

LECTURA CRÍTICA DE LIBROS

Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: Teoría y análisis del símil*, Madrid, Ed. de la Discreta, 2002, 220 pp.

Creo que se puede afirmar, sin riesgo de incurrir en exageración, que el libro de Juan Varela-Portas constituye una de las aportaciones más valiosas de los últimos años dentro del panorama de la crítica dantiana. Centrado el corpus de investigación en los símiles de la última *cantica* del poema, la aportación de este libro, tanto desde el punto de vista metodológico como desde la concepción hermenéutica que lo anima, afecta al poema globalmente considerado, pues el autor considera los símiles como una clave privilegiada para penetrar y desentrañar el significado alegórico, no sólo del contexto inmediato en que se hallan situados, sino del canto al que pertenecen.

Como expone el autor en la primera parte del libro, *Principios constructivos del símil dantesco*, el símil ya había sido punto de mira por parte de la crítica. Por su expresividad y «lirismo» mereció la atención de Croce que lo contempló de una manera desarticulada de su contexto; los símiles serían pequeñas piezas líricas o momentos en que se desborda el númen poético de Dante. Debido a su evidente y «desproporcionada» longitud, llamó luego la atención de críticos como C.S. Lewis, Irma Brandeis, Lansing, que ya percibían su funcionalidad semántica, incluso su naturaleza de «analogía sumergida» (Lansing), aunque este autor todavía no fue capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias esta intuición. La hipótesis de investigación de Juan Varela-Portas parte de Carlos López Cortezo y del descubrimiento de este último acerca del funcionamiento de los símiles en la *Commedia*. Estos se comportan como lo hacen en los tratados de teología simbólica de los siglos XII y XIII, dedicados a la exégesis de los textos bíblicos. En esos tratados poseen una naturaleza analítica, es decir, se produce la correspondencia, punto por punto, de los rasgos figurativos que componen la imagen literal del símil con cada uno de los conceptos que integran una verdad en el nivel alegórico. Esta cualidad analítica es la que Juan Varela-Portas aplica al estudio de los símiles en el *Paradiso*, llevándole a resultados innovadores, no sólo en relación con el plano del significado alegórico de esta *cantica*, sino también, ya en un orden estrictamente filológico, en relación con el nivel literal del texto, al guiarle en determinados casos en la «restauración» de ese mismo nivel literal.

El libro se compone de tres partes: la primera y la tercera se hallan en correspondencia, pues las reflexiones sobre *Los principios constructivos del símil dantesco*, de la primera, se complementan con las de la tercera, *La lógica productiva del símil dantesco*, donde el autor trata de explicar las raíces históricas e ideológicas del uso de esta figura por parte de Dante. En el centro del libro, la segunda parte, se sitúa el cuerpo del análisis, la reconstrucción rasgo por rasgo del «universo» figurativo que constituye al símil, y que a su vez es alegoría de otra cosa. El capítulo tercero de la primera parte se dedica a la definición de sus rasgos. Partiendo de dos de los caracteres del símil dantiano que más han llenado de perplejidad a los críticos: su desmesura verbal y su falta de coherencia (según ellos), en relación con el contexto al que pertenece —caracteres que, sin embargo, ya ponían en evidencia los antiguos padres de la Iglesia como marcas del texto alegórico—, el autor enumera como propiedades la analiticidad, el iconismo, la literalidad y la congruencia con su contexto, así como el mecanismo analógico subyacente en su funcionamiento, el *tertium comparationis*, que permite dar el salto del nivel literal al alegórico. Las penetrantes reflexiones de Juan Varela-Portas sobre estos caracteres desvelan el sentido de la desmesura verbal y destruyen el juicio de la aparente incongruencia; la analiticidad equivale a la diferenciación, detalle a detalle, de los componentes de la imagen que lo compone y demuestra que el «exceso» vela y revela una alegoría; el iconismo lleva al reconocimiento del principio gnoseológico fundamental en la teoría del conocimiento de la Edad Media: se parte de la imagen para llegar a la idea. En este punto se realiza una esclarecedora y brillante reflexión sobre los mecanismos semióticos por los que Dante pasa de la imagen a la idea y por los que carga de significado alegórico a esta figura. Dante hace esta operación en virtud del hallazgo de una relación de semejanza, el *tertium comparationis*, el rasgo que permite a una imagen estar por otra cosa (*aliquid stat pro aliquo*); es decir, establecería una función semiótica icónica. Lo que esto implica, «es de capital importancia para entender la función del símil y, en general, el `modo de significar´ de la *Divina Comedia*. Implica que *la analiticidad del significado del símil supone la analiticidad del significado que el símil `vehicula´*, lo que nos lleva a otra idea clave, la de que *el símil no es solamente un medio de representación icónica, sino básicamente un medio de análisis icónico del concepto, un medio para analizar el concepto, la idea, desmenuzándolo en conceptos menores que lo explican, es decir, el símil es originariamente un medio de conocimiento*» (p. 43). De este modo, se pone de relieve el iconismo del poema dantiano, un mecanismo «de una precisión, rigurosidad, complejidad y riqueza que nada tienen que ver con los `primitivos´ iconismos de la civilización actual» (p. 44), y que lo hermana con el arte figurativo medieval.

El carácter icónico del símil, lleva a la observancia y respeto absoluto del nivel literal, de la literalidad del símil. Esta es otra de las aportaciones del método de esta investigación, aunque ello pueda parecer obvio. Al constituirse el símil como alegórico, se impone la necesidad de comprender hasta el fondo su nivel literal pues «*las palabras del símil nos señalan precisamente el rasgo distintivo de la imagen, el que nos permitirá realizar el transfert de significado*» (p. 46). Es decir, en la *Commedia*, como texto icónico, nos movemos de las imágenes a las ideas, pero como

texto alegórico, hemos de construir a través de las palabras la imagen; hemos de ir de las palabras a la imagen. Ello obliga a una comprensión y respeto absolutos del nivel literal, cosa que no siempre ha ocurrido en la crítica. Ante el símil, el analista se enfrenta primero con las palabras, que le sirven para reconstruir las imágenes, y luego con estas últimas para extraer de ellas su significado alegórico, la *vera sententia* que esconden. Pero la palabra en el símil dantiano sirve sobre todo para dar la clave significativa de la imagen a través de la semejanza, el *tertium comparationis*, que permite acceder a la verdad alegorizada (pp. 200-201).

En este sentido, la labor que realiza Juan Varela-Portas en la segunda parte del libro, a lo largo de sus análisis, nos muestra, en primer lugar, un auténtico trabajo de exégesis filológico textual, de fijación y de restauración, en muchas ocasiones, del significado del nivel literal del texto. Y realiza, después, el paulatino desvelamiento del significado alegórico de los símiles, aportación que constituye uno de los motivos de la extrema calidad de este libro y de la atracción que sobre el lector ejerce el uso de su método de interpretación. Sus resultados demuestran la total coherencia semántica que guardan los símiles con el significado del canto en que se encuentran y prueban cómo constituyen precisamente las claves que otorgan la coherencia al mismo y con ello también, de un modo mediato, a toda la *cantica*. Visto exclusivmanete desde el nivel literal el *Paradiso* aparece como una sucesión de temas inconexos que ha llevado a la crítica a perderse a la hora de tratar de hallar en el mismo un criterio de composición y de ordenación. Los resultados de los análisis en este aspecto, ponen al descubierto la auténtica coherencia subyacente en la *cantica*, coherencia que radica en la alegoría.

Los ejemplos analizados se refieren al cuarto cielo, el de los *spiriti sapienti*. Rigurosamente se va «explicando», en el sentido etimológico de este término, los significados explícitos e implícitos de las imágenes. En primer lugar, el significado literal de las mismas, cosa a veces no tan fácil y evidente, como ocurre en el símil del reloj (X, 139-148), donde la explicación literal se refiere al mecanismo de un reloj del siglo XII. En este caso el autor, paso a paso, va abriendo las implicaciones teológicas que encierra la semejanza de la rueda, que forman los espíritus de los sabios beatos en el cielo, con la imagen del reloj; cómo todos estos espíritus, a pesar de las diferencias y polémicas que suscitaron sus doctrinas, son partes de un mismo «mecanismo» que no cesa de avanzar y cuyo resultado es el despertar a la Iglesia a su relación de amor con Dios. El análisis muestra cómo ese proceso tiene una primera fase, alegorizada por el mecanismo de las ruedas dentadas del reloj, que representa a la teología que no desprecia a la razón humana y que se mueve de razonamiento en razonamiento, desde los principios hasta las conclusiones; y muestra, después, cómo ese movimiento no se agota en el progreso racional sino que, apoyándose en la imagen del efecto último del mecanismo del reloj, resolución del comparante del símil: «come l'orologio che /.../ tin tin sonando con sì dolce nota / che `l ben disposto spirto d'amor turge», prueba que el papel de la teología no se agota en el conocimiento especulativo sino en el amor de caridad hacia Dios. De este modo, Juan Varela-Portas puede llegar a afirmar, en lo que respecta al *Paradiso*, que Dante «parece tomar partido por aquellas corrientes menos

racionalistas para las que la teología, sin dejar de ser ciencia racional, era algo afectivo ordenado a la caridad» (p. 82), y cómo este símil, aportando una clave de interpretación al cielo de los «*spiriti sapienti*», nos lleva a pensar que «Dante mantenía un exquisito equilibrio entre las distintas tendencias, un enriquecedor y abierto eclecticismo» (p. 82).

En la última parte del libro, *La lógica productiva del símil dantesco*, el autor trata de explicar las raíces históricas e ideológicas del uso de esta figura en Dante, es decir, como «un expediente icónico para analizar y representar de un modo racional y sistemático una red conceptual subyacente, que constituye el texto alegórico» (p. 161). Dos capítulos de extrema densidad conceptual explican los paradigmas ideológicos e históricos, puntos de referencia no sólo del símil sino de todo el poema de Dante. El primero da la clave de su origen: la imaginación. La *Commedia*, como es sabido, es una visión, un producto de la imaginación. Para explicar lo que esta facultad significaba para el hombre medieval se parte de las contribuciones ya consagradas de Bundy, y especialmente de Klein y de Agamben: la imaginación como espíritu fantástico, como facultad mediadora entre mundo sublunar y supralunar, entre cuerpo y alma, entre alma sensitiva y alma racional e intelectual. El autor pone así en evidencia el universo teológico que construye a la *Commedia* y en concreto a esta *cantica*. Partiendo del principio aristotélico: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata*, el itinerario de la mente hacia el intelecto y hacia Dios —así puede definirse el vuelo de Dante a través de los diferentes cielos— combina y hace suyas la concepción paulina y del Pseudo-Dionisio, la teoría de la visión agustiniana, la teología mística de Hugo y de Ricardo de San Víctor. Para todos ellos conocer, tanto las cosas del mundo externo como interno, es estar como ante un espejo donde se reflejan las imágenes que son semejanzas de la realidad divina.

El siguiente paso que explica la lógica productiva del símil es reconocer el proceso que de la semejanza inherente a la imagen con la cosa, se pasa a la verdad que la imagen alegoriza. Así se explica la lógica productiva del símil: Dante en primer lugar contempla una imagen que por medio del símil, a través de la semejanza, se compara con otra cosa y eleva luego la relación de analogía que comporta el símil, a alegoría de una verdad. Este proceso que parte de la contemplación de la imagen, se explica en el capítulo siguiente, *Símil dantesco y sacralización*, gracias al modo de mirar la realidad que tenía el hombre medieval, un modo que hunde sus raíces, según el autor, en la matriz ideológica que constituye a la sociedad feudal. La mentalidad simbólica del hombre medieval, expuesta detenidamente siguiendo la magistral enseñanza de Chenu, «es consecuencia de la concepción sacralizada de la realidad como vestigio divino que participa imperfectamente de la perfección divina que en él se manifiesta» (p. 191). Esta concepción sacralizada, a su vez, deriva, según una visión materialista de la historia, de unas relaciones socioeconómicas determinadas. Se muestra así, de acuerdo con los estudios de Juan Carlos Rodríguez sobre el sustancialismo y el animismo como matrices ideológicas, que «la matriz ideológica feudal, el núcleo clave que desarrolla el modelo de explotación necesario para el modo de producción feudal, está constituido por la relación Señor/siervo» (p. 191). Esta tesis que sitúa el origen de la más espiritual visión teológico-simbólica y de la concepción sacralizada

del poder, en la concepción materialista de la historia, puede ser el punto de partida de enriquecedores debates e investigaciones que traten de mostrar hasta qué punto la sociedad en la que se mueve Dante, la Italia de los «comuni» y de las incipientes «signorie» de principios del siglo XIV, en el centro norte de la península, es todavía una sociedad feudal y hasta qué punto las relaciones que Dante mantuvo con esos «comuni» y luego con determinados señores, durante su exilio, respondían aún a la relación de Señor/siervo. Es cierto que la visión sacralizada está en la base de la ideología feudal y es cierto también que Dante carecía de la mirada literalista, propia de la sociedad realista burguesa, pero parece importante verificar hasta qué punto Dante está poniendo en crisis la dialéctica Señor/siervo, en lo que a las relaciones públicas se refiere pues siervo «es sólo la noción ideológica a través de la cual se expresa, se legitima y se vive la específica articulación de clases en el feudalismo» (p. 192). La adopción del universo sacralizado por el que Dante vive el juego de las analogías se verifica, sin embargo, en el poeta y es cierto que «cuando Dante pone ante la imaginación lectora un doble arco iris, una estrella fugaz, /.../, un prado en sombra iluminado, etc., no le está ofreciendo realidades, objetos, en sentido literalista, sino símbolos, elementos de una naturaleza que es libro o espejo de una realidad ulterior, de una verdad superior, y, por ello, está exigiendo a esa imaginación lectora que actúe de intermediaria para que el intelecto lector sea capaz de remontarse desde esos símbolos a lo que significan, de dar el salto desde lo aparential a lo inteligible» (p. 193). Estas reflexiones ponen en evidencia que la mirada de Dante no es la literalista de la burguesía. Dante describe las cosas hasta la minuciosidad más detallada porque está buscando en los detalles el rasgo distintivo, la semejanza que permita dar el salto alegórico hacia otra realidad y en esto su mirada responde a una concepción sacralizada o sagrada de la historia.

Estamos pues ante un libro de sumo valor y riqueza por las aportaciones que ofrece a la comunidad estudiosa de Dante, en el aspecto de la metodología, de los contenidos que afectan a la última *cantica* del poema y por las cuestiones que suscita para ulteriores trabajos de investigación.

Rosario SCRIMIERI

L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*. Edición bilingüe de Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñiz. Traducción de Jerónimo de Urrea (1549). Introducción de Cesare Segre. Texto de Ariosto fijado por Cesare Segre. Traducción de las octavas omitidas por Urrea de M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz. Transcripción del texto de Urrea de Isabel Andreu Lucas. Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2002, 3063 pp.

Ante el libro cerrado, con sólo ver la cubierta, hay que congratularse de que el italianismo español haya podido contar con la valiosa colaboración de un especialista de la talla de Cesare Segre para llevar a cabo una tarea que exigía el máximo rigor filológico; ante los numerosos subtítulos de la portada se puede apreciar en detalle la envergadura de esta iniciativa, incluso por aquello que no consta explícitamente, es decir, la coordinación de las varias partes debida

a Muñiz. Cabrá, en consecuencia, reseñar este excepcional trabajo de equipo valorando uno a uno sus diferentes apartados, que iremos comentando por el orden en que aparecen mencionados en la portada.

No es la primera vez que se publica modernamente la traducción de Urrea (en 1988 la editó Planeta) pero sí son nuevos el esmero de la edición y la finalidad con que ahora se vuelve a recoger ese texto. Si el objetivo perseguido hubiera sido tan sólo el de ayudar a la comprensión del poema original —lo que, por supuesto, no se excluye— hubiera bastado con reproducir al lado de él, por ejemplo, la versión castellana de Ana Olmos Puig, en prosa correcta y «neutra», ahora ya imposible de encontrar (Editora Nacional, 1984). Pero la edición bilingüe que ahora reseñamos se puede permitir ambicionar mucho más. La simultaneidad de ambos textos, fijados con criterios científicos, sugiere, también y principalmente, observarlos como ejemplo fehaciente de qué grado de interpretación cabe en una traducción histórica. Se trata, así pues, de una ocasión única para los comparatistas, teniendo en cuenta no sólo la comodidad del cotejo particular, sino también la utilización del libro en las aulas. Pues la recepción del *Furioso* —texto canónico del Renacimiento— por parte de un traductor español prácticamente contemporáneo de Ariosto, sin duda se adecua (en qué medida, habrá que determinarlo) al horizonte de expectativas de una época de la literatura española cuyos cánones provenían, como es sabido, de Italia.

El panorama de los estudios sobre Ariosto en España cuenta con aportaciones de gran calado, pero no precisamente recientes. En los años sesenta Chevalier asentó que las primeras influencias del *Furioso* en autores españoles (por ejemplo, en Garcilaso) se fundamentaron en el conocimiento del texto original italiano; pues bien, a pesar de la impresionante abundancia de datos ofrecidos por el gran erudito francés, puede decirse que el estudio de la función de filtro de las traducciones constituye un campo hasta ahora no demasiado explorado. En la actualidad tan sólo el libro de Ana Vian titulado *Disfraces de Ariosto*, nuevo y valioso (véase nuestra reseña en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXV, 1999, pp. 620-23) ha puesto de relieve con criterios rigurosamente textuales la difusión temprana de otra traducción, la de Alcocer (1550), en un determinado sector de la narrativa española, vinculado al erasmismo. Se trata, en realidad, de un caso aislado y curioso, pues tal vez al sesgo erasmista de esta versión sea debida, en definitiva, su difusión minoritaria. A pesar de que las traducciones de Alcocer y de Urrea sean prácticamente contemporáneas, Muñiz supone que la circulación de la primera pudo ser más amplia a principios de los años 50 del siglo XVI, mientras posiblemente la de Urrea tendría su máxima difusión a partir de la reedición de 1564. A esta hipótesis cabe añadir que pueden haber prevalecido también criterios de calidad y de gusto. Éstos aparecen hoy determinantes, y pudieron serlo también en el siglo XVI. Ante un lector actual, en efecto, la versión de Urrea no tiene parangón con ninguna de las antiguas conocidas; pero de entrada eso mismo da a entender también el prestigio de la famosa cita cervantina (*Quijote*, I 6). Cita que, sin ser precisamente elogiosa, no rebasa los límites que a cualquier traducción le asigna la

confrontación con el original, pero expresa en mayor medida la admiración de Cervantes hacia el poema de Ariosto que su eventual desaprobación de la versión del Capitán aragonés, al tiempo que da fe de la importancia y difusión de esta última, como también sostiene Segre en su estudio introductorio que comentaremos a continuación (p. 23). Así pues, la apuesta de Muñiz por la reedición moderna de este texto, que la autora justificará ampliamente en un apartado *ad hoc*, tiene todas las de ganar.

La colaboración entre Segre y Muñiz ha sido estrecha hasta el punto de que «impide trazar una neta línea divisoria en su resultado final» (p. 55), aunque este resultado se ha optimizado ciñéndose el estudioso italiano a la edición y crítica del poema original, mientras Muñiz se ha ocupado de la traducción y de la recepción de Ariosto en España, amén de la traducción de las octavas omitidas por Urrea. Coherentemente con este reparto de competencias, el texto bilingüe va precedido de una doble introducción, a cargo respectivamente de Segre (pp. 9-34) y de Muñiz (pp. 35-55).

Puede parecer superfluo, y hasta un tanto ingenuo, insistir una vez más sobre el peso específico de la autoridad de un estudioso tan insigne como Cesare Segre a cuyo cargo ha estado en Italia la edición crítica no sólo del *Furioso*, sino también la de las obras menores de Ariosto (quien esto escribe recuerda haber recibido de él, en los años ochenta, indicaciones iluminantes para el estudio de las sátiras). Su prestigio en el campo de la filología garantiza de sobra la fijación del texto italiano, fruto de largos años de estudios ecdóticos, que queda reproducido en esta edición: un *Furioso* establecido según criterios rigurosos. Respecto a su sabia Introducción, cabe reseñar con agradecimiento el que esté planteada con absoluta novedad y originalidad, al ir dirigida claramente a lectores españoles, e insistir por lo tanto en los aspectos apreciables desde tal perspectiva. Podemos constatar, en efecto, cómo su estudio preliminar queda perfectamente equilibrado en dos partes de igual extensión (pp. 9-22 y 23-34). La primera consiste en la presentación del *Furioso* dentro del contexto histórico y literario previo: la obra y el autor, género literario e invención, la trama, las fuentes, el mundo del poema, su estructura, sus redacciones. Sólo un Cesare Segre, con su dominio de la materia, podía evitar cualquier exceso, tanto de erudición como de divulgación, y conseguir algo tan difícil: sintetizar en pocas páginas esenciales lo imprescindible para afrontar la lectura de un clásico como el poema de Ariosto. En la segunda parte el *excursus* crítico de Segre se traslada al tiempo posterior al poema y al espacio del área cultural hispánica. Partiendo de la cita ya mencionada del *Quijote* (en la que la traducción de Urrea se salva del fuego en el escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo) en 4 apartados fundamentales se vuelve a formular de modo actual la antigua pregunta acerca de la influencia de Ariosto en Cervantes («El *Orlando Furioso* de Cervantes»), se considera el largo declinar de la temática caballeresca («La polémica contra los libros de caballería») y su inevitable caída en lo cómico («La literatura caballeresca en la línea del amor, primero, de lo cómico, después»), determinando como punto de llegada la acentuada «distancia hermenéutica» en Cervantes: «Quien, como don Quijote, se esfuerza por eliminar esa distancia y cree vivir aún en el mundo de los libros de

caballería, cae forzosamente en el ridículo» (p. 33). El cuarto y último apartado, titulado «La traducción de Urrea», es el más breve, pues la versión del Capitán aragonés ya ha quedado contextualizada por lo expuesto anteriormente. Sobre esta versión Segre se limita a proporcionar los datos fundamentales y acaba con un ponderado juicio valorativo («bella entonación quinientista») con el que se suma a la apuesta por la recuperación de este texto.

En el apartado siguiente, titulado «Esta edición» (pp. 35-55), Muñiz continúa y completa la Introducción de Segre al poema de Ariosto. Maneja en su estudio una impresionante cantidad de materiales, parte de cuyo *corpus* ha sido posible reunir en el marco del amplio proyecto de Investigación *La tradición del texto en las versiones españolas de obras literarias italianas* (PB 98-1237), del que Muñiz es la investigadora principal. El resultado de esta labor filológica admirable se ofrece al lector dividido en tres apartados. El primero, «Por qué editar la traducción de Urrea» —este título recuerda una vez más que la humildad es la virtud del sabio—, justifica sólidamente la oportunidad de la edición. Ante todo por razones históricas, como «vulgata» presente en la memoria colectiva del Siglo de Oro español. Para ello Muñiz hace un uso selectivo y funcional de los antiguos datos ofrecidos por el libro de Chevalier, los completa con otros que son fruto de su propia investigación, y se mueve con soltura en un mar de erudición, ofreciendo nuevas perspectivas. La presencia de la versión de Urrea queda registrada en sentido positivo en autores españoles de segunda fila —novelas que continúan su argumento y también formas populares como romances, glosas etc.— pero no queda exenta de caer dentro de la severa condena general de la literatura de ficción caballescica (Benito Arias Montano); Muñiz constata asimismo su «uso reflejo en la literatura “alta”, desde el *Quijote* hasta Lope y Calderón, pasando por el romance juvenil de Góngora *En un pastoral albergue*» (p. 40). En nuestra opinión se echa de menos una mayor insistencia en este segundo aspecto (pues parece fuera de duda que estos autores conocían a la perfección el texto original italiano) y la agudísima observación de la estudiosa sobre el término genérico «señales» que Cervantes utiliza para aludir a la inscripción de Medoro, puede ser un indicio de que Muñiz tal vez exponga aquí tan sólo una parte de su trabajo. Una vez demostrada la importancia histórica de esta versión como *vulgata*, la autora pasa a calibrar seriamente el problema de su calidad, fundamentándose en el cotejo textual con otras traducciones también notables y de cierta difusión, «sumando y restando» para excluir toda valoración impresionista.

A esta labor le sigue la más propiamente filológica del capítulo titulado «Historia editorial y tradición del texto» con el que se presenta con brevedad y precisión el resultado final de una auténtica *recensio* basada en el análisis y valoración de las diferentes ediciones quinientistas, a través de cuyos paratextos y variantes queda demostrada no sólo la difusión de la obra en sí, sino también de sus avatares y *traditio* a lo largo del siglo XVI, hasta la fecha 1583 en que coinciden dos ediciones (en Bilbao y en Toledo). Este año marca «un punto final en la fortuna del libro, obligado a competir en 1585 con el *Orlando* en prosa de Diego Vázquez de Contreras y dos años después con la *Jerusalén Libertada* de Juan Sedeño» (p. 47). A continuación, y teniendo en cuenta todo el *excursus* anterior, se exponen los muy meditados *Criterios de edición*,

que conciernen a la elección de la *princeps* como no sólo la edición más correcta, sino también la más fiel. Esto último queda demostrado entrando en el laberinto textual y ordenando oportunamente las variantes del canto II, a modo de cala, para la detección del funcionamiento de la cadena transmisora (variantes cuya recopilación se debe a la cuidadosa labor de I. Andreu, a cuyo cargo ha estado también la paciente transcripción del texto de Urrea enfrentado al de Ariosto). El problema de las octavas añadidas por Urrea se ha resuelto reproduciéndolas en Apéndice; el de las octavas omitidas, ofreciendo su traducción al lado del texto original, debidamente señalada con corchetes. Esto último ha obedecido al criterio general de agilizar la labor de cotejo del lector, como asimismo la decisión, sin duda algo incómoda para éste (como la autora reconoce), de repartir las notas al pie entre original y traducción, con el fin de aprovechar el espacio disponible.

La bibliografía que acompaña el estudio resulta no sólo abundante, sino coherentemente dividida y bien seleccionada, abarcando tanto estudios ya clásicos como contribuciones recientes, incluyendo textos inéditos o tesis doctorales. Se puede señalar, sin embargo, cierta desatención en la ordenación (cronológica o alfabética) y en la onomástica, como en «Ramat, Silvio» —por «Ramat, Raffaello»— o «Cardona, Ángel C.» , por «Chiclana Cardona, Ángel». Sin duda no se trata de descuidos graves, pero el último ejemplo apuntado nos afecta por tratarse de un valioso ariostista, amigo entrañable cuya pérdida dejó un gran vacío en nuestro Departamento de Filología Italiana.

A continuación se edita el texto bilingüe del poema que resulta impecablemente presentado, como era de esperar de la competencia específica de los especialistas a cuyo cargo ha estado la edición. De especial valor resulta el abundante y completísimo aparato de notas (aclaración del significado de términos del Siglo de Oro; referencias mitológicas o históricas; indicación de variantes; mención de fuentes clásicas y romances del texto; resonancias en autores contemporáneos o posteriores, etc.) en el que a menudo una erudición extraordinaria queda funcionalizada a la resolución de los problemas presentados por el texto. Muchas de estas notas van dirigidas principalmente a lectores españoles, en especial hispanistas y comparatistas, que podrán encontrar en ellas varios puntos de arranque para futuras investigaciones (utilísimo, también, al respecto, el completo *Índice de abreviaturas y Obras citadas en la Anotación*).

En cuanto a la traducción de las partes omitidas por Urrea, Muñiz acierta plenamente, en nuestra opinión, al optar por la forma métrica de la octava asonantada, que no desentona con el texto en que se inserta. Consigue así no romper la homogeneidad del conjunto con esa especie de *trompe-l'oeil*, que sin embargo no pretende engañar al lector, por ir debidamente señaladas con corchetes las octavas sustituidas. La traducción de estas partes, tarea espinosa, alcanza desde luego un nivel notable de fidelidad y corrección, a pesar de algunas leves hipo/hipermetrías, tal vez debidas a erratas, y en todo caso fácilmente subsanables. Pero, por encima de toda valoración, cabe resaltar la actitud de rigor, valentía y honradez intelectual necesaria para afrontar este trabajo. Conviene no olvidar que la octavas del *Furioso* omitidas por Urrea son las más vinculadas a las circunstancias históricas de la contemporaneidad de Ariosto.

Tienen, pues, una función precisa en la configuración total del poema; pero, consideradas aisladamente, representan a menudo lo menos atractivo para el lector actual. Por consiguiente, para el traductor (que es un lector en profundidad) suponen un reto que deberá asumir con un inmenso amor al texto y, diríamos, una entrega generosa ante unas escasas perspectivas de lucimiento personal. Tal vez cierta desigualdad que se aprecia en la traducción pueda depender, en efecto, de un diferente grado de motivación. Las octavas aisladas que Urrea suprime por autocensura (conteniendo referencias antieclesiásticas o antipatrióticas), revisten un mayor interés, pues a menudo constituyen el *clymax* de una argucia, una *pointe* esencial en el contexto; así pues, no es de extrañar que el esmero de la traducción se evidencie más en éstas que en la larga secuencia de más de 30 octavas sobre la genealogía estense del canto III. El lector le perdona de buen grado a Ariosto esta digresión, en aras de la globalidad de un poema con sus caídas y altibajos. Pero tal vez sea inevitable que, sobre la traducción de estas octavas, en cierto modo se proyecte algo de la sombra «de ocasión» ya presente en el texto original.

Ya nos hemos referido a la paciente labor de transcripción de Isabel Andreu Lucas, meritoria aunque sólo fuera por la extensión del texto. Y a esta extensión condicionante cabe referirse también en lo que concierne a señalar las eventuales limitaciones de la edición. 3063 páginas parecen adecuarse mal al formato de bolsillo de una colección como «Letras Universales» de la editorial Cátedra. Colección que sinceramente consideramos entre las más cualificadas, y a la que muchísimo debe agradecer, como es sabido, el italianismo español. Sin duda la edición habría quedado más manejable dividiéndola en mayor número de tomos, lo que hubiera permitido incluso una mayor extensión de la parte introductoria y la distribución más clara de las notas. Ignoramos si razones editoriales férreas lo han impedido. Pero hay que congratularse por poder sumar una edición española de prestigio a los numerosos estudios de ámbito internacional sobre un clásico de la estatura de Ariosto. Y asimismo saludar esta iniciativa como una de las más importantes en el panorama actual de los estudios hispanoitalianos, que se sitúa a la altura de grandes ejemplos del pasado, debidos a estudiosos de la traducción como M. Morreale o J. Arce.

Cristina BARBOLANI

Marco SANTORO: *Libri Edizioni Biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico.*

Roma, Vecchiarelli Editori, 2002, pp. 221

El título con el que M. Santoro presenta su más reciente publicación, *Libri Edizioni Biblioteche tra Cinque e Seicento*, podría inducir a clasificarla dentro del vasto repertorio de estudios especializados en la investigación del libro. Y sin embargo, este conjunto orgánico de nueve artículos, dos de ellos inéditos y los restantes avalando la importante trayectoria investigadora de su autor en este ámbito, constituye una propuesta de enorme innovación. Si en 1965 la amenaza de la cultura de la imagen tuvo su respuesta en la obra de R. Escarpit *La Revolución del*

libro, abriendo nuevas perspectivas en este campo, el trabajo de Santoro supone un avance definitivamente más completo. Se trata de un planteamiento actualizado, o según señala el propio autor, un proyecto crítico donde se conjugan además de los pertinentes datos eruditos, un concepto del libro como entidad dinámica, lejos de su tradicional concepto estático, y sobre todo, una propuesta metodológica que se exige imprescindible para abordar lo complejo del universo libresco. Esencialmente, Santoro fundamenta su trabajo en una interpretación del libro impreso como *medium* de enorme potencial comunicativo, al ser, como es evidente, un producto creado por el hombre que compendia y refleja sus conocimientos, sus aspiraciones, su conducta. En definitiva, un microcosmos-testimonio que ofrece una inestimable información sobre la historia de la humanidad en sus diferentes proyecciones y etapas. De ahí, y por un lado, la reformulación metodológica de la perspectiva historicista que se aborda en los primeros trabajos («A proposito di 'Storia del libro' y «Storia delle biblioteche», donde corrige la errónea equivalencia entre historia del libro e historia de la imprenta), con la necesaria acotación en cortes sincrónico-espaciales (en este caso el libro en Italia durante los siglos XVI y XVII). Y, de otro lado, la consecuente advertencia de que el libro impreso es ámbito de concurrencia de una investigación multidisciplinar y no sólo patrimonio de áreas específicas como se ha venido estudiando. O incluso, de perspectivas mono— direccionales (la sociológica francesa—Escarpit o Chartier, entre otros—, o la técnico-analítica de la línea sajona—Darnton—) que, si bien indispensables, resultan insatisfactorias para quienes, por ejemplo, abordan el estudio del libro impreso desde un interés literario.

Eje fundamental en este planteamiento de Santoro es la atención al circuito de comunicación establecido por el libro impreso cuyos elementos constitutivos y específicos (autor, mensaje, impresor, editor, librero, público...) definen su trayectoria vital (producción, circulación, consumo) y lo convierten, según se ha dicho, en una entidad dinámica. Se trata de un proceso donde inevitablemente intervienen situaciones o factores extra-librescos que por su pertinencia, no pueden ser soslayados. Su investigación exige, propone Santoro, la distinción previa entre texto y libro, es decir, entre mensaje y su soporte transmisor, dos realidades que conforman el objeto libro. En este sentido, nuestro autor parte de las contribuciones de otros críticos, pero su aportación consiste en una rentabilidad o aplicación práctica de las mismas. Así, de acuerdo con D. McKenzie (*Bibliography and sociology of texts*, 1986), asume la diferenciación planteada entre texto (en una extensión amplia del término) y libro y entiende el concepto de libro impreso como realidad expresiva donde todos los elementos que contribuyen a su forma son portadores de significado. Desde esta perspectiva Santoro avanza distinguiendo entre mensaje textual y mensaje extratextual para centrarse en el valor del paratexto o «zona» que posibilita la conversión del texto en libro asegurando, como así la define G. Genette (*Seuils*, 1981) su presencia en el mundo y, en definitiva, su circulación, consumo o recepción. Es precisamente el paratexto entendido en un sentido genérico, es decir sin las particularizaciones genettianas (epitexto, peritexto y peritexto editorial) lo que Santoro convierte en un acertado principio metodológico cuya aplicación le permite adentrarse y

descubrirnos todo cuanto encierra y comunica el heterogéneo universo del libro impreso. Por tanto, desde esta «zona» del libro, funcionando como epicentro, y a través del análisis de sus diversos componentes (títulos, cubiertas, frontispicios, prólogos, dedicatorias, índices...) aplicados a ejemplos puntuales de las ediciones italianas del XVI-XVII, Santoro desentraña toda una red de significados. Son campos de conocimiento que no sólo atañen al proceso de creación del libro, en definitiva al sistema editorial con sus implicaciones económico-culturales, sino que también desvelan otros aspectos como los relativos al *status* de autor, a sus relaciones y condicionamientos socio-culturales, al comportamiento del público, etc. De los múltiples elementos paratextuales el autor se ocupa fundamentalmente de las dedicatorias, los frontispicios (de los que subraya, con acierto, su evolución de mero espacio informativo a lugar publicitario) y los «avisos al lector». Un especial protagonismo, hasta el punto de señalarlo como género literario, lo concede a la dedicatoria. Es algo ya anunciado desde uno de sus primeros artículos, «Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico», y en este sentido hay que destacar la interesante aportación del autor al establecer, y ello supone un avance más sobre lo enunciado al respecto por Genette, sus diferentes tipologías (según el destinatario) y funcionalidades que, paralelamente, le suscitan una serie de reflexiones recabadas de la variedad de testimonios aportados como el recogido del *Syntagma de arte typographica* (1664) de Juan Caramuel. Y, aunque estos testimonios afecten al ámbito italiano, y en concreto al napolitano, la investigación de Santoro no deja permanentemente de sugerir al investigador español desplazamientos, comparaciones con su propia área cultural. Recordemos, entre otros muchos, el ejemplo de Quevedo (en este caso, dedicatoria de autor) que vio en este elemento paratextual un instrumento sutil y persuasivo como así lo señalaba: «Todos dedican sus libros con dos fines...: el uno, de que la tal persona ayude a la impresión con su bendita limosna; el otro, de que ampare la obra de sus murmuradores» (dedicatoria a sus *Sueños*).

Pero la dedicatoria no sólo remite a aspectos económicos, de protección o aval de la obra de autor o desvela aspectos de «sponsorización» donde se implican cuestiones relativas al mecenazgo en estos siglos. Santoro nos descubre otras vertientes comunicativas de este elemento paratextual ampliando así el campo de investigación. En efecto, desde una obra como *Del tabacco detta herba santa con le sue meravigliose et stupende virtù*, publicada en Nápoles en 1590 a cargo del editor G. Cacchi, el análisis de la dedicatoria (Cfr. «Sulle meravigliose virtù del tabacco») le permite no sólo desvelar la identidad del autor y el contexto cultural en el que se mueve, sino recorrer todo un itinerario que le lleva a descubrir un caso de traducción plagiada de otras preexistentes sobre un original español. Asimismo, respecto a este último, la investigación de Santoro se dilata precisando que se trata de una parte de un tratado de medicina escrito por el médico sevillano Nicolás Monardes (1580), con dos ediciones anteriores a cargo de Alonso Escribano. Un caso que, además de ser de interés para el mundo hispánico, resalta la importancia de la función editorial en el proceso de circulación del libro, y en consecuencia de la difusión y trasmisión del mensaje textual sea cual fuere su naturaleza.

Insistiendo en esta línea para la que el paratexto, y en especial la dedicatoria, ofrece múltiples vertientes informativas, Santoro nos descubre un aspecto que, en mi opinión, reviste una capital importancia: el del «reciclaje editorial». Una vez más parte de un ejemplo concreto: *La Bilancia istorica, politica e giuridica* de Andrea Giuseppe Gizzi. Desde esta obra de escasa relevancia cultural, nuestro autor analiza en el contexto editorial napolitano (s.XVII), cómo la modificación paratextual rastreada desde el cotejo de sus sucesivas ediciones, responde a una estrategia editorial para relanzar una obra poco aceptada. En definitiva, Santoro demuestra detalladamente (diferente formato y diferente calidad de material por economía de gastos, añadiduras y presentación como nuevo de un viejo producto) el hecho de que muchas reimpressiones de una obra pueden no ser signo de su éxito. Pero también, y de acuerdo con ese constante procedimiento que sigue en su análisis (por «extensión analógica»), le permite considerar otros factores implicados en el proceso de la comunicación del libro impreso. Me refiero al autor, en este caso concreto un escritor de segunda fila, quien recurre, participando de esta estrategia editorial, a dedicar su obra a personajes prestigiosos de la vida política. Es un hecho que sirve a Santoro para reflexionar sobre la transformación del estatuto del escritor, muy alejado ya del modelo cortesano o del intelectual aristócrata.

En todos los trabajos reunidos en este volumen hay por tanto que destacar la consecuente relevancia que se otorga al mundo de la edición, a la función primordial asignada al editor como figura intermediaria en el proceso de comunicación entre el autor y el público, con su imprescindible misión de dar «cuerpo» al texto convirtiéndolo en libro. De ahí que su tarea asuma una doble proyección: comercial y cultural, pero ante todo, como tantas veces insiste nuestro autor, se trata del artífice o responsable del paratexto. En este sentido este trabajo de Santoro supone un avance respecto a una de las más recientes aportaciones en este ámbito como el volumen misceláneo *La mediazione editoriale* (a cura di A.Cadioli, E. Decleva y V.Spinazzola, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, 1999). Dos artículos específicos están destinados a resaltar la importancia del mundo de la edición y del editor: «Caratteristiche e valenze dell'editoria barocca» y «Le edizioni sceniche napoletane fra Cinque e Seicento». En el primero, el análisis de casos de abuso de la concesión del privilegio de impresión abre paso a un panorama del que Santoro subraya la dificultad de clasificación por el entrelazamiento e interferencia de los papeles de editor, tipógrafo, autor, público. Es especialmente acertada su observación de cómo en el Barroco (se centra en un análisis del panorama editorial italiano) se están ya produciendo signos inequívocos en el sistema editorial que anuncian una nueva etapa: su transformación en empresa moderna. Lejos por tanto, de aquel concepto del arte de imprimir como «don divino» que expresara Manuzio en su prólogo a la edición de la *Cornucopia* de Nicolò Perotti (1499). Y no menos importante es el segundo artículo que se acaba de citar. Está destinado a analizar, como una nueva línea de investigación, la interrelación recíprocamente enriquecedora de dos formas comunicativas, el teatro y el libro impreso que, como señala el autor, inciden en el imaginario colectivo, en la circulación de las ideas y en las costumbres del hombre. Se trata, puntualiza, de dos códigos diferentes, es decir

el escrito que implica la lectura, y el audiovisual. El primero, con tendencia a la estabilización, el segundo a la improvisación. Desde esta observación tan pertinente pretende establecer en qué medida la imprenta ha incidido en el teatro y viceversa, y en definitiva, las interferencias entre un público lector y un público espectador en un contexto cultural (Nápoles, siglo XVII) donde el gusto por lo teatral cobra un protagonismo destacable. Si por un lado esto determina una notable producción editorial de textos teatrales, por otro, la influencia político-cultural española en ese tiempo y espacio, alienta buena parte de esta línea editorial. En consecuencia, y de nuevo, unos apuntes de interés para el investigador español como la mención de textos en español, entre ellos, la primera edición de *La Propalladia* de Torres Naharro a cargo del editor Giovanni Pasquet de Sallo.

Uno de los últimos capítulos («La biblioteca medica») que enlaza por campo de investigación con el de «Biblioteche o biblioteca» supone una valiosa propuesta metodológica para la elaboración de catálogos de fondos bibliotecarios (a propósito de la biblioteca médica Casanatense). En él sugiere la incorporación de aspectos no atendidos que lleven a la reconstrucción del contexto cultural y sociopolítico de un momento determinado así como cuestiones relativas a la producción, circulación y consumo del libro. En esta línea, y a modo de colofón, el último capítulo «Rari e antichi» representa un «canto» al objeto libro planteado por nuestro autor desde el temor latente que acecha de una actualidad que amenaza con sustituir el libro impreso por otros soportes o transmisores textuales tecnológicos. Por ello lo califica de «extraordinario producto de la civilización» y acude a citas literarias de enorme acierto como la extraída de *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar (¿quizás significando intencionadamente la pérdida definitiva de un humanismo del que el libro impreso es su auténtico símbolo?). Y así también la interesante distinción-reflexión sobre los conceptos de libro antiguo/raro/usado. Términos que asimismo sirven a nuestro erudito para insistir sobre el valor del objeto libro que aglutina desde sus diferentes peculiaridades materiales y artísticas, la historia del hombre. El libro impreso no es una realidad muerta, sino entidad viva, comunicativa y este es el objetivo que se propone demostrar el profesor Santoro en este volumen. Por ello aporta un rico material sobre revistas y catálogos de libros que ratifican como instrumentos útiles la permanente validez del objeto libro.

El volumen se cierra con un inestimable «percorso bibliografico» relativo a la historia del libro constituido por una amplia selección de ensayos publicados en Italia por especialistas italianos o extranjeros o también los publicados en otros ámbitos internacionales por autores italianos. Se estructura en secciones (revistas, bibliografías y catálogos, contribuciones a la historia del libro en general con subsecciones internas —prensa periódica, implicaciones políticas y culturales de la producción escrita—, aspectos específicos del mundo editorial...), y una reagrupación cronológica que abarca el XVI y XVII y contiene diversos aspectos sobre el mundo de la edición italiana.

Este volumen representa, en suma, una magistral aportación al mundo del libro pues abre una multiplicidad de líneas de investigación con las que el profesor Santoro cumple con creces

el objetivo establecido en sus preliminares. Es por tanto un trabajo harto innovador: significa la última propuesta científicamente seria que concita y estimula a los investigadores de cualquier área de conocimiento, pero especialmente a quienes trabajan en el ámbito de las letras y sobre todo muy recomendable para los estudiosos de la literatura.

Mercedes LÓPEZ SUÁREZ

Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi (Atti del VI Convegno di Studi di Lingua e Letteratura italiana, Gargnano, 4-6 ottobre 2001), *Quaderni di Acme*, 51, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano, 2002, 2 vols., 911 pp.

Las ochocientas cincuenta páginas de texto —si descontamos los siempre útiles índices finales— del n^o 51 de los *Quaderni di Acme* (*Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*) recogen el resultado de tres jornadas de intenso trabajo de los participantes en el VI Convegno di studi di Lingua e Letteratura italiana celebrado en Gargnano (Lombardía) del 4 al 6 de octubre de 2001 que estuvo dedicado a la figura y a la obra del intelectual y polígrafo paduano Melchiorre Cesarotti (1730-1808).

Ya que las publicaciones sobre autores y temas relacionados con el siglo XVIII no proliferan demasiado —si bien es verdad que en Italia son más numerosas que en España—, los dos volúmenes que aquí se muestran representan un doble motivo de satisfacción porque sin el habitual y socorrido 'pretexto' de la conmemoración de algún centenario, recogen las importantes contribuciones de treinta estudiosos, especialistas en algunas facetas de la obra del *abate* Cesarotti (mencionado como 'C.' a partir de este momento). Así, además de poner en relieve el *Settecento* en general y de tratar de clarificar la casi siempre espinosa cuestión de definir o precisar poéticas complejas e 'intermedias' como lo son la neoclásica o la prerromántica —como en España lo hizo Joaquín Arce—, los organizadores del Congreso lo centraron en la figura de este gran literato que ejerció un importante papel en el desarrollo de la historia literaria y en el pensamiento italianos entre el *Settecento* y el *Ottocento*.

Dadas las características y la importancia de las veintinueve monografías tras la *Introduzione*, me parece útil reproducir en nota los nombres de los autores y los títulos de sus respectivas contribuciones tal y como aparecen en el índice, lógicamente no alfabético. Pretendo con ello facilitar la posterior agrupación que he intentado hacer en distintos bloques temáticos que he echado en falta en una obra de esta envergadura y seriedad, ya que la coherencia que se pretende en la distribución del índice está relacionada más con los títulos que con el contenido real de los trabajos¹.

¹ *Premessa* di Gennaro Barbarisi; TOMO PRIMO: *Introduzione* de Guido Baldassarri; *Tra ragione ed esperienza. Melchiorre Cesarotti nella cultura filosofica del suo tempo* de Franco Biasutti; *Un «critico di sagacissima audacia»: Il Vico di Cesarotti* de Andrea Battistini; *Per l'Epistolario di Melchiorre Cesarotti* de Gilberto Pizzamiglio y Michela Fantato; *Cesarotti e la questione omerica* de Luigi Lehnus; *Aspetti neoclassici della traduzione omerica* de Francesca Fedi; *La morte*

Es tanta la amplitud de la obra cesarottiana —como por otra parte era habitual entre los escritores ilustrados contemporáneos— que a pesar de la densidad que nos brindan los dos tomos de estas Actas, sólo se tratan en ellas algunos aspectos significativos de su obra renunciando —como dice el prof. Gennaro BARBARISI en la *Premessa*— «all'ambizioso progetto di costruire una nuova completa monografia». La modestia que encierran estas palabras debe ser interpretada en el sentido de que muchas de las aportaciones —algunas de más de sesenta páginas, superando los límites de lo que se suele entender por una mera comunicación o ponencia en un congreso— se ciñen sobre todo a la faceta de un C. traductor y a la de la influencia que ejerció su personalidad literaria y su pensamiento en el de algunos grandes escritores italianos contemporáneos. En este sentido, la *Introduzione* de Guido BALDASSARRI no se limita a presentar las valiosas contribuciones de sus colegas como trabajos definitivos o concluyentes, sino que, por el contrario, destaca las líneas de investigación que se dejan abiertas augurando nuevas ediciones críticas y estudios que relacionen al autor paduano con sus contemporáneos europeos.

Ahora que tanto se habla de la 'postmodernidad' y que está tan de moda estudiar su poética, conviene tener presente que el siglo XVIII —pero fundamentalmente en sus últimas décadas— representó la auténtica 'premodernidad' de nuestra cultura en la que, de lleno, está inserto el pensamiento del *abate*. En este ámbito, el trabajo de Franco BIASUTTI (pp. 2-17) analiza precisamente la figura del «filósofo letterato», en palabras de su discípulo Giuseppe Barbieri, como eslabón imprescindible entre el «galileismo» (p. 8) de la escuela véneta y su posición ante el desarrollo del Kantismo en Italia (p. 14), mientras que Andrea BATTISTINI nos habla en su documentado trabajo (pp. 19-70) de un C. «sensista» que defiende la poesía perfecta como amalgama entre el espíritu filosófico y el poético, a través del planteamiento de Vico con el que, a veces, discrepa y otras tiene presente en sus notas sobre un Ossian «universale fantastico» (p. 27) o sobre Homero. Cabría incorporar en este apartado sobre el 'pensamiento' dos intervenciones que aparecen en el tomo segundo: el sensualismo europeo de Condillac o Hume

di Ettore' dall'epica al dramma de Francesca Favaro; *Cesarotti e gli oratori attici* de Giovanni Benedetto; *Il Demostene di Cesarotti* de Francesco lo Monaco; *L'incerto Giovenale dell'ultimo Cesarotti* de Michele Mari; *Le satire di Giovenale fra Sette e Ottocento* de William Spaggiari; *Il polimetro di 'Ossian'* de Rodolfo Zucco; *Cesarotti, la traduzione e il melodramma* de Daniela Goldin Folena; «Gareggiare con il mio originale». Il «personaggio» del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti de Grazia Melli; *Le traduzioni da Voltaire e il linguaggio del teatro tragico* de Tina Matarrese; *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti* de Paola Ranzini. TOMO SECONDO: *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»* de Giulio Carnazzi; *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia* de Alberto Beniscelli; *Cesarotti e l'Arcadia. Il 'Saggio sulla filosofia del gusto'* de Annalisa Nacinovich; *Ricezione del soprannaturale in Cesarotti traduttore di Voltaire* de Luca Frassinetti; *Cesarotti e il sensismo* de Franco Brioschi; *La selva di Giano. Cesarotti e il 'Genius Loci'* de Gianni Venturi; «Roze rime e disadatte forme»: (pre)storia di una traduzione elegiaca de Duccio Tongiorgi; *Aspetti dell'ossianismo ortisiano* de Enrico Farina; *Cesarotti e Foscolo* de Antonietta Terzoli; *Foscolo, Cesarotti e i «poeti primitivi»* de Christian Del Vento; *Cesarotti nell' 'Illiade'* di Vincenzo Monti de Arnaldo Bruni; *L'eredità dantesca di Cesarotti. Quirico Viviani editore della 'Commedia' in un postillato di Vincenzo Monti* de Angelo Colombo; *Sull'ossianismo leopardiano* de Luigi Blasucci; *Cesarotti e Manzoni* de Luca Danzi; *La fortuna figurativa di Ossian in Italia negli anni della Restaurazione* de Fernando Mazzocca. Siguen distintos índices (de nombres, personajes, manuscritos y apostillas) de los que se encarga Gabriele Baldassarri.

es relacionado por Franco BRIOSCHI (pp. 539-548) con las teorías lingüísticas de C. (*Saggio sulla filosofia delle lingue*), que llegarán hasta Leopardi, mientras que sus teorías estéticas sobre la Arcadia —tenidas en cuenta por Esteban de Arteaga— se tratan en el trabajo de Annalisa NACINOVICH (pp. 497-517) basado en el cesarottiano *Saggio sulla filosofia del gusto*, manifiesto cultural de quien como árcade se llamaba *Meronte Larisseo*.

Interesante por el método que se propone ante cualquier trabajo epistolar, es la siguiente comunicación que, aunque aparece como unitaria en el índice, se desdobra en dos partes, una a modo de introducción del Prof. PIZZAMIGLIO (pp. 71-79) que, tras abordar el estado de la cuestión sobre el Epistolario de C., avala la cuidadosa investigación de Michela FANTATO (pp. 80-114) realizada a partir de las cartas manuscritas que se encuentran en fondos vénetos y su cotejo con las editadas anteriormente por Barbieri, justificando, así, una nueva y necesaria edición del epistolario cesarottiano.

Es precisamente en muchas cartas donde se encuentra la 'justificación' teórica de C. como traductor, faceta con la que tradicionalmente más se le identifica y que se trata en nada menos que en veinte contribuciones de las Actas, que abordan aspectos métricos, estilísticos y lingüísticos de sus diferentes versiones. Algunos de los trabajos estudian también a C. como auténtico intermediario entre culturas distantes entre sí ya se enfrente, de joven, al carisma de Ossian o, de viejo, al de Homero —aspecto que es estudiado en primer lugar— aunque también pasen por sus manos otros autores modernos o clásicos que C. aproxima a la civilización contemporánea.

En el ámbito de la *querelle des anciens et des modernes* se encuadra la postura de C. ante Homero de la que se encargan específicamente cuatro estudios, aunque de una u otra forma también se toca el tema en otras contribuciones. El trabajo de Luigi LEHNUS es el primero (pp. 115-132): partiendo de Vico, C. considera a Homero dieciochescamente 'enciclopédico' aunque tenga que entrar en polémica con Wolf, el «Wolfio» de sus cartas. Siguen con el tema dos investigadoras: Francesca FEDI (pp. 133-154) afronta los aspectos neoclásicos de la traducción de la *Iliada* siguiendo la poética de la 'ocultación de lo feo' para adecuarla al gusto de la época aunque tenga que 'retocar, mejorar o modernizar' al *barbaro Omero* (p. 153). En la p. 155 nos encontramos con la deliciosa caricatura del «Omero tradotto» que el grabador T. Piroli realizó en 1790 representando el conocido busto esculpido del viejo Homero pero vestido a la moda afrancesada *settecentesca*.

Después de la traducción en prosa del poema homérico, le toca el turno a la posterior versión que C. realizó en verso y de la que se encarga Francesca FAVARO (pp. 157-181); la autora analiza con numerosos ejemplos los rasgos dramáticos de tragedia que se encuentran en *La Morte di Ettore* y cómo se desplaza el protagonismo hacia Héctor, el nuevo héroe. Dentro del ámbito de la traducción homérica, podemos considerar también el estudio magistral del Prof. Arnaldo BRUNI, que aparece tras otras intervenciones en el tomo segundo (pp. 661-724). El estudioso afronta el problema desde la insigne tríada de traductores al italiano de la *Iliada*, prácticamente contemporáneos (C., Foscolo y Monti), y expone cómo su recepción distingue la poética a

caballo entre los dos siglos. El prof. Bruni parte de la superioridad de la versión montiana, tanto a partir de la abierta polémica con el 'arquetipo' de C., como la de su 'modernidad' con respecto a la de Foscolo, ya que Monti entiende la traducción desde la lengua de llegada no de la de partida, defendiéndose ante quienes lo acusaban de desconocer el griego. Con un amplio cotejo textual y varios apéndices concluye el documentado artículo de Bruni en el que la versión montiana, siempre superior, debe mucho en lo lingüístico a la de C. que se considera «la pietra angolare di ogni edificio successivo» (p. 674).

Otros cuatro estudios siguen con el mundo clásico: dos se encargan de los oradores griegos y dos del latino Juvenal. Los primeros muestran una actitud crítica ante un C., catedrático de griego en la Universidad de Padua, que traduce a nueve oradores áticos (Giovanni BENEDETTO: 183-204) «obligato per ubbidienza più che per scelta» (p. 203), después de haber traducido las obras completas de Demóstenes (Francesco LO MONACO: 205-220), ejemplo del «anticlassicismo accademico» que C. manifiesta al querer entablar un diálogo con el autor traducido y defender una «traduzione retorica e non grammaticale» (p. 219). Los profesores Michele MARI (pp. 221-238) y William SPAGGIARI (pp. 239-282) se encargan de un septuagenario C. que se dedica al poeta satírico. El primero critica la incoherencia de esta tardía incursión en el mundo latino porque en la versión de las ocho sátiras de Juvenal, C. intercala, sin justificación, cultismos junto con vocablos sacados de lo *buffo* sin olvidar, tampoco, lo pariniano. El segundo autor recuerda el escaso éxito de que gozó la versión cesarottiana—frente a la fortuna del Persio de Monti— e insiste en afirmar que ambas influyeron en autores contemporáneos tanto en Italia como en el resto de Europa.

Si hasta ahora se ha estudiado la figura del paduano dentro de la traducción ilustrada finisecular, le llega el turno al papel más importante que C. ejerció como innovador prerromántico—para algunos incluso romántico— como traductor de las poesías de Ossian, al inicio de su carrera literaria en la década de los sesenta. Es ésta la tarea que le hace ocupar un puesto indiscutible en la historia de la literatura italiana, pese a que dentro de su vastísima producción literaria C. hace también múltiples incursiones—muchas discutibles y criticadas— en variados campos, como hasta ahora se ha visto en las distintas colaboraciones.

Sobre la novedad métrica que supone la versión ossiánica de C., Rodolfo ZUCCO (pp. 283-342) tiene presente las perspicaces observaciones epistolares que Saverio Mattei intercambió con el paduano y analiza la polimetría del que considera «il maggiore sperimentatore metrico della sua epoca» (p. 307); el estudio se completa con tres interesantísimos apéndices, en especial, «le tavole metriche» (pp. 314-334) y el «repertorio metrico» (pp. 335-342).

El trabajo de la prof. Grazia MELLI (pp. 369-389) habla del compromiso programático y sistemático que C. adopta como «traduttore competitivo» (p. 374) que considera que la lengua italiana enriquece su patrimonio léxico gracias a las traducciones de los clásicos—que C. acerca a la civilización contemporánea— y gracias a las distintas aportaciones procedentes de otras lenguas europeas.

Con respecto a la vinculación de C. con el mundo del teatro, hay varias contribuciones que parten siempre del ámbito de la traducción. Los versos de Ossian en italiano sirven para relacionar a C. con el melodrama del último *Settecento*, juicio que hace afirmar a la prof. GOLDIN FOLENA (pp. 343-368) que estamos ante el «padre della librettistica romantica» (p. 368), una vez cogido el testigo dejado por Metastasio, del que se encuentra algún eco en el *Fingal* italiano; la autora descubre auténticas escenas melodramáticas y rasgos de escenografía y acotaciones teatrales en los versos traducidos del poema céltico.

Por lo que respecta a las traducciones cesarottianas de Voltaire —en general menos estudiadas que las homéricas o las de Ossian—, son trabajos que lo ligan a reflexiones teóricas en torno a la tragedia. Así el estudio de Tina MATARRESE (pp. 391-402) alude a las tres tragedias traducidas en endecasílabos libres que tratan de revalorizar «il dialogo drammatico» frente a la invasión del melodrama; la autora estudia algunos aspectos lingüístico-estilísticos de la *Semiramide*, la mejor de las versiones de C., que fue aprovechada por muchos de los libretos musicales de la primera mitad del XIX. La imagen de un C. crítico y teórico de la tragedia la afronta Paola RANZINI (pp. 403-435) al detenerse en el *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* basado en una estética de 'lo sublime' y 'lo patético' aunque no demasiado alejada de la *Poética* aristotélica que C. conoció a través de una versión francesa; cree la autora que el éxito de la versión del *Ossian* se debe a su 'teatralidad' ya que llegó en un momento en el que el público ansiaba héroes melodramáticos.

Estas disertaciones sobre el «verso sciolto», sobre la tragedia o sobre «il verso di dialogo» ponen a C. en contacto con uno de los grandes trágicos: Alfieri. De la relación entre ambos con la que se abre el tomo segundo, se encargan dos comunicaciones: la primera, del prof. Giulio CARNAZZI (pp. 437-468), parte de un trabajo del experto alfieriano Angelo Fabrizi para después centrarse en el binomio encuentro-desencuentro entre ambos que puede resumirse en lo siguiente: Alfieri admiraba al traductor de Ossian de quien aprendió el «arte del verso sciolto tragico» (p. 468), pero no sus otras versiones, al mismo tiempo que C. criticaba el estilo duro y el mensaje 'libertario y revolucionario' de Alfieri ya que el paduano prefería a Metastasio. El trabajo de Alberto BENISCELLI (pp. 469-495) insiste en la relación Cesarotti-Alfieri, por lo que son abundantes las coincidencias con el trabajo anterior; el autor ve en este 'enfrentamiento' la clave de las discusiones dieciochescas sobre la tragedia que en Italia abordaban la postura ante Voltaire o el nuevo gusto por Shakespeare. El nombre de estos dos últimos dramaturgos europeos vuelve a aparecer en la intervención de Luca FRASSINETI (pp. 519-535) que insiste una vez más en las traducciones cesarottianas del francés ligándolas simultáneamente al persistente desinterés por el teatro shakespeariano.

El claro tono literario y 'trágico' de estos dos últimos trabajos se rompe en la interesante comunicación del prof. Gianni VENTURI (pp. 549-576) que centra su estudio en el jardín y la quinta que con el nombre de *Selva di Giano* C. ideó e hizo construir para uso propio en Selvazzano; en él no sólo prima la moda de un jardín de estilo inglés, sino que se asocian distintas artes convirtiendo el proyecto en un auténtico tratado de poética (p. 566).

Si identificamos a Thomas Gray como un representante de la poesía sepulcral inglesa, no deberá extrañarnos que C. abordara también la traducción de su *Elegy*, de cuya presentación se encarga Duccio TONGIORGI (pp. 569-595); de las muchas traducciones que de Gray se hacen en la Italia *settecentesca*, la de C. se caracteriza por la «autonomía» que le imprime el traductor, en una interpretación completamente libre del original, ya que en la portada se habla de una obra «trasportata dall'inglese» y no «tradotta» (p. 590), lo mismo que en el primer *Ossian* había distinguido entre el texto «tradotto» por Macpherson y el suyo «trasportato».

Un hecho en el que la crítica literaria europea está prácticamente de acuerdo es que las *Poesías de Ossian*, dadas a conocer por Macpherson, aparecieron en el momento decisivo para un cambio de mentalidad y poética, éxito que no se vio mermado al descubrir que se trataba de un 'engaño' del poeta escocés. Y que el público estaba preparado para recibir la nueva poética, lo prueban las traducciones que se hicieron de inmediato a las distintas lenguas europeas. La de C. fue una de las primeras pero no sólo se considera el gran *capolavoro* del paduano sino que supuso, sobre todo, poner a disposición de los 'nuevos' escritores italianos temas, actitudes y motivos novedosos.

Entrando ya en el siglo XIX y dentro de poetas italianos —Foscolo, Monti y Leopardi— en los que se deja ver claramente la influencia de la versión cesarottiana del *Ossian*, a la que ejerció en Foscolo se dedican tres intervenciones: Enrico FARINA (pp. 597-617) se fija en *Le ultime lettere* y aporta ejemplos, ya conocidos, en descripción de paisajes, situaciones o elementos de la naturaleza, que se rastrean en la novela foscoliana que nunca terminó de gustar al «anziano maestro». La aportación de la prof. M^a Antonietta TERZOLI (pp. 619-647) en un título que no ofrece lugar a dudas —*Cesarotti e Foscolo*— traza la historia de las incomprensiones y mal entendimiento entre ambos hasta la ruptura definitiva de unas 'tormentosas' relaciones epistolares y personales de quienes, paradójicamente, se consideraban maestro y discípulo. Por último, en el estudio de Christian DEL VENTO (pp. 649-659) se insiste en la discrepancia entre los dos poetas pero desde otra perspectiva: si para C., *Ossian* era superior a Homero, para Foscolo la antigua poesía griega tenía una «profonda funzione morale e civile» (p. 658).

La relación de C. con Monti está tratada en dos extensísimos estudios, de los cuales el documentado trabajo del prof. BRUNI ya ha sido reseñado en el apartado dedicado a las traducciones de la *Iliada*. Por lo que respecta a la intervención del prof. Angelo COLOMBO (pp. 725-784) se toca sólo de forma tangencial la figura del paduano, que aparece como simple «maestro» de Viviani, el polémico editor decimonónico de la *Commedia* dantesca, a la que Monti hace unas interesantes apostillas. Desde la perspectiva lingüística, Monti reflexiona si para la edición de un clásico debe primar la belleza y armonía del texto editado o un criterio filológico más cercano, en este caso concreto, a la lengua de Dante; el largo apéndice (pp. 755-784) que reproduce íntegramente los comentarios montianos, ofrece un valioso material para futuras investigaciones.

El eco que C. —a través de su *Ossian*— dejó en Leopardi, está íntimamente ligado a la postura 'antirromántica' que adopta en su poética el indiscutible poeta romántico. El prof. Luigi

BLASUCCI (pp. 785-816), siguiendo a W. Binni, recoge las reflexiones teóricas del reccanatense desde un cierto rechazo inicial hasta la consideración de Ossian como un «Omero nordico» (p. 787) en el ámbito antropológico de cuya adhesión literaria el estudioso recopila numerosos ejemplos diseminados en los idilios leopardianos.

Que el *Saggio sulla filosofia delle lingue* fuera la única obra de C. que Manzoni poseía en su biblioteca es el punto de partida de Luca DANZI (pp. 817-833) para justificar los puntos de desencuentro entre ambos que el autor centra en tres: la poca sensibilidad del paduano por la historia, la exaltación de Napoleón debida a su oportunismo político y, sobre todo, la consideración del hecho lingüístico ya que mientras Manzoni optaba por la lengua toscana, C. defendía el axioma filosófico que «niuna lingua è assolutamente superiore ad un'altra» (p. 823).

Por último, antes de los siempre útiles índices finales de nombres, personajes, manuscritos y apostillas, de los que se encarga Gabriele BALDASSARRI (pp. 857-890), la publicación se cierra con el estudio del prof. Fernando MAZZOCCA (pp. 835-855) que le imprime un interesante carácter interdisciplinar al fijarse en las representaciones gráficas sobre temas ossiánicos que, de forma tardía con respecto a Europa, se hacen en Italia hasta mediados del siglo XIX. Las catorce ilustraciones que acompañan el estudio demuestran el cuidadoso esmero con el que se han editado estos dos densos tomos.

Y ya para concluir esta larga reseña, permítaseme una última observación. A pesar de que podría haberse tratado de evitar la reiteración de algunas citas, la repetición de comentarios o de bibliografía considerada 'fundamental' —repeticiones, por otro lado, comprensibles o justificables en un trabajo complejo de estas características—, tengo que decir que el resultado global de la obra que aquí se nos presenta es indiscutiblemente positivo. La calidad científica de los colaboradores, ligados a la docencia universitaria, y la seriedad de sus trabajos, llenos de datos valiosísimos que abren nuevas vías de investigación, convierten a esta obra en material imprescindible no sólo para acercarse al *abate* Cesarotti, sino también a muchos otros aspectos de la cultura y la compleja literatura dieciochesca italiana de la que el polígrafo paduano es un pilar fundamental.

Ángeles ARCE

Carla BAZZANELLA (ed.): *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Ed. A. Guerini, 2002, 309 pp.

Una vez que los lingüistas decidieron que era oportuno y conveniente no concentrarse exclusivamente en el estudio de la gramática (llámese *sistema* o *competencia*), sino entrar a considerar también el uso efectivo de la lengua, primero atendiendo al sujeto de la enunciación (ese pobre hablante solitario, como se lamentaba hace ya bastantes años Harald Weinrich), para después, dando un paso más, hacer igualmente objeto de su atención al posible interlocutor, quedó claro que todo discurso es el producto de la construcción conjunta de

ambos, emisor e interlocutor/es. Y que la forma más natural de uso del lenguaje es el diálogo. Más aún: el discurso producido por un locutor físicamente único es monológico sólo aparentemente, pues en su esencia es también dialógico.

Pero, dejando a un lado consideraciones de sabor bachtiniano, aparte el acuerdo general en que estamos ante un uso lingüístico alternado, es decir, ante una construcción textual en la que intervienen alternativamente dos o más locutores físicamente distintos, la noción de diálogo es tan compleja que ha dado lugar a una enorme masa de estudios con enfoques teóricos y metodológicos muy diversos, ante la dificultad de aprehender un fenómeno que, en su multidimensionalidad, mal se presta a los intentos de definición y clasificación. Y así, la distinción de los diferentes tipos de comunicación dialógica que practicamos puede no inquietar al usuario, que no tiene empacho en utilizar con gran desenvoltura los diversos términos que la designan sin tener muy claras las nociones que recubren (una muestra más de la irreductible imprecisión del lenguaje natural), pero sí preocupa al especialista que pretende describirlos y explicarlos. A iluminar esas zonas de sombra viene el libro que se reseña, mediante la propuesta de Carla Bazzanella consistente en aplicar al fenómeno la teoría del prototipo, que permite identificar sus múltiples aspectos constitutivos sin vincular su definición a su copresencia.

Alternativamente a la categorización de raíz aristotélica, basada en la determinación de rasgos necesarios y suficientes, la noción de prototipo es el resultado de aplicar en el análisis distinciones graduales en lugar de discretas. Dentro de una categoría encontramos elementos que presentan todas las propiedades que definen la categoría, pero también otros que ofrecen sólo algunas propiedades. Siendo las propiedades centrales o periféricas, la diferencia, siempre gradual, origina que las entidades con rasgos centrales sean las prototípicas de la categoría (no marcadas, en razón de su frecuencia y aparición por defecto). Desde que Eleanor Rosch lanzó su teoría a mediados de los años setenta, dentro del campo psicológico, ha sido empleada posteriormente en diversos ámbitos del saber. En lingüística la noción se ha aplicado principalmente en semántica léxica, para dar cuenta de los principios perceptivos y cognitivos con los que los hablantes clasifican la realidad, ampliándose después su radio de aplicación (recuérdense Givón 1989, Geeraerts 1989 o, con gran predicamento en la universidad española no obstante su cuestionable traducción castellana, Kleiber 1990).

A quien haya seguido la trayectoria investigadora de Carla Bazzanella no puede haberle pasado desapercibida la cantidad, verdaderamente abrumadora, de información especializada que maneja. En este mismo libro nos ofrece, nada menos que, veintinueve páginas de bibliografía, perfectamente seleccionada y puesta al día. Ahí creo que radica la explicación de su capacidad para, movilizándolo sincréticamente un ingente cúmulo de información ya depurada, saber captar aquellas nociones, aquellos *spunti* interesantes que pueden ser aplicables, novedosamente, a determinados fenómenos para así lograr explicarlos más adecuadamente. No es, por tanto, una esotérica cuestión de estro, sino el resultado de su autoexigencia continua por estar al día, por mantenerse permanentemente informada, por su

deseo de «vivir» la lingüística. Ahora bien, esas *trovate* quedarían en simples iluminaciones pasajeras si Bazzanella no poseyera, además, la inteligencia y capacidad analítica necesarias para desarrollarlas hasta obtener un producto *científico*. Prueba de ello es que no es la primera vez que formula esta sugestiva propuesta de aplicación de la noción de prototipo al análisis del objeto poliédrico que llamamos diálogo (vid. Bazzanella 1998). Pero es ahora cuando desarrolla por extenso su idea, integrándola y enriqueciéndola con otras elaboraciones propias y ajenas, ofreciéndonos, por el momento, su última versión.

El atractivo de esta propuesta queda ratificado por la excelente acogida dispensada a la iniciativa de Bazzanella de someter a examen, dentro del marco teórico diseñado, diversos tipos de diálogo: una veintena larga de investigadores de primera fila, pertenecientes a sectores disciplinares diversos, confirman la validez del enfoque, ofreciéndonos los resultados de sus trabajos en este volumen, después de haberlos confrontado y discutido en una jornada de encuentro, «Prospettive interdisciplinari sul dialogo», celebrada en Turín el 8 de mayo de 2001 (p. 15, n. 12).

El volumen está estructurado en cuatro secciones bien diferenciadas. La primera sección, de carácter introductorio, a cargo de Carla Bazzanella, comprende tres capítulos. En el primero, tras una reseña ilustrativa de la heterogeneidad de nociones de *dialogo* al uso, se describe el *percorso di ricerca* y se indican las implicaciones teóricas y metodológicas que un tal planteamiento interdisciplinar genera (aunque los enfoques puedan ser, naturalmente, diversos, prevalece en este volumen el análisis conversacional de matriz etnometodológica). Desarrolla la autora, en el capítulo siguiente, su propuesta de modelo de análisis basado en la noción de prototipo, defendiendo su capacidad de sistematizar adecuadamente la variedad de formas que asume el diálogo, así como su carácter apropiado para dar cuenta de los fenómenos *continuos* a los que nos enfrentamos. Identifica como rasgos centrales del diálogo la *interactividad* y la *intencionalidad*; determina seguidamente sus micro-rasgos constitutivos y, respecto a sus correlatos lingüísticos, que simplemente enuncia, remite a Bazzanella 1994 para su análisis y ejemplificación.

Surge así un cuadro de conjunto con capacidad para describir un determinado tipo de discurso en razón tanto del mayor o menor número de rasgos que posea como de su índole central o periférica, acercándose gradualmente al prototipo, que se caracteriza por la presencia de los rasgos centrales. En palabras de Bazzanella, «i vari tipi di dialoghi esibiscono caratteristiche specifiche, in quanto attivano o meno alcuni tratti prototipici correlati a fattori contestuali che incidono sul tipo di interazione e produzione linguistica» (p. 34).

Dedica Bazzanella el tercer capítulo al estudio de una «forma del diálogo», el silencio, para poner de manifiesto, a través de su relación con el habla, «la scalarità di questi poli apparentemente contrapposti ma funzionalmente paralleli» (p. 14). Como medio de comunicación, el silencio (que comparte con el diálogo el rasgo central de *intencionalidad*), es analizado pormenorizadamente en sus formas y funciones, atendiendo a diversos niveles (*gramatical, conversacional, interactivo, cognitivo*) y distinguiendo, además, entre silencio

social/individual, vinculado/libre, parcial/total, normal/patológico. Lo que permite a la autora, con un guiño intertextual, poder hablar de «le facce del silenzio» (p. 38; cfr. Bazzanella 1994).

En las siguientes secciones del volumen los análisis de diferentes tipos de interacciones dialógicas aplican el modelo propuesto, basándose en la utilización de datos empíricos recogidos en su investigación por los diferentes estudiosos participantes y prevaleciendo, como se ha indicado anteriormente, el método de análisis de raíz etnometodológica.

En la sección dedicada a los «Dialoghi persona-persona», la más extensa, respecto a la interacción cara-a-cara simétrica, se nos ofrece el capítulo 4^o, «Dialogare nelle conversazioni in famiglia», de S. Pirchio, C. Pontecorvo y L. Sterponi. En él se analiza la conversación en la cena familiar, en Italia, como actividad social colectiva, concentrando la atención sobre la estructura de participación, para observar en detalle las exclusiones, escisiones y cruces conversacionales. Fenómenos que subrayan, una vez más, la construcción conjunta del diálogo, puesto que tanto la estructura de participación colectiva como la marcada implican la colaboración de todos los presentes, incluso de los excluidos o que ocupan posiciones marginales.

Encuadrables en las interacciones cara-a-cara asimétricas son los tipos dialógicos estudiados en los capítulos 5^o, 7^o, 8^o, 9^o, 10^o y 11^o.

A. Fasulo y H. Girardet, en su «Il dialogo nella situazione scolastica» (cap. 5^o), identifican —y denuncian, en su caso— las implicaciones que, respecto a los objetivos didácticos perseguidos, pueden resultar de la estructura ternaria en que, básicamente, se articula este tipo de interacciones. Su observación de que «nel progredire del percorso di studio il discorso monologico assume sempre maggiore importanza rispetto a quello dialogico» (p. 63), se corrobora en el cap. 7^o: «Monologicità e di(a)logicità nella comunicazione accademica», de L. Anderson y A. Ciliberti. El análisis de la interacción didáctica en el ámbito de los estudios de humanidades confirma su orientación preferida al monólogo y, en situaciones en las que están implicados varios participantes, su tendencia al «di-logismo», es decir a la reducción a sólo dos interagentes, representados por el docente y un único estudiante cada vez. Detalladamente se pone en evidencia los presupuestos subyacentes y las implicaciones que genera este particular contexto de interacción verbal, altamente iluminadores y útiles para el lector docente universitario: «un modello didattico che pratica e insegna la monologicità e che, quando dialoga, lo fa in una modalità —quella dilogica— che può facilmente trasformarsi in monologo» (p. 105).

Las «entrevistas de selección», igualmente asimétricas, se toman en consideración en el capítulo 8^o, «Co-costruire l'asimmetria: *Language Proficiency Interviews*», de S. Eerdmans y P. Walsh donde se describen las principales peculiaridades del examen oral de lengua, tanto de estructura fija como semi-estructurado y no estructurado, atendiendo a diversos rasgos caracterizadores. Pero también se estudian en el capítulo 9^o, «I colloqui di assunzione», en el que O. Fornara identifica aquellos rasgos compartidos y aquellos rasgos que alejan del prototipo a este tipo de interacciones que tienen como finalidad la selección del candidato

idóneo para un puesto de trabajo. Dada la necesidad del aspirante de «conquistar» al seleccionador, los manuales al uso observan, curiosamente, la presencia de componentes típicos de los ritos de cortejo (o galanteo), como son los mecanismos psicológicos de seducción, aunque advierten de sus peligros y aconsejan la adopción del modelo de compraventa como más adecuado para gestionar este tipo de eventos. Asimismo, tanto estos manuales como los propios encargados de realizar la selección presentan el evento como un encuentro bilateral y recíproco, en el que no sólo el encargado de la selección examina al candidato, sino que también éste se informa y evalúa a la empresa y al empleo ofrecido. Sin embargo, Fornara, a través del análisis de la estructura dialógica y de los marcadores del discurso utilizados, demuestra la permanencia de la asimetría, real e incancelable, de este tipo de diálogo.

R. Galatolo estudia «La comunicazione in tribunale» (cap. 10^o), que forma parte de la llamada comunicación *institucional*, «in cui almeno uno dei partecipanti attiva il suo ruolo istituzionale tramite l'adozione di comportamenti comunicativi specifici» (p. 137), analizando las sesiones en que se desarrolla la vista oral de una causa. Puesto que, en lugar de la simple *copia adyacente*, es la estructura ternaria la que constituye la unidad de base del interrogatorio, ya que es la que permite al «interrogador» el control de la interacción y de las contribuciones del «interrogado», con la finalidad de construir los elementos sobre los que deberá basarse el juicio del tribunal (*overhearing audience*), Galatolo concentra su atención en el establecimiento de una tipología de las posibles formas que pueden asumir las preguntas y las respuestas en esta clase de interacciones, sólo aparentemente diádicas.

El último tipo dialógico interactivamente asimétrico se estudia en el capítulo 11^o, «Il dialogo terapeutico come narrazione», por C. Gallo Barbisio. Aunque en el trabajo psicoanalítico el diálogo es el instrumento único de la relación establecida para construir conjuntamente una nueva visión de la realidad, paradójicamente no resulta posible su análisis detallado porque el texto no existe: la copiosa documentación sobre la que se basa el trabajo psicoanalítico es escrita *después* de la sesión por el analista, anotando fragmentos de diálogo recuperados de su memoria. Tras un bosquejo, rico en reflexiones y preciosas observaciones, de los elementos en juego en la sesión terapéutica, la autora nos ofrece una síntesis de los rasgos de este tipo dialógico, convergentes y divergentes respecto a los de la interacción prototípica cara-a-cara.

Dos capítulos de esta sección, el 6^o y el 12^o, se dedican a interacciones que implican la presencia de una audiencia, más o menos pasiva.

En el 6^o, «Di fronte allo schermo: co-visione e interazione in classe», L. Caronia nos plantea la problemática del análisis de un cierto evento: la visión de un programa televisivo en clase. Con interesantes reflexiones sobre la noción de contexto, va delineando cómo se desarrolla este evento, las interacciones sociales e intercambios lingüísticos que se producen y cómo se realiza la construcción del significado del texto televisivo y de la actividad misma de «ver la televisión en clase». En esta particular estructura de participación social, la televisión

recibe un tratamiento de interagente, asume una parte, pues es el destinatario de las reacciones a lo visto u oído.

F. Rossi, en el capítulo 12, «Il dialogo nel parlato filmico», pasa revista a los diversos rasgos que caracterizan los diálogos cinematográficos (uno de los múltiples códigos que integran ese *código complejo* que es el cine), y que justifican su colocación a mitad de camino entre los textos escritos y los textos orales espontáneos.

La última parte de esta sección destinada a los «Dialoghi persona-persona» la componen tres capítulos (13^o, 14^o y 15^o) que recogen estudios sobre interacciones en las que no se comparte o el espacio físico o el tiempo de enunciación.

Las «Conversazioni telefoniche» (cap. 13^o) son estudiadas por F. Bercelli y G. Pallotti, quienes, después de confrontarlas con las interacciones cara-a-cara señalando los rasgos coincidentes y divergentes, analizan su secuencia de apertura (teniendo presente estudios anteriores, principalmente Schegloff 1968), centrando su contribución en la identificación de variantes, posibles a pesar del estricto vínculo físico impuesto por la situación comunicativa.

El análisis de «I messaggi SMS» corre a cargo de G. Cosenza (cap. 14^o). A partir de un nutrido *corpus* de mensajes, establece sus rasgos en comparación con los prototípicos del diálogo, describe las particulares características de la lengua (italiana) empleada y propone una clasificación de los mensajes basada en las funciones que desempeñan.

En el último capítulo de esta sección (15^o), «Dialogo ed emozioni nell'epistolario ciceroniano», el estudio realizado por A. Garcea señala los vínculos de afinidad y de diversidad entre el intercambio epistolar y la interacción cara-a-cara, basándose en el modelo del prototipo que da pie a este volumen, para llegar a conclusiones que desmienten rígidas dicotomías: a los dos rasgos estructurales de la carta (la modalidad escrita y la lejanía entre los interlocutores) se oponen constantemente estrategias lingüísticas para recrear un sistema de turnos conversacionales fuertemente interactivo. Son de destacar las agudas observaciones respecto a la menor inhibición en la expresión de contenidos emotivos de que disfruta la comunicación epistolar.

La siguiente sección, «Dialoghi persona-macchina», comprende tres capítulos: 16^o, 17^o y 18^o.

R. Damiano, «Modelli teorici del dialogo persona-macchina» (cap. 16^o), se encarga de informarnos, de modo accesible, de la enorme complejidad que reviste la elaboración, en el campo de la inteligencia artificial y la lingüística computacional, de modelos computacionales del diálogo, centrándose en tres fenómenos que intervienen en la comprensión y generación de enunciados (*focusing*, intenciones, estructura del diálogo). Por su parte, M. Danieli, en el capítulo 17, «Il dialogo persona-macchina: applicazioni», dedica su contribución a un sector en continua evolución al hilo del progreso tecnológico, y nos presenta algunas de las aplicaciones orales del diálogo persona-máquina, describiendo dos de los métodos utilizados para realizar tales aplicaciones y analizando diversos fragmentos de diálogo. Es indudable que la problemática planteada en estos capítulos, además de su valor divulgativo, no está restringida

al interés de la lingüística computacional, sino que resulta también muy substanciosa para el lingüista *tout court* que desea conocer en mayor profundidad el diálogo persona-persona, contrastando su propia visión de los fenómenos con la sustentada en otras áreas disciplinares.

A. Baracco, «La comunicazione mediata dal computer» (cap. 18), abre su estudio con unas breves pero estimulantes reflexiones sobre la incidencia que el ordenador ha tenido en nuestras vidas y en nuestras sociedades, desde la transformación sufrida por el lenguaje al nacimiento de nuevas formas de socialización, gracias sobre todo a la difusión de *Internet*, que ha pasado de ser una simple estructura de conexión a convertirse en un territorio de información y encuentro revalorizado por la contribución personal de cada usuario individual, superando, como nunca había ocurrido anteriormente, los normales vínculos espacio-temporales: «proprio la *dimensione* del virtuale può divenire particolarmente utile per comprendere come la *soggettività* umana possa estendersi problematicamente al di là dei limiti imposti dalla corporeità» (p. 254). Ideas que evocan en la mente del lector, como su materialización ejemplificadora, episodios recientes como las campañas de recogida de firmas contra la guerra de Irak o en apoyo de Amina Lawal. Describe Baracco a continuación las diversas formas de comunicación a través del ordenador (correo electrónico, grupos de noticias, *chats*, etc.), para finalizar su contribución con la identificación de ciertos aspectos caracterizadores, de muy diverso tipo, tanto lingüísticos (mezclas varias de rasgos heredados de la comunicación escrita y de la oral), como interactivos y sociales (tendencia a la desinhibición, a la integración en grupos, a la simplificación, etc.).

La última sección del libro («Dialoghi fra e nelle cellule») está formada por un único capítulo, el 16º, titulado «Come «dialogano» le cellule». Sus autores, A. Fasolo y D. Lovisolo, nos describen, de un modo inteligible que hay que agradecer, cómo tiene lugar la comunicación química entre y dentro de las células, sorprendiéndonos —al menos a los profanos— con la información de que no presenta tantas diferencias con la comunicación entre seres humanos. Si bien es cierto que nos previenen de la posibilidad de correr «il rischio di restare intrappolati nel pericoloso giardino dell’analogia: ma forse il pericolo non è troppo grande per chi si ricordi che non tutti i frutti vanno colti, e che l’analogia, come il peccato, va tenuta a bada, ma qualche volta non se ne può fare a meno» (p. 271).

Cierra el volumen una cuidada y amplia bibliografía, a la que ya antes nos hemos referido.

Dos aspectos quedan por reseñar. En primer lugar, ponderar la minuciosa red de remisiones internas instaurada en el texto, que facilitan la captación de conexiones entre las cuestiones tratadas, resaltando coincidencias y divergencias, atribuible sin duda al celo puesto en su trabajo por Carla Bazzanella al editar el libro. En segundo lugar, prevenir toda sospecha de monotonía o reiteración por el hecho de que los estudios que aquí se recogen apliquen un cuadro teórico común de confrontación: el modelo prototípico de diálogo. Es cierto que precisamente es este planteamiento compartido el que otorga carácter de conjunto orgánico a las diferentes contribuciones. Pero, incluso aquellas relativas al diálogo persona-persona, de las que cabría esperar una cierta uniformidad, no sólo presentan una notable variedad de

formulación, sino que la coincidencia en el tratamiento de ciertos fenómenos, como por ejemplo *asignación de turnos*, *roles interactivos* o *gestión temática*, se realiza a partir de su propia perspectiva contextual, lo que aporta una pluralidad de análisis que ahondan en el conocimiento que tenemos de ellos. Además, cada una de dichas contribuciones tiende a concentrar su atención en un fenómeno o cuestión distinta (*estructura de participación*, *audiencia*, *asimetría*, *comunicación institucional*, *unidad temática de base*, *marcadores del discurso*, etc.), ofreciéndonos así un abanico de profundizaciones de enorme interés, que incrementa el ya poseído por el volumen en su conjunto.

Rerencias bibliográficas

BAZZANELLA, C.

- 1994 *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia.
1998 «Verso un modello 'a prototipo' di dialogo», en BADALONI, S., MINNAJA, C. (eds.): *Atti del sesto convegno della Associazione Italiana per l'Intelligenza Artificiale*, Padova, Progetto, pp. 134-138.

GEERAERTS, D.

- 1989 «Prospects and problems of prototype theory», *Linguistics*, 27, 4, pp. 587-612.

GIVÓN, T.

- 1989 *Mind, Code and Context. Essays in pragmatics*, London, Erlbaum.

KLEIBERT, G.

- 1990 *La sémantique du prototype*, París, PUF [Tr. esp. Madrid, Visor, 1995].

SCHEGLOFF, E. A.

- 1968 «Sequencing in conversational openings», *American Anthropologist*, 70, pp. 1075-1095.

Pura GUIL