpo sólo en el teatro), sino de exaltarlo, ya que es esta literariedad lo que marca la frontera entre vida y teatro. Y en este proceso, también un fenómeno como el gongorismo puede asumirse como tal, o sea no como elemento que entra subrepticamente en la creación de un personaje fijo (piénsese en los latinajos del doctor, en el español del capitán, en el veneciano de Pantalone, etc.),<sup>10</sup> sino como un ingrediente más de la amplia excursión de registros que la comedia quiere reservarse; y con un valor (entre los extremos de la caricatura y de lo sublime) que sólo cada situación dramática puede determinar.<sup>11</sup>

Esta simetría entre comedia del arte italiana y teatro español sólo se puede explicar teniendo en la debida cuenta una situación lingüística opuesta. Y se podría finalmente, esquematizar así:

En Italia:

- falta una lengua nacional hablada;
- la lengua literaria crea una ilusión de lengua de uso (teatral);
- el plurilingüismo contribuye a definir el personaje fijo;
- textos fluidos.

En España:

- hay una lengua nacional hablada;
- la lengua literaria contribuye a marcar la distancia respecto a la lengua teatral;
- el plurilingüismo sirve en el plano de la verosimilitud;
- textos fijos.

La última pareja del esquema quizás nos ayude a profundizar toda la cuestión. La diferencia más frecuente entre la comedia del arte y la comedia española está en efecto en la escisión que en la segunda se produce entre el autor del texto dramático, y quien se encarga de su representación; en el caso de la comedia del arte es un actor quien produce el texto, según un proceso combinatorio que ha dejado bien claro Tessari.<sup>12</sup> Quizás esto también pueda servir para explicar la reproducción literaria de la lengua hablada; y también la problematicidad ideológica de la comedia española frente al puro agotarse en acción y espectáculo de la comedia del arte. Lo literario es un elemento del cual los cómicos se sirven para una operación esencialmente teatral; en cambio en la comedia es la marca de un control intelectual sobre el texto dramático. Este aspecto, bien mirado, tampoco está desvinculado de la cuestión de la lengua; y más en general de la manera que el escritor tiene de enfocarla. ¿Había en Italia literatos dispuestos a empeñarse en un teatro comercial, sin laureles académicos? La respuesta es negativa.

10. Sin olvidar, por otro lado, que una situación tan esquemática es propia del siglo XVIII. Antes, es más bien cada actor quien da vida a su propio personaje dentro del tipo general (a su *zanni* dentro de la categoría *zanni*), definiéndolo también por lo que a lengua se refiere.

11. Al respecto, sigue dando orientaciones imprescindibles el estudio de SAMONÀ (1990).

12. «Nel rifiutare l'appoggio di un testo scritto, infatti, l'attività dell'attore perde il tradizionale carattere di interpretazione, ma insieme non si fa creazione, bensì composizione, gioco di ritagli e di accostamenti che nasce dall'arte nascosta' del comico e culmina nell'arte di nascondere!» (TESSARI, 1969: 224).

Los hay en cambio en España, y no tanto por una predisposición genética al rechazo de las reglas; cuanto, entre otras cosas (como la mayor uniformidad ideológica, un patrimonio común exhibido como signo de identidad), por el hecho de trabajar con una lengua literaria no tan opuesta a la usual, con todas las consecuencias que a nivel mental esto supone. Porque lo que tiene que quedar claro es que si la operación realizada en la comedia lopesca puede parecer, en la perspectiva esbozada en estas páginas, un tanto dirigista respecto al triunfo de lo teatral en la comedia del arte (pero ¡cuidado con los tópicos sobre creatividad italiana!), la misma demuestra también una capacidad de diálogo entre lo culto y lo popular que el teatro italiano ignora. Y lo ignora (siempre que no se le dé a *popular* una acepción hoy inaceptable) también en la comedia del arte, si tenemos en cuenta precisamente sus bases literarias:

Sembrò popolare perché seppe sfruttare forme ed immagini carnevalesche, danze delle feste collettive, servendosi di frammenti provenienti da contesti geografici e culturali differenti, ma organizzando il bricolage secondo i criteri sperimentati dagli organizzatori di spettacoli colti. Un'altra ragione per cui parve popolare fu perché era talmente raffinata da adattarsi ad ogni tipo di pubblico, colto o incolto, italiano o straniero (Taviani, 1987: 326).

Al considerar las otras formas teatrales italianas de la época, comedia incluida, se ve que no se da en ellas nada comparable con la operación de lingüística teatral que realiza Lope; y se trata de géneros teatrales (no se nos olvide) que en su variado repertorio, que incluía todos los géneros y junto con los *scenari* muchos textos *distesi*, los cómicos controlan perfectamente con su práctica profesional. En efecto, la comedia del arte es para ellos una posibilidad más, que no supone (ni mucho menos) un enfoque diferente del papel de la cultura en relación con el trabajo del actor: tan sólo el aprovechamiento directo por parte del actor de esa misma cultura. El divorcio tan italiano entre pueblo y literatura se consume también en los sublimes esquemas del arte, en una realidad, la italiana, donde son muy escasos los escritores que no saben latín (y sería lo de menos si se les olvidara), como me recordaba en otro paseo (esta vez en Pavía) Piero Cozzi, antiguo compañero mío en una cátedra de instituto (y también aquí aprendía). Si analizamos las adaptaciones de los *scenari* en la comedia española, o al revés el aprovechamiento de la misma por los italianos,<sup>13</sup> nos podemos dar cuenta de inmediato de cómo los dos sistemas no comunican: la sutil armonía de la comedia española, se traduce en una expresividad completamente diferente, donde lo basto viene a cubrir una estrategia no menos intelectual, aunque distinta.

## Bibliografía

ARATA, S.-ANTONUCCI, F. (1995): *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Madrid-Sevilla-Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.

13. V. MAZZOCCHI (2003: 567-575). De este ensayo proceden una parte de las observaciones desarrolladas y distintamente enfocadas aquí.

- ARRÓNIZ, O. (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos.
- CALDERÓN DE LA BARCA P. (1999): *La vita è sogno, regia di Luca Ronconi. Stagione 1999-2000*. Milano, Piccolo Teatro.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E. (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel, Reichenberger.
- DIONISOTTI, C. (1971): «Per una storia della lingua italiana». *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- FERRONI, S. (1985-1986): *Commedie dell'arte*. Milano, Mursia.
- FOLENA, G. (1983): «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni». *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
- FOLENA, G. (1991): «Le lingue della commedia e la commedia delle lingue». *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-146.
- GADDA, C. E. (1990): «Apologia manzoniana» (1924). En STELLA, A.-REPOSSI, C.: *Lombardia*. Brescia, La Scuola, «Letterature delle regioni d'Italia-Storia e testi».
- MAROTTI, F.-ROMEI G. (1991): *La commedia dell'arte e la società barocca. Le professioni del teatro*, Roma, Bulzoni.
- MAZZOCCHI, G. (1999): «Lo spagnolo in Lombardia: assiomi sulla situazione linguistico-letteraria». En SECCHI TARUGI, L. (ed.): *Cultura e potere nel Rinascimento*. Firenze, Cesati, pp. 123-135.
- MAZZOCCHI, G. (2003): «La *commedia dell'arte* y su presencia en España». En HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, I, pp. 549-579.
- OJEDA, M. Del V. (1995): «Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottaga». *Criticón*, 63, pp. 119-138.
- OJEDA CALVO, M. Del V. (2004): «Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanello Botarga y otras noticias documentales». *Criticón*, 92, pp. 141-169.
- SAMONÀ, C. (1990): «Poesia, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope». *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, pp. 109-187.
- TESSARI, R. (1969): *La commedia dell'arte nel Seicento*. Firenze, Olschki.