

ca de la tortura y asesinato de Monteiro Rossi perpetrado en su departamento y de las amenazas y agresiones a él infligidas, lo transforma.

Podríamos recordar al respecto la definición de personaje que Pirandello explicita en su «Prefacio» a *Seis personajes en busca de autor*, según la cual cada criatura de arte, para ser, debe tener su propio drama, que es la razón de ser del personaje, su función vital, necesaria para existir. Pereira «existe» en este final dramático.

Final dramático y casi abierto, porque no está dicho si consigue huir a Francia como sugieren la elección del pasaporte falso y la última frase «Era mejor darse prisa, el *Lisboa* saldría dentro de poco y no había tiempo que perder», o bien si es arrestado por la policía y está declarando. El tono de la narración crea la sensación de un relato oral. Al lector le parece estar *oyendo*, y no leyendo. La voz narrante repite obsesivamente «sostiene Pereira», y aún más, repite también «Pereira», como aclarando constantemente quién es el sujeto de los hechos, palabras, sentimientos, pensamientos y emociones narradas: «Y después, sostiene Pereira, en un determinado momento vio cómo un joven alto y delgado... (19) ... y sintió una gran nostalgia, pero no quiere decir por qué, Pereira» (20).

No se sabe quién es el que cuenta ni a quién Pereira ha contado sus duras experiencias de ese mes de agosto de 1938. Pero sí es evidente que se trata de una declaración, como de una «deposición» policial. Incluso Pereira evita referirse a los recuerdos muy personales, íntimos, o a los sueños porque aduce que ellos no tienen nada que ver con esa historia. Ni siquiera al regresar a casa cuando le habla al retrato de su esposa y le hace el resumen de lo que le ha pasado ese día. El subtítulo de la novela: «una testimonianza» alude a tal declaración: Pereira ha sido testigo de una realidad histórica, de la que puede dar fe con pleno conocimiento. Declaración que es testimonio y que puede haber hecho también ante un confidente, o un periodista, ya en el exilio.

Las posibilidades de interpretación son varias, y dependen no sólo de la competencia lectora sino también de las circunstancias condicionantes del lector. Los receptores italianos, sensibilizados por su pasado histórico, discuten largamente sobre la novela en la que ven una advertencia, un grito de alarma sobre los hechos y las ideologías que están renaciendo y actualizándose en Italia y en Europa en general. No obstante Tabucchi apela a no perder de vista aquellas «razones literarias» antes mencionadas y que configuran el tema del libro: el itinerario existencial de un hombre, de un alma.

Sostiene Pereira ha entrado también al mundo del cine. El director Roberto Faenza ha rodado el film que protagoniza Marcello Mastroianni, quien declaró haberse enamorado del personaje tras haber leído el libro. La película nos permitirá disfrutar doblemente también de los paisajes y de la luz de Lisboa, atrapada magistralmente por Tabucchi en esta novela.

DI LASCIA, M: *Passaggio in ombra*, Milano. Feltrinelli, 1995.

Eduardo AYALA SIMÓN

Di Lascia nos propone la historia de una mujer. Puede ser la historia de una mujer degradada, que ha recorrido demasiado camino en la vida y se siente deshecha, cansada, en «sombras».

Podría ser también la historia de una mujer que contando su vida, o los episodios más importantes que la han marcado, denuncia una serie de hechos que le parecen injustos.

Incertidumbre con la presentación, dudas ante el desarrollo posterior de la obra, es el panorama en el que se encuentra el lector al comenzar la lectura de este famoso libro. Será después Di Lascia la que conseguirá, con una prosa envolvente, que el lector descubra «la nada» a la que se ha reducido la protagonista, por ello, desde el principio, las expectativas del lector sobre la obra no son claras, no lo llevan inicialmente a ninguna parte.

La protagonista, Clara (en contraposición al título), evoca los momentos más significativos de su vida: su nacimiento de madre soltera; el reconocimiento del padre cuando tenía cinco años; su pertenencia a una familia del sur llena de prejuicios, cerrada en el ambiente de un pequeño pueblo de la Apulia, donde para una mujer expresar pensamientos y sentimientos estaba «casi» prohibido; la detención de su padre por un delito no cometido; las visitas a la cárcel; la muerte de su madre por tifus; la soledad; el amor por su primo, que se le escapa de las manos por ser su primo, además de ser un bastardo y de la clase obrera «para mayor desgracia». Una historia como otras muchas, donde se nos presentan muchas expectativas de fuerte ritmo y tensión al principio pero que va adquiriendo cada vez más un tono más tranquilo, pausado. Aparentemente no nos lleva a otra cosa sino a una reflexión sobre la nada y sobre el vacío que siente Clara.

Pero tenía que existir algo más profundo, más intenso, más allá de la pura apariencia en la novela de Di Lascia para competir y ganar en un premio tan importante como es el *Strega* en la narrativa italiana. Algunos críticos han optado por opinar que la originalidad de la novela de Di Lascia consistiría en la existencia de dos registros narrativos que conviven, aunque de hecho están muy alejados entre sí. Este sería el argumento de peso para defender su candidatura y éxito en el premio *Strega*. Stefano Giovanardi ha dicho de ella que es «una delle opere più importanti di questa confusa fine secolo». Tabucchi escribe sobre ella: «Dal contrasto tra una struttura ottocentesca e squarci onirici e visionari a quella tradizione del tutto estranei, fa discendere il clima straordinario del romanzo». Adriano Sofri la compara a *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante, pues como ésta, *Passaggio in ombra, é un libro privo della Storia perché bastano a se stesse le storie delle donne del Sud*. De hecho, también Raffaele La Capria declara en «*Il Corriere*» reconocer en la obra las mismas vibraciones pasionales, la misma energía femenina y conciencia del dolor que reconoce en Elsa Morante¹.

Maria Teresa Di Lascia crea un clima inigualable en su obra, un clima de tensión y resignación a la vez, de calma tensa. Existe, sin lugar a dudas, una conciencia del dolor en la protagonista desde el principio de la obra. La historia es, a pesar de los eventos tristes, tranquila y pausada; algún crítico ha llegado a decir «aburrida»; no exactamente. Es la autora la que nos lleva y dirige a través de una serie de acontecimientos en su vida, única e individual, hacia la «nada», hacia la «sombra» de sí misma, que es en lo que se ha convertido.

El mérito de Di Lascia estaría precisamente ahí, dentro de un ambiente que podría llevarnos a una historia excesivamente llena de dramatismo y angustia; todo se llena de calma y tensión a la vez, de sombras que pasan. El lector lo advierte rápidamente después de recorrer los primeros capítulos. En este sentido, su trayectoria no difiere de la de muchas escritoras italianas

¹ Di Caro, R. (1995) «Gattopardo lui e lei Strega. Il caso Di Lascia». *L'Espresso*. 26 Maggio. 104-108.

y extranjeras de este siglo, aunque Clara no denuncia, no dice que algo sea justo o no; simplemente expone y reflexiona sobre su vida pasada, su vida futura, y su vida presente, en «sombras». Aparece ya desde las primeras páginas la idea de la muerte:

«Mi addormentai, fra belati di agnelli e grida di bambini, senza che la guerra passasse su di me con la sua *ombra di morte*» (p. 16).

La muerte, podíamos decir de todos los personajes, pues son ellos los que le dan una característica particular al ritmo de la historia. Los personajes están marcados por un destino que los aísla en su propia desesperación, de modo que no pueden realizar sus proyectos y se hunden, fracasan. No solamente lo vemos claro en la protagonista, fracasada desde el principio, sino en todos los demás. El inicio del libro se nos presenta, pues, engañoso y clásico en lo que se refiere a la historia que se va a narrar y a los personajes que la desarrollan. El lector espera quizá otro tipo de actitud por parte de los mismos y mientras avanza en la lectura se sorprende cada vez más.

En los personajes prevalece siempre el paisaje interno, existen en cuanto aman, desean, temen, se esconden pero, sobre todo, «rechazan». Rechazan realizar sus vidas que ya están marcadas por la «sombra de la muerte», la «sombra del destino». No tienen profundidad psicológica, y están siempre esperando, completamente pasivos ante la vida.

Junto a los personajes se refleja el Sur, cerrado y conforme con sus costumbres y tradiciones, aunque Di Lascia no lo explicita en muchas ocasiones, porque son ya las historias y vicisitudes de los personajes las que nos llevan a ese fondo «meridional». El sur se presenta como «*un ombra, chiuso nella sua orgogliosa impotenza che nessuna forza potrà mai diradare*»².

Tema fijo, casi obsesivo, es la idea del futuro inestable que aparece como una constante en todo el libro. El futuro no existe sino en sombras, no está claro, y está muy unido al tema de la muerte:

«Io non ho alcuna intimità con il mio futuro, che mi coglie eternamente impreparata; i «domani» di cui è fatto scavano dentro me un vortice di vuoto: come un abisso sul quale mi affaccio e che mi risucchia nella sua vertigine» (p. 209).

A través de la memoria, la protagonista es capaz de darle al menos un poco de luz a su presente. Chiara vive de recuerdos, se alimenta de ellos, cuenta la historia de su fracaso, pero el presente ya no existe, sólo hay Memoria y Futuro; unidos estos dos términos al final del libro nos dan la clave sobre la nada, el vacío y el silencio a los que se ha reducido Chiara. El futuro es su memoria, su presente no existe:

«Nella casa dove sono rimasta, il silenzio mi sorprende col suo senso mutato...Se chiudo gli occhi ne intravedo i santuari imponenti, dove si celebrano fra ricchezze tanto meravigliose da parere irreali- i riti incantati della MEMORIA e del FUTURO. Eccoli! Avanzano scambiandosi gli identici volti, coi corpi intrecciati in una danza sincronica...» (p. 266).

El libro de MariaTeresa Di Lascia ha sido comparado con *Il Gattopardo* por diversos motivos. Casualmente otra vez, Feltrinelli consigue un premio *Strega* a título póstumo. Pero también se han comparado las obras en sí. Si bien pueden tener aspectos en común, la crítica se in-

² Jarre, M. (1995). «Le Ombre impietose di Maria Teresa». *L'Indice dei libri del mese*. N. 6. 16 Giugno.

clina a pensar que hay diferencias bien acentuadas: Según Camon, *Il Gattopardo* se desarrolla en la dimensión de una gran historia nacional mientras que *Passaggio in ombra* está encerrada en el sur provincial. En *Il Gattopardo* la vida triunfa, aun en el desastre. En cambio aquí la vida está parada, el triunfo, si Jo hay, se basa en el fracaso. Los personajes están encerrados en su fatalidad, en lo que la protagonista llama Stella, que debía ser estupenda según su estirpe y todos los presagios, pero que va tomando poco a poco rasgos desoladores³.

Lo que confiere a la obra dulzura y aceptación por parte de crítica y público, según Camon, sería sobre todo la vida de la propia autora, ya que se habla de una obra casi autobiográfica. Evidentemente, ciertos aspectos de la vida de la propia autora se pueden ver reflejados en la obra. Los que conocieron a Di Lascia, en cambio, proclaman su vitalidad, su fuerza y energía, lo que nos lleva a pensar en una mujer que a pesar de tener ese carácter abierto, fue capaz de encontrar palabras para escribir sobre la quiebra de una persona, el dolor profundo del silencio, de la soledad, el sentimiento del fracaso. Son estos los rasgos que nos permiten intuir la presencia de lo que podría haber sido una gran escritora si la muerte, esa constante en su obra, no lo hubiera impedido⁴.

La familia, las relaciones sentimentales, el dolor, la memoria, la espera... podrían resumir los temas más importantes de esta obra. El tiempo parece estar suspendido entre pasado y presente. En este tiempo, el mundo de la mujer se contrapone al del hombre. Los personajes femeninos son los verdaderamente importantes en la obra. Se sitúan en una sociedad en la que predomina el hombre, pero se representa como los auténticos antagonistas de los buenos sentimientos de la mujer. La mujer representa la unión, la fidelidad, el compromiso. El hombre es traidor, violento e insensible. La propia autora se añadiría a los personajes femeninos, como escribe Asor Rosa, «*perché ha guardato il mondo con quelli occhi suoi dolci e disperati di donna*»⁵.

Es verdad que Di Lascia sigue en muchos aspectos la línea de las grandes escritoras de la literatura femenina italiana de este siglo, como Morante u Ortese. Según Rosetta Loy, falta en Di Lascia una cierta magia que podemos captar en Morante. Tabucchi, sin embargo, afirma que recuerda a Morante en la exploración profunda del mundo femenino, y a Lampedusa en la semejanza de la historia, desde el punto de vista externo. Asor Rosa señala además que Lampedusa tenía una escritura densa y controlada, mientras Di Lascia reproduce el dato esencial de forma inmediata. «*Un libro*», añade Serrao, «*a cui si può tornare proprio come un classico. La sua forza interna si sviluppa piano piano*»⁶.

Di Lascia se une además a una gran tradición en la narrativa meridional, haciendo que todo en la obra sea «interior». Es la historia de una familia y de su destino dentro de un climax interior que sería la historia de un fracaso individual, el de la protagonista. Di Lascia fue capaz con su obra de unir lo posible a lo imposible, los personajes tienen posibilidad pero a la vez están marcados por la fatalidad, por lo imposible, por un destino insalvable. Estos dos aspectos son bastante originales en su obra y marcan una diferencia con la tradición en la que se encuentra.

Como señalaba al principio, es también mérito de Di Lascia la capacidad de conducir al

³ Camon, F. (1995). «Piccola Perfezione Provinciale». *Panorama*, N. 32, 17 Agosto

⁴ Marchi, E. (1995). «Ricordo di Maria Teresa». *Linea d'Ombra*, Maggio, 44-46.

⁵ Asor Rosa, A.: (1995). «Lo sguardo dolce e disperato della Di Lascia». *L'Unità* 2, 5 Luglio, 1-2.

⁶ Serrao, T. (1995): «Di Lascia, un caso che divide». *La Repubblica*, 8 Luglio, 30.

lector, con interés, a través de una obra aparentemente sencilla, como tantas otras. Mérito suyo es una enorme capacidad de unir esa simplicidad a las complejas relaciones que encontramos en los personajes.

Para terminar, quisiera volver a la idea sobre Memoria y Futuro, y ver que para Di Lascia todo sería una eterna repetición; el futuro, para la protagonista, es el recuerdo, la repetición de los hechos, el evocarlos. Queda claro en la página final cuando escribe:

«C'era una volta un re / seduto sul sofà / che disse alla sua serva / raccontami una storia / la serva incominciò / c'era una volta un re / seduto sul sofà...» (p. 266).

Y de nuevo se repetiría la historia; la memoria, el futuro, amplio. Lleno de color, vital y doloroso...como el mismo libro⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- FOFI, G. (1995), «I riti della Memoria e del Futuro. Il Romanzo di Maria Teresa Di Lascia». *Linea d' Ombra*. Maggio. 43-44.
- GUGLIELMI, A. (1995), «Il Cammino verso il nulla». *L' Espresso*. 10 marzo.182.
- MICUCCI, G. (1995), «Stregati dall' Ombra. Il caso Di Lascia». *L' Unità* 2. 8 Luglio. 3.
- (1995), «Il Passaggio di Maria Teresa». *L' Unità* 2. 8 Luglio. 3.
- PASTI, D. (1995), «Di Lascia, Passaggio alla Luce». *La Repubblica*. 7 Luglio. 35.
- SERRAO, T. (1995), «Di Lascia, un caso che divide». *La Repubblica*. 8 Luglio. 30.

ECO, Umberto: *Interpretazione e sovrainterpretazione, Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Milano, Bompiani, 1995

Mercedes RODRÍGUEZ FIERRO

Nel volume presentato dalla Casa Editrice Bompiani (come al solito, nel caso dei testi di U.Eco) vengono in realtà ripresi diversi interventi dell'autore che costituirono già il materiale delle sue conferenze a Cambridge, negli Stati Uniti: le Tanner Lectures, nel 1990. Le tre conferenze furono allora seguite da un Seminario in cui gli argomenti esposti da Eco vennero polemicamente ripresi e discussi da eminenti rappresentanti d'indirizzi critici legati al pragmatismo (Richard Rorty) e al decostruzionismo (Jonathan Culler) i cui argomenti —che il testo italiano presenta alla fine delle Lezioni— fervidamente si oppongono all'accusa di seguire e coltivare una non lecita «semiosi illimitata» fattagli arrivare da parte di Eco. L'impostazione delle relazioni (che si susseguono secondo un preciso ordine di intervento e dopo un'Introduzione del curatore del volume: Stefan Collini —che riassume gli aspetti più salienti delle discussioni e fornisce ulteriori chiarifiche a proposito delle ascrizioni metodologiche di

⁷ Debo remitir también a la reciente traducción española de la novela, aparecida en julio de 1996: Maria Teresa Di Lascia, *La audacia, el silencio*, traducción de Esther Benítez, Barcelona, Tusquets, 1996.

coloro che intervengono nei dibattiti) conferisce sistematicità al filo delle argomentazioni, a cui non viene sottratto tuttavia il carattere di animato ed invogliante andamento di discussione «aperta» e conflittuale tra personalità in grado di discutere con un ritmo incalzante, nell'ambito di un incontro senz'altro polemico per ragioni contingenti al motivo del dibattito.

Del carattere orale degli interventi, infatti, nonché dell'attestata presenza di un vasto pubblico curioso ed entusiasta (che ha seguito fedelmente lo svolgersi delle Lezioni, le relazioni dei tre principali partecipanti al Seminario e la replica di Eco), va tenuto sempre conto dunque per seguire le strategie e l'intensità persuasiva dell'argomentazione. Questi elementi, insieme a delle ben precise caratteristiche tipografiche del volume pubblicato, rendono complessivamente il testo sostanzialmente dissimile ai tanti altri saggi dell'autore: senza cioè impegnativi sistemi di note e citazioni che caratterizzano ogni volume teorico ma non un intervento orale davanti ad un uditorio di iniziati. Il contenuto è sì concettualmente preciso e costituito da ragionamenti —per via del modello di espressione appunto— sintetici ma anche alquanto complessi, in modo da renderlo quasi sempre falsamente non impegnato, pervaso da una provocatoria ironia estremamente efficace ai fini di attirare l'attenzione del pubblico (del resto sarebbe quest'ultima una delle caratteristiche più spiccate sempre dell'esuberanza espressiva di Eco).

Il testo delle Lezioni si rifà in sostanza ad argomenti già studiati nei saggi che integrano il suo volume del 1990, *I limiti dell'interpretazione* (Milano, Bompiani). Alcuni di essi infatti, insieme alla preoccupazione ultima a proposito del problema interpretativo e delle sue eventuali patologie, che porterebbero alla prevaricazione sul testo da parte dell'analista («sovrainterpretazioni» dunque in certi ambiti epistemologici in cui ogni unità di misura viene infranta), vengono riproposti nel presente volume lungo lo svolgersi delle Lezioni.

Lo scopo ultimo del complessivo intervento di Eco è quello di definire in un modo chiaro ed esauriente la sua posizione nell'ambito del dibattito in seno soprattutto alla critica americana che, legata al decostruzionismo derridiano e al filone ispirato all'opera di Paul de Man e J. Hillis Miller, dichiara decaduto ogni tentativo di porre dei limiti alla libera interpretazione del testo e sostiene abolita la necessità di un principio unico del sapere. Eco invece si manifesta contrario a questa interpretazione illimitata, fine a sè stessa, che travalicherebbe (sovrainterpreterebbe) alcuni dei principi metodologici espressi dal suo modello di lettura semiotica: «Per alcune teorie critiche contemporanee, l'unica lettura attendibile di un testo è costituita da una mislettura, così come la sua unica forma di esistenza è data dalla catena di risposte che provoca...» (p. 34).

Nei confronti delle letture critiche che sostengono di poter costituirsi liberamente in significati ermeneutici, senza che esistano i limiti che l'intenzionalità dell'autore e dell'opera (la sua origine e concezione) potrebbero opporre, Eco fa notare che il testo —oggetto contraddistinto da caratteri determinati (anche materiali dunque)— oppone una sua insopprimibile fisicità che «costituisce comunque un insieme di evidenze materiali piuttosto imbarazzante che il lettore non può passare sotto silenzio» (p. 34).

Contrariamente alle teorie del testo che sostengono il principio della lettura critica come écriture e produzione infinita di testi, in cui i confini tra testo originale e interpretazione sfumano, Eco insiste a ripetere che accetta «... l'affermazione che un testo possa avere molti sensi» ma rifiuta invece che esso «possa avere ogni senso» (p. 169). Non fa, del resto, altro che continuare

ad asserire quanto detto nel 1979 al tempo di *Lector in fabula* (Milano, Bompiani): «Un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo.» (p. 54). Sempre in *Lector in fabula*, a proposito dell'esilità dei confini tra l'interpretazione critica e la cooperazione interpretativa, segnalava che «La differenza che ci interessa non passa tra cooperazione testuale e critica, ma tra critica che racconta e che mette a frutto le modalità di cooperazione testuale e critica che usa il testo... per altri fini.» (pp. 183-184).

E' su quest'ultimo punto infatti che Richard Rorty fa notare (prendendo spunto dalle argomentazioni di Eco e dalla lettura dei suoi testi) la sua protesta. Sostiene infatti che, dal punto di vista della teoria del testo pragmatista, non esiste nessuna distinzione tra «interpretazione» e «uso» di un testo, dal momento che il proposito di scoprire una Qualche Cosa che il Testo E', attraverso qualsiasi griglia concettuale rigida, sarebbe votato al fallimento.

Come argomento del suo polemico rifiuto nei confronti della visione critico-interpretativa ribadita da Eco nelle Lezioni, Rorty non esita a ritorcere contro l'autore-romanziero il testimonio dei suoi romanzi —*Il Pendolo*, specialmente— che, nella sua lettura, si opporrebbero a quanto sostenuto da Eco in sede teorico-concettuale.

Eco, nella Replica, avrà modo comunque di far notare (p. 170) come la lettura strumentale di Rorty abbia —secondo la sua particolare strategia retorica— deciso di considerare quella che Eco definisce la *pars destruens* del suo romanzo: quella contraria cioè all'interpretazione, senza opportunamente considerare quegli aspetti del romanzo diretti ad additare la necessaria gradualità, e razionalità in fondo, che dovrebbero reggere la altrimenti ossessiva attività interpretativa. Sarebbe qui senz'altro conveniente ricordare per esempio —fra le tante citazioni che se ne potrebbero fare— le parole di Diotallevi verso la fine di *Il Pendolo* (Milano, Bompiani, 1988): «Noi, e chiunque cerca un senso segreto oltre la lettera, noi siamo usciti di senno... Muoio perché ho convinto le mie cellule che la regola non c'è, e di ogni testo si può fare ciò che si vuole... Muoio perché siamo stati fantasiosi oltre ogni limite.» (p. 447).

In disaccordo con tutti e due si manifesta Jonathan Culler, nella linea della lettura decostruzionista. Gli argomenti che rivolge all'interpretazione pragmatista, vivacemente polemici e accesi, costituiscono una testimonianza dell'antagonistica vitalità del dibattito in seno ai diversi indirizzi critico-epistemologici ancora in atto negli Stati Uniti. Nell'ambito di questa fervida attività dialettica, nel presente volume-documento (come già altrove), essi devono andar quindi seguiti minutamente affinché un tentato riassunto non diventi, per forza, una riduzione «sovrainterpretativa».

Culler non si sottrae neanche lui a far notare, tra l'altro, come, nei suoi scritti (quelli creativi, ma non solo) Eco si sia interessato diverse volte appunto a quella tradizione (la storia segreta ed esoterica, iperinterpretativa) che poi invece rifiuta e critica nelle conferenze. Culler infatti si dichiara fermamente contrario ad accettare la proposta di Eco relativa alla *intentio operis*: una sorta di strategia semiotica che, tra l'inattuabile intenzione dell'autore e la discutibile intenzione del lettore, costituirebbe un parametro trasparente di coerenza testuale interna, in grado di determinare l'insostenibilità di certe interpretazioni che appunto quella, l'opera, vorrebbero trascendere. Secondo Culler invece, e la proposta di lettura critica che lui difende, l'*intentio operis*, additando certe letture e definendole delle sovrainterpretazioni, porrebbe dei limiti stretti ed autoritari alla potenziale pluralità di ogni eventuale scoperta.

Polemicamente, nei confronti del Pragmatismo di Rorty e di Fish, si pone poi Culler tra l'altro al momento di far notare la contraddizione nel percorso del loro travagliato cammino (che Culler definisce «forte»). Esso, sostiene, ha portato ad una fondazionale posizione filosofica che dichiara decaduta ogni distinzione tra «interpretazione» e «uso», ed infranto ogni possibile rispetto della limitazione contestuale. Culler si meraviglia che essi abbiano dimenticato le realtà istituzionali del sapere: ricercatori che hanno ottenuto posizioni rilevanti grazie all'impegno in lunghi dibattiti, una volta raggiunto il vertice della professione, vorrebbero presentare il proprio campo di studio solamente come un insieme aleatorio di persone che leggono libri e tentano di dirne cose interessanti. Cercherebbero così, secondo Culler, di distruggere la struttura grazie alla quale hanno raggiunto le loro posizioni e che consentirebbe ad altri di discutere, in rapporto di parità, le loro posizioni.

Per motivi analoghi a quelli segnalati a proposito della lunga relazione di Culler, conviene seguire, del resto, il testo delle Lezioni di Eco, nel loro sottile ed estremamente coerente svolgersi, avendo cura di gustare —oltre ai già conosciuti e qui riattualizzati argomenti— l'arditezza del suo caratteristico spaziare in ambiti molteplici di argute esemplificazioni e la immancabile, saporita ironia della sua sempre esatta espressione.

Nella prima Conferenza, «Interpretazione e Storia», Eco traccia la storia dell'ermetismo e dello gnosticismo nel pensiero occidentale, e crea un parallelismo tra essi e le teorie sovrainterpretative contemporanee, ugualmente coinvolte nel disprezzo alla considerazione del senso più diafano e immediato. L'intera conferenza, erudita e ingegnosamente dimostrativa, gira in fondo attorno al principio stabilito a p. 34: «Dire che un testo virtualmente non ha limiti non significa che ogni atto interpretativo possa avere un esito felice.»

Nella seconda Conferenza, «Sovrainterpretazione e testi», seguendo la lettura di una serie di esempi divertenti tratti dall'interpretazione non canonica della *Divina Commedia* (fondata sulla Semiotica della Somiglianza e alla ricerca di una natura frammassonica e rosacrociana di Dante) fatta da Gabriele Rossetti (un letterato anglo-italiano della prima metà dell'Ottocento), Eco si propone di segnalare l'infondatezza risultante dal tentativo di varcare i limiti legittimi di un'interpretazione. L'*intentio operis* (di cui si è anche detto prima) deve agire infatti come un legame tra il libero gioco dell'*intentio lectoris* e il testo, senza che si riduca invece all'*intentio auctoris*.

La terza Conferenza, «Tra autore e testo», si pone la domanda se l'Autore Empirico abbia una posizione privilegiata come interprete del suo testo (un'ascrizione immediata del resto che, come Eco fa notare, non tutti i teorici del testo sarebbero pronti ad accettare), sostenendo finalmente che l'Autore Empirico è in grado di escludere infine certe interpretazioni. A dimostrare ciò Eco si avvale della sua particolare esperienza di personalità produttiva sul doppio versante della critica e della creazione.

Il testo presenta in ultimo la relazione dell'intervento della scrittrice e critica Christine Brooke-Rose, meno legato dei precedenti alla polemica metodologica intavolata nei confronti dei limiti dell'attività interpretativa e volta invece a presentare delle considerazioni relative ai problemi della divisione generica dei romanzi storici, in una dimensione in cui il contenuto ultimo della narrazione viene nascosto sotto il sovrapporsi di schemi narrativi e attanziali a palinsesto che si rimandano a vicenda (s'interpretano dunque), fra i quali annovera i due grandi testi creativi di Umberto Eco. Il volume si conclude con la Postfazione della traduttrice del

libro que riprende ed allarga il commento di alcuni punti polemici, che hanno animato le discussioni delle Lezioni, e le completa con un corredo bibliografico in grado di rimandare a trattazioni più specifiche e approfondite dei problemi sollevati dai relatori nei loro singoli, più approfonditi saggi teorici.

L'esistenza di questo volume infine, da elemento in grado di diffondere le discussioni e gli interventi che ne stanno alla base, è un'ulteriore testimonianza della fitta rete dei significati potenziali e delle interpretazioni (ancora) di cui il testo costituisce se non altro un nuovo stadio che viene ad aggiungersi all'itinerario di un percorso prevedibilmente (e fortunatamente, per diverse e alle volte complesse ragioni, anche istituzionali, extra-testuali) inarrestabile.

Curricolo di italiano per stranieri, Università per Stranieri di Siena, Roma, Bonacci, 1995.
211 pp.

Teresa LOSADA LINIERS

Es el quinto libro que publica la Universidad para Extranjeros de Siena en el reducido espacio de dos años. Obedece sin duda al más que notable interés que se ha desarrollado en la Universidad italiana por la enseñanza de la propia lengua, como L2 en los estudios de bachillerato o como lengua extranjera estudiada de forma voluntaria y en distintos ámbitos (estudios filológicos en la Universidad, Institutos de Idiomas universitarios, escuelas de lenguas extranjeras, etc.)

Una de las razones que ha llevado a la Università per Stranieri di Siena a este esfuerzo de producción propia refleja sin lugar a dudas el deseo de la antigua «Scuola» de convertirse en «Università». Esto supone establecer una sólida base para actuar conjuntamente en todos los campos, es decir, unir la investigación científica y la praxis didáctica, lo que permite una serie de avances en el estudio de la glotodidáctica de la lengua italiana para estudiantes extranjeros. Para el director de la colección «I libri dell'arco» y autor de la primera publicación *Didattica dell'italiano a stranieri*, el Prof. Paolo Balboni, *Curricolo...* debería haber sido la primera de esta colección y si no fue así, fueron razones de complejidad conceptual y experimental, que requirieron un esfuerzo personal de enorme calado, las que lo impidieron. No podemos olvidar que son catorce los coautores de esta obra y que el no indicar un director de la misma en la portada es un hecho voluntario: se trata de una obra coral y el mismo Prof. Balboni, en la introducción, se considera únicamente responsable científico de «I libri dell'arco», y no de esta obra en particular.

Curricolo di Italiano per Stranieri es el resultado del trabajo de varios profesores de esta Universidad, ocupándose cada uno de ellos de una determinada parcela. Han colaborado en su realización los siguientes autores:

Mauro Barni, Rector de la Università per Stranieri di Siena, Paolo E. Balboni, Antonella Benucci, Franco Biotti, Silvia Ciancio, Lucia Cini, Pierangela Diadori, Maria Pia La Scala, Massimo Maggini, Maria Cristina Peccianti, Stefania Semplici, Donatella Troncarelli y Letizia Vignozzi. Todos ellos figuran en la primera página se indican, además, los capítulos y los párrafos en cuya investigación y redacción han tomado parte.