

nados con aspectos de la belleza y el placer, la belleza de Elena Muti y de su mundo, y no con el tema del acabamiento del amor y de la muerte.

A este respecto, y sin olvidar los valiosos análisis que sobre el tiempo y sobre la estructura reflexiva que en sus múltiples niveles ofrece la novela, hay que mencionar el contraste o doble carácter que, a veces, ofrece el estudio introductorio y las notas de esta traducción; estudio en el que, por un lado, converge la actitud filológica anteriormente citada, reflejada así mismo en la cuenta minuciosa que se da del rico entramado intertextual subyacente a la prosa dannunziana (ante *Il Piacere* no sólo se siente el placer del texto sino también del intertexto), y donde confluyen los más significativos autores del romanticismo y del simbolismo europeos, desde Goethe y Shilley, hasta Flaubert, los hermanos Goncourt, y Péladan, sin olvidar la presencia decisiva de Baudelaire; y estudio, donde por otro lado, aparecen determinados momentos de abandono, al igual que ocurría en la traducción respecto a la resolución creativa de ciertas imágenes, a una escritura y reflexión críticas matizadas por los reflejos y las sombras, tanto en el aspecto temático como en el formal, de la propia meditación decadente, efecto de ese ensimismamiento que todo gran autor puede producir sobre quienes se acercan a su obra, y que no es incompatible, como lo demuestra este estudio, con la actitud filológica.

GOLDONI, Carlo: *La posadera*. Introducción, traducción y notas de María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 113.

Violeta DÍAZ-CORRALEJO

La traducción de una gran obra de un gran autor tiene siempre (siempre que está bien hecha) el obvio interés de facilitar su lectura a todos aquellos que no pueden gozar la plenitud de su versión original. En este caso, se le añade el de la insólita introducción de María Hernández que constituye, por su longitud, profundidad y rigor, un eficaz medio de acceso a la obra y a la personalidad de Carlo Goldoni.

Estructurada en círculos concéntricos o en aspectos cada vez más concretos, permite al lector acceder a la comedia disponiendo de los datos necesarios para una más rigurosa apreciación.

Parte la introducción del estudio del medio más amplio, el geográfico y el social, la Venecia del siglo XVIII, concentrándolo luego en los momentos de fiesta urbana en los que se inscribe el espectáculo teatral, o el fenómeno del juego, que se incorporan al teatro goldoniano por varios caminos.

Se reduce después el ámbito al ambiente específicamente profesional: el mundo del teatro, analizado en todos sus aspectos, minuciosidad necesaria cuando se considera la repercusión que de cada uno de ellos se puede constatar en la obra dramática de Goldoni.

El empresario, al que el profano suele considerar relativamente ajeno al teatro —«es sólo el individuo que invierte dinero en un espectáculo»— y que, sin embargo, es fundamental, y en el siglo XVIII imprescindible, para pensar en la posibilidad de montar una obra. Se puede atisbar así la incidencia de las relaciones del autor con sus

empresarios, no siempre fáciles ni cordiales, en la producción de distintos tipos de obras o distintas clases de comedias.

Otro factor que puede incidir (y que siempre que puede lo hace) en el texto y en la acción de una obra teatral es la censura oficial que en la época de Goldoni vigilaba estrechamente lo relacionado con la moral y, sobre todo, las posibles críticas a los hombre o instituciones de la Iglesia.

Ya en el interior del teatro, el primer elemento con el que tiene necesariamente que contar el autor es el de los actores, ya que son ellos el primer canal transmisor de la obra desde el autor que la concibe al público que la recibe. Como en el caso de los empresarios, la revolución teatral que Goldoni llevó a cabo necesitaba un elenco ideal de actores que, naturalmente, no encontró nunca. Pudo sin embargo, contar con la colaboración de brillantes individualidades, excelentes actores, y sobre todo actrices, que contribuyeron al triunfo de sus obra e incluso, en ocasiones, las motivaron. Tuvo también que luchar contra la resistencia que la rutina de los malos actores oponía a sus innovaciones dramáticas por lo que su opinión sobre los componentes de este «gremio» varió radicalmente desde sus mejores años a sus últimos tiempos en París.

El otro elemento imprescindible en el teatro es el receptor, el público, que tiene en sus manos la fortuna de la obra y, con ella, la de autor. Tras un análisis de las posibles vías de comunicación del autor con su público, y de la necesaria compenetración entre los dos polos de esa comunicación, se observa más de cerca la composición social de ese público y cómo el autor se aproxima a cada uno de los estamentos sociales presentes en esa época en Venecia: la nobleza, en su doble vertiente de decadencia o de adaptación al proceso de renovación social en marcha; la burguesía, sobre todo, el que mejor conoce, por ser el suyo, y por representar el fenómeno social más renovador del momento; y el pueblo como representante de lo más auténtico y vital de la sociedad veneciana.

Con criterio muy actual, pero también impuesto por la realidad biográfica goldoniana, se estudia como realidad con entidad propia la mujer, veneciana en este caso, cuya opinión constituye la condición casi necesaria para el éxito de una obra de teatro, así como la gran incidencia de la mujer (las grandes actrices sobre todo) en la vida y en la obra de Goldoni.

Especial interés presenta el apartado referente al proceso de recepción de la obra teatral con el estudio de las diferentes vertientes de destinación que Goldoni pudo imaginar para sus comedias.

Sus problemas con la crítica o con los rivales de profesión son el objeto del epígrafe siguiente y a continuación la exposición de los métodos de trabajo del escritor así como el cuidado y el interés personal del autor por la puesta en escena.

Fuera ya del ámbito propiamente teatral, se cierra el primer capítulo de la Introducción con la exposición de los avatares de las distintas ediciones de las obras en vida del autor así como de los objetivos económicos o de prestigio perseguidos por el autor con el ejercicio de su vocación.

El segundo capítulo constituye por sí solo un atinado ensayo sobre la poética de Goldoni y el valor revolucionario de su teatro: su ruptura con las viejas y anquilosadas formas teatrales resistentes a la desaparición inevitable; su ruptura también con los

preceptos clásicos encorsetando a la imaginación. La autora interpreta las lúcidas declaraciones del propio Goldoni desde posiciones críticas actuales, logrando así una visión poliédrica rigurosa, en la que se integran también la consideración de la técnica compositiva del dramaturgo, de sus hallazgos lingüísticos, los distintos géneros practicados y las etapas de su trayectoria literaria.

El tercer capítulo está dedicado al estudio concreto de la obra traducida, justificando así los dos anteriores como «punto de referencia ineludible para la reconstrucción teórica de la puesta en escena de *La locandiera* que es necesario efectuar para abordar de un modo adecuado su análisis semiótico».

Desde esta perspectiva crítica, se distinguen primero el espectáculo teatral, el texto espectacular y el texto dramático, para pasar a analizar el segundo en sus facetas de realización y recepción y la multitud de resortes que estimulan su dinámica discursiva.

Analiza a continuación los aspectos clave del texto dramático «considerados desde esa perspectiva de la enunciación que trata de reconstruir la representación y que tiene en cuenta de un modo fundamental al receptor»: el espacio—real, virtual, la posada como espacio «escénico»— y el tiempo y sus problemas de diferencias entre el tiempo real de la enunciación y el tiempo requerido por la ficción, así como su solución técnica, y los procedimientos literarios utilizados para conseguir cerrar con éxito la parábola temporal pasado-presente-futuro planteada en la obra.

También puede calificarse de poliédrico el análisis de los personajes, de los que el espectador puede ver varias «caras»: la que quieren tener, la que tienen, la que dicen tener o la que los demás les ven. Además de su perspectiva en la estructura de la obra en la que cada personaje se inserta en un sistema de oposiciones en relación a los demás.

Puede calificarse de espléndido y totalizador el análisis de cada personaje y del complejo sistema de funciones de cada uno en la red total que supone el progreso y la realización de la acción dramática, especialmente en lo que concierne a la protagonista absoluta de la obra, Mirandolina.

Con un breve repaso a la andadura de *La locandiera* en España, termina esta exhaustiva Introducción a la que sigue una Cronología que es, en realidad, una biografía del hombre y del autor Carlo Goldoni, seguida de una breve pero completa bibliografía.

No podemos dejar de reseñar la abundancia y el interés de las notas, en las que se amplían informaciones, se documentan temas y se apuntan sugerencias e hipótesis que estimulan inevitablemente la curiosidad del lector por continuar trayectorias inteligentemente esbozadas.

Y tras todo esto, ya pertrechado este lector con todo este aparato crítico, la traducción. Acostumbrado por la habitual racanería de las editoriales españolas a las traducciones deleznable (salvando las honrosas excepciones de rigor), es un soplo de aire vivo y fresco leer un texto que respeta las intenciones del autor, que se ciñe al original hasta donde es posible sin violentar en ningún momento la lengua de la traducción o que adopta modismos propios cuando el sentido o la vivacidad del texto original lo hacen necesario. Con traducciones así incluso Goldoni se habría sentido satisfecho y desde luego, el lector español podrá saborear «casi» como con el original esta pequeña joya de la comedia italiana.

GRUPPO META: *Uno: Corso comunicativo di italiano per stranieri*, Roma, Bonacci, 1992.

Milena BINI

E' sufficiente sfogliare il nuovo corso per principianti del Gruppo Meta per scoprire che questo libro può essere usato senza l'aggiunta di altro materiale didattico per aiutare gli studenti di italiano come lingua straniera ad acquisire i primi strumenti per comunicare. «*Uno*» infatti rispecchia in pieno i recenti orientamenti della didattica e propone un approccio comunicativo che stimola lo sviluppo delle quattro abilità operative —comprensione ed espressione della lingua orale e scritta— senza però dimenticare che in un contesto di apprendimento guidato la riflessione sulla lingua è di grande aiuto.

Un esame più approfondito dei materiali didattici di questo corso rivela che la prima impressione positiva corrisponde in effetti a un trattamento diverso della materia, a un impostazione che si stacca da quella che abbiamo visto finora nei libri di testo in circolazione. Insomma si tratta di qualcosa di nuovo. Mi pare doveroso però precisare che il termine «nuovo» si può applicare al contenuto di questo libro solo se si fa riferimento all'ambito dell'italiano L2; per altre lingue come l'inglese, il tedesco e lo spagnolo, infatti, esistono da tempo materiali didattici ben assortiti.

La prima novità di «*Uno*», e forse la caratteristica di maggior rilievo, è la ricchezza e la varietà di attività che possiamo suddividere in due grandi gruppi: quelle che mirano a «far scoprire allo studente il funzionamento della lingua italiana» (p. XII della Guida per l'insegnante) e quelle volte a far loro produrre veri atti comunicativi usando quegli elementi morfosintattici, pragmatici e lessicali incontrati poco prima in altrettanti atti comunicativi. Tali attività, che costituiscono il fulcro delle varie unità didattiche in cui è articolato il corso, hanno spesso un obiettivo ludico e sono sempre personalizzate, vale a dire lo studente interviene colmando i vuoti di informazione con contenuti che riguardano la sua persona, le sue idee, la sua sfera di interessi. Questi non è quindi mai solo un testimone ma viene sempre coinvolto nello svolgimento della lezione.

La seconda novità non meno importante è il trattamento dato alla grammatica. Benchè il corso sia organizzato in termini nozionali-funzionali, gli autori non dimenticano la dimensione morfosintattica anche se non la considerano sinonimo di grammatica. Infatti superano il concetto di grammatica della frase per adottare quello di grammatica del testo. Lo dimostrano i materiali linguistici presentati che tengono conto della dimensione pragmatica —oltre a quella morfosintattica e a quella lessicale— sia quando si trovano sotto forma di testi posti a modello per lo svolgimento dei vari tipi di attività, sia sotto forma di esercizi che aiutano lo studente a fissare le strutture e il lessico usati in precedenza. In poche parole, la morfosintassi è sempre contestualizzata e riportata a quello che è in realtà: uno dei componenti della lingua.

Meritano un breve cenno anche i testi disseminati nelle unità didattiche che costituiscono una scelta coerente con il tipo di approccio adottato nel corso. Ci sono testi orali, per lo più sotto forma di dialoghi, e testi scritti. Tutti rientrano nella categoria dei testi «autentici», infatti presentano le stesse caratteristiche del materiale prodotto per un