

**TWENTIETH & TWENTY-FIRST CENTURIES:  
LITERATURE**

**Gillian Ania and John Butcher, eds. *Narrativa italiana degli anni sessanta e settanta*. Napoli: Libreria Dante e Descartes, 2007. Pp. 339.**

Questo volume, curato da Gillian Ania e John Butcher, presenta una selezione delle relazioni presentate durante l'omonimo convegno tenutosi all'università di Salford nel marzo del 2006. Dall'introduzione si evince che l'idea centrale del volume è quella di dare rappresentanza all'enorme vitalità del romanzo negli anni sessanta e settanta che, secondo i curatori, danno il via a quella che consideriamo la "nostra età contemporanea". Anni che offrono non solo nuova linfa contenutistica alla narrativa italiana ma che, grazie alla teorizzazione neoavanguardistica, mettono in discussione il genere romanzo stesso, proponendone anche una rivisitazione dal punto di vista formale. Ai soliti noti del romanzo italiano di questi anni (Moravia, Pasolini, Primo Levi, Sciascia, Morante, Ginzburg e Maraini) si alternano escursioni nelle scritture di autori più o meno degnati d'attenzione critica: Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Volponi, Malerba, Consolo e Balestrini tra i primi, quindi Bianciardi, Jatosti, Bellezza, Pecora, Pontiggia e Bene tra gli altri. Il volume quindi si chiude con un'inchiesta sulla narrativa italiana di quegli anni, in cui vengono poste ai "narratori" di quegli anni le seguenti domande: 1) Quali autori leggeva negli anni Sessanta e/o Settanta e perché? 2) Perché scrive, o meglio, cosa la spinge a scrivere negli anni Sessanta e Settanta e cosa la spinge a scrivere oggi? 3) Guardando indietro, crede che le Sue opere degli anni Sessanta e/o Settanta siano tipiche o atipiche del periodo? 4) Fino a che punto ritiene che le Sue opere siano "autobiografiche"? Tra gli scrittori interpellati spiccano i nomi di Arbasino, Malerba, Maraini, Rigoni Stern e Sanguineti.

Il saggio d'esordio è un impeccabile intervento d'insieme sul romanzo della neoavanguardia scritto da Francesco Muzzioli, uno dei rarissimi studiosi ad essere riusciti a parlare intelligentemente delle teorie che informano questo fenomeno letterario, a mio avviso il più importante di quegli anni. Lo sperimentalismo che caratterizza in massima parte i due decenni in questione è, infatti, figlio legittimo (sarà il caso di Balestrini, per limitarmi agli autori qui presentati) o illegittimo (sarà il caso di Volponi, Malerba, Pontiggia, visto che ne prenderanno le distanze) della spinta riformistica della neoavanguardia. E sul romanzo della neoavanguardia, da un punto di vista critico, si brancola ancora nel buio più totale: poco o nulla è tuttora rintracciabile dei segni lasciati da quello che si suole definire come il periodo d'oro del romanzo neoavanguardista (gli anni dal '63 al '68 per intenderci) che la critica si è ben guardata dall'affrontare e di cui gli unici sentieri tracciati derivano, al massimo, dall'ormai datatissimo e nella sua quasi totalità fuorviante convegno sul romanzo del Gruppo '63, tenutosi a Palermo nel 1965.

Comunque sia, le buone premesse incarnate dal saggio di Muzzioli non portano ai risultati che ci si sarebbe potuti auspicare. Muzzioli offre tre percorsi critici possibili per affrontare il romanzo della neoavanguardia (il romanzo dei

poeti — categoria da me già identificata in numerosi saggi; il romanzo dello sguardo/della percezione — da far risalire agli stimoli del “nouveau roman” francese; e l’iper-romanzo, dove parodia e *pastiche* la fanno da padroni) ed un fornito elenco di romanzi ed autori che incarnano queste tendenze; ma se per i riconosciuti esponenti del romanzo sperimentale il volume presenta un solo intervento (Ania su Balestrini — si noti tuttavia che anche in questo caso, concentrandosi questo intervento su *La violenza illustrata* — il Balestrini degli anni della temperie narrativa neoavanguardistica e, quindi, del suo *Tristano*, rimane ignorato), per gli altri ritroviamo solo Malerba e Volponi (per quest’ultimo ben due saggi di cui solamente quello di Piero Del Bon si preoccupa del rapporto tra i lavori di Volponi e lo sperimentalismo di quegli anni). Al lettore attento non sfuggirà, poi, che nella maggior parte delle situazioni in cui la narrativa della neoavanguardia viene tirata in ballo, lo si fa con in mano un qualche “bignami dello sperimentalismo” piuttosto che con un profonda conoscenza dei testi o del fenomeno stesso: faccio riferimento, in particolare, alle frequenti allusioni di un’avanguardia che trova i suoi padri putativi all’estero piuttosto che in scrittori nostrani (Dossi, Savinio, i futuristi, Delfini, ecc.) o nell’accettare come dato di fatto una neoavanguardia Sanguineti-dipendente e il suo *Capriccio italiano* come archetipo della narrativa neoavanguardistica di quegli anni. Da questo punto di vista si può parlare, dunque, di un’occasione mancata sia per il convegno sia per il volume in questione: resta la speranza che i semi piantati dall’intervento di Muzzioli diano presto alla luce i meritati frutti.

A parte il saggio d’apertura è, comunque, possibile evidenziare un numero di interventi che definirei “importanti” per far luce sul romanzo di quegli anni. In materia di recuperi da elogiare sarà il lavoro di ricerca su autori quali Bianciardi (Antonella De Nicola), Bellezza e Pecora (Luca Baldoni) e Pontiggia, a cui sono dedicati i due saggi di Michela Meschini e Rossana Dedola. Per quanto riguarda invece gli autori più noti spiccano alcuni interventi che offrono interessanti chiavi di lettura e/o percorsi alternativi: dal *pastiche* linguistico di Malerba (Alberto Fornasier) all’importanza delle arti figurative e visuali nel lavoro di Consolo (Ernesto Livorni), dal Levi non memorialista (Sara Vandewaetere) al Pasolini di *Petrolio* (Paolo Lago).

Quest’ultimo saggio è forse quello che si presta alle considerazioni più interessanti. Lago sottolinea le caratteristiche di questo lavoro di Pasolini. Lago nota che *Petrolio* è “un’opera che riprende l’eredità del metaromanzo” e che “Pasolini pensava a una veste definitiva dell’opera volutamente frammentaria” (165). Lago osserva inoltre che “ci troviamo di fronte a una riscrittura, una delle pratiche ipertestuali analizzate da Gérard Genette” (167). Nel contempo, pur senza dichiararlo apertamente, Lago immette Pasolini, uno dei più fieri detrattori delle teorizzazioni neoavanguardistiche, nella sfera d’influenza di questi ultimi, visto che gli elementi distintivi di questo lavoro ci riportano infallantemente ad almeno due delle strade intraprese dal romanzo neoavanguardista e che erano state evidenziate da Muzzioli nel saggio d’apertura. A questo si aggiunga che persino l’imbarazzante interferenza dell’io e la necessità della sua eradicazione, fortemente voluta dalla neoavanguardia, sembra trovare strada in questo lavoro pasoliniano che, sulla falsariga di uno dei romanzi più importanti della

neoavanguardia, *L'oblò* di Adriano Spatola, offre un personaggio, Carlo, che nel corso del romanzo subisce una metamorfosi che lo rende, per un certo periodo, donna. Che l'agenda pasoliniana fosse in questo caso un'altra è possibile, l'effetto di un Pasolini che risente delle sollecitazioni neoavanguardistiche tuttavia rimane.

Beppe Cavatorta, *University of Arizona*

**Laura Benedetti. *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto: U of Toronto P, 2007. Pp. 165.**

While the figure of the mother has been an enduringly potent symbol in Italian culture, the notion and practice of motherhood has experienced fundamental shifts during the twentieth century. Benedetti's valuable study analyzes how literature evokes these changes and, importantly, "anticipates, corrects, challenges, and shapes social forces" (3-4). Motherhood as represented in literature has not received systematic critical attention, with discussions mainly limited to analyses of individual texts or brief reviews. The present study emphasizes the mother as a human being rather than a mythical figure, prioritizing women's personal expressions of motherhood. These disparate voices contribute to a narrative of complex negotiations that question the iteration of motherhood as idea/ideal and practice.

A great strength of Benedetti's survey is her successful combination of a general overview and specific insights. The reader benefits from a contextual introduction to each period, including social and historical data, as well as an outline of pertinent literary figures and a brief synopsis of their contributions to the social questions in contention. Benedetti then focuses on key authors, offering perceptive close readings with broader heuristic implications from a range of literary formats including novels, short stories, poems and plays. She effectively blends literary analysis with external sources: social statistics, government policies, historical information, Italian and international feminist/gender theory, and extracts from journals and newspapers. This cultural, social, and analytic approach produces a multi-layered narrative that interprets a wealth of opinions while noting complexities and discordances, rather than promoting a single line of interpretation.

Chapter one ("Mothers at the Dawn of the Twentieth Century") charts the rise of the all-encompassing figure of the mother in the mid-nineteenth century, when motherhood came to entail responsibility for the total development of the child. This powerful yet restricted role found counterparts in Catholic doctrine, with the burgeoning cult of the Virgin Mary and the 1854 promulgation of the dogma of the Immaculate Conception. Benedetti principally focuses on authors Neera, Annie Vivanti, Luigi Pirandello, Sibilla Aleramo, and Ada Negri. Representing a range of views, these writers at times reinforce the mother's spiritual calling and her necessary dedication to motherhood, or speculate that her sacrifices might be excessive. The subtext of these narratives reveals a deep

unease with women's position in society, whether expressed in denunciations of their activities beyond the home or a rebellion against the exclusion a woman experienced if she contradicted her duties.

The social policies of the Fascist years introduced ambitious dictates governing women's lives. However, as Benedetti argues in chapter two ("Resilience and Resistance: The Fascist Years"), these directives to promote women's reproductive function while reducing their educational and employment opportunities met with only marginal success. Indeed, some of the best-selling authors of this period were female. Particularly intriguing is Benedetti's presentation of women writers' subversion of the regime, which she believes has been given short shrift in critical studies. Writers such as Matilde Serao, Anna Banti, and Annie Vivanti demonstrated that the act of writing constituted a rebellion in itself and voiced the contradiction between the regime's simultaneous promotion of motherhood and war. Furthermore, Vivanti raised the specter of miscegenation in a colonial context. Despite attacks on their freedom, women succeeded in expanding their role beyond motherhood and achieving a broader, more modern, expression of their capabilities.

The post-WWII years until the 1970s brought momentous social change (including the legalization of divorce and abortion) and the powerful expansion of the feminist movement in Italy, as documented in chapter three ("Questioning Motherhood"). Women's legal liberation from the constraints of the family resonated with the feminist view that motherhood amounted to oppression and, accordingly, motherhood and emancipation were essentially antithetical — a difficult negotiation reflected in the literature and in feminist debates of these years. Benedetti focuses on Elsa Morante's *La storia* and Orianna Fallaci's *Lettera a un bambino mai nato*, texts that offer subtle challenges to the binary models proposed by feminist critics. Through the instinctual, self-abnegating figure of Iduzza, Morante portrays motherhood as a socially vital, mythical calling, while Fallaci pursues an intimate and complex meditation on women's self-hood, introducing doubt as to how much choice a woman has over her body and her self. Benedetti encourages readers to parse this historical moment and its literary expressions as multifaceted and multivalent.

The final two chapters are briefer and do not equal the depth of coverage of the preceding ones. Chapter four ("Struggling with the Mother") examines the fallout from the contentious mother-daughter relationship formed in the 1970s when daughters rejected their mothers as obstacles to their own emancipation on account of the subjugation they represented. The 1980s, by contrast, saw attempts in literature of daughters to reconcile with mothers. Benedetti assembles authors including Fabrizia Raimondino, Carla Cerati, Francesca Sanvitale, and Elena Ferrante, who endeavored to create narratives in which the mother could be seen as an individual, thus allowing for the liberation of the daughter.

As women began to interpret motherhood less as a menace to their own freedom, the mother acquired an increasingly symbolic status. Against the background of the dramatically declining birthrate, Benedetti outlines the

emerging paradigm in contemporary Italy that privileges “nonprocreative motherhood” in the form of fostering or mentoring bonds that mimic the mother-daughter relationship (chapter five entitled “Mothers without Children”). As motherhood moves beyond the realm of many women’s experience, alternative relationships are featured in narratives by Valeria Viganò and Dacia Maraini. Contemporary readings stress motherhood as a disposition of the self rather than an event, and it is in this vein that Benedetti concludes her study by emphasizing that the act and attributes of motherhood can be transformed, transposed, and variously construed through time.

This final chapter opens the door to studies of motherhood in the context of newly materializing social trends, mentioned briefly, such as single-parent adoption and same-sex parenting. Benedetti’s instructive and compelling book encourages readers both to meditate on the development of motherhood over time and to think critically about its future: whether the mother will continue to be a vital symbol in Italian culture. She leaves readers and scholars to answer more general questions concerning the role of literature in expressing these new social paradigms.

Meriel Tulante, *Philadelphia University*

**Alberto Casadei. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007. Pp.306.**

Lo studio sul romanzo contemporaneo di Alberto Casadei pone come indispensabile premessa una nuova comprensione dell’elemento valutativo quando esso è legato al fatto letterario. “Stile” e “tradizione” compaiono quali parole chiave nel titolo perché, in realtà, e questa pare essere la tesi fondativa dello studio, quel che ha subito il maggior processo trasformativo non sono né lo stile né la tradizione, ma il modo in cui gli autori si avvicinano a questi concetti, e come rivedono il loro rapporto con entrambi. Se “le opere letterarie non sono più considerate beni perenni e di riuso [...] bensì *serbatoi per una fruizione parziale* e al fondo edonistica di belle immagini o di vicende accattivanti” (11; corsivo mio), rimane comunque pur sempre la ricerca di una riformulazione dello stile in termini consoni a questa concezione trasformata del “valore” di un’opera letteraria. Quindi un’attenzione al lato estetico dell’opera che, in fondo, conquista per sé anche una posizione epistemologica oltre al momento estetizzante ed avulso da problematiche contenutistiche, come spesso si osserva nella letteratura postmoderna. Perché la “fisionomia” di un testo sia davvero “riconoscibile” (11) essa richiede una logica di lavoro rispetto allo stile e alla tradizione che tenga conto delle mutazioni della realtà contemporanea, cercando dei linguaggi di cui il testo letterario deve appropriarsi per comprendere (e magari anche stravolgere) i valori portanti di quest’epoca. Un’etica da cui i lettori possano evincere quindi il desiderio autoriale di costruire immagini rispetto a quest’epoca che ne avallino/confutino il sistema di valori. Un romanzo da intendersi nel senso esclusivo di *novel*, che sia destinato in qualche misura a restare nel tempo, deve farsi *contenitore* adatto a rappresentare quello che è

cambiato fra la realtà e chi della realtà scrive, capace di rivelare lo scarto rispetto alla tradizione di cui si materia la conoscenza autoriale (come dei lettori) del genere, e finalmente, farsi anche, carico di analizzare/rappresentare il presente così strettamente legato alla fenomenologia della cultura visuale. Per Casadei, la narrativa italiana va sempre più dimostrando una crescente abilità ad affrontare la rappresentazione del reale. Un reale che ormai condivide poco con il reale inteso in senso naturalistico, ma che ospita e raffigura realtà immateriali, virtuali, come il linguaggio utilizzato dall'ipertestualità del web (15) ed altri campi di trasformazione del mezzo linguistico. Rappresentare la virtualità del reale diventa una sfida per i nostri romanzieri.

Le variabili che sottendono alla valutazione di un testo letterario, nel caso dello studio di Casadei, di un romanzo postumanistico quale quello sviluppatosi in Italia dagli anni '80 in poi, costituiscono uno fra i più pesanti stravolgimenti legati all'età postmoderna, età in cui, caduto il mito del testo canonico, si inaugura invece quello del testo venduto-in-testa-ai-best-sellers. Un mutato processo valutativo, la mercificazione del fenomeno letterario fa sì che quello che rende davvero il libro importante coincida con il successo di massa, e non con quello d'élite. Meglio ancora, oggi la valutazione di un testo non risiede nella capacità di innovare — portando variazioni — alla tradizione, portando il nuovo attraverso una immagine antitetica della realtà descritta, ma si lega invece nella sua significanza ancora e sempre al successo. Un libro di Alessandro Baricco potrebbe allora considerarsi quale testo meritevole di essere elogiato perché vende migliaia di copie. Ma non per questo il suo successo coincide con il valore ideologico della sua opera.

Nella prima parte, "Campi di confronto", Casadei traccia le coordinate del romanzo contemporaneo a partire, si è detto, dagli anni '80. Oltre alla reinterpretazione della tradizione, Casadei si occupa di individuare alcune linee dominanti della produzione romanzesca da cui estrapolare poi le "eccezioni emblematiche" (45). Da Tondelli in poi si esperisce l'inattendibilità del confronto coi classici, salvo alcuni elementi "riadattabili", ed il desiderio di stravolgere il canone con un conseguente livellamento dei modelli di riferimento ed azzeramento del ruolo della mediazione culturale degli intellettuali. Fra le varie linee narrative emergono lo *splatter*, la *fiction* e *non fiction*, una scrittura non più tesa verso la sperimentazione (49) ma che tiene comunque conto di alcuni testi fondamentali come *La storia* di Morante, *Petrolio* di Pasolini, i *Sillabari* di Parise. Genere rilevante è quello rappresentato dal testo romanzesco quale contenitore per insoddisfazioni generazionali. Questi romanzi-confessione trattano la realtà di un decennio problematico a cui Casadei contrappone il *romanzo d'esercizio*, teso verso una sperimentazione formale di tipo post-calviniano. Elementi utilizzati in entrambi i casi (senza soffermarsi troppo sul romanzo d'investigazione, il detective, il giallo psicologico, ecc.) sono l'iperbolicità, l'allegoria, ed il modo saggistico di alcuni testi contrapposto a quello autobiografico (vita autoriale rappresentativa di un contesto più ampio, Moresco? Scarpa? Trevisan? Mazzucco?). Sicuramente Pascale appartiene a quest'ultima categoria. La sua capacità di leggere la società nel suo abbandono di "un ideale politico-sociale condiviso [...] a favore di un ideale esplicitamente individualistico, accompagnato spesso da forme di introspezione narcisistico-

polemica [assimilabile ad ...] un atto di fiducia nella significatività della narrazione in sé" (55), fa di lui un abile miscelatore del personale e del reale di cui fa parte, cercando di sciogliere nodi legati alla propria esistenza guardando alla società italiana (impiego governativo, rapporto sia pure tangente e nonvolente con la camorra, scrittura e lavoro).

La seconda parter del volume, "Il corpo come soggetto cosciente", studia la fisicità in vari esempi. Oltre a Pascale e Scarpa vengono menzionati Nicola Lagioia, Gabriele Frasca e Giuseppe Genna quali esempi emblematici di un genere di scrittura avente funzione/valenza etica (102-22). Scrive Casadei: "L'etica possibile di un'opera narrativa va dunque prima di tutto intesa come sua capacità di fornire un prototipo di comportamenti e di azioni non pre-valutate. Qui si apre lo spazio ermeneutico: è l'analisi della complessità retorica della trama a poter richiamare l'attenzione sui suoi nuclei di senso. E la lettura della configurazione etica diventa parte integrante del senso da esplicitare [...]" (120).

Parlando di corporalità, di valore etico e di "azioni non pre-valutate" non è un caso, allora, che i tre autori su cui si concentra, nella seconda parte del libro, lo sforzo ermeneutico di Casadei siano Beppe Fenoglio, Eraldo Affinati e Walter Siti. Casadei si rivela probabilmente il più fine conoscitore e lettore di questi scrittori (ad eccezione di Mark Pietralunga su Fenoglio) la cui operazione estetica si distacca notevolmente sia dalle correnti contemporanee che, più in generale, da tutta la letteratura del nostro novecento. Verbigerazione ed analisi straziante del proprio corpo in relazione alla propria parola — un male davvero radicale — fanno della scrittura di Siti una delle più affascinanti tra quelle studiate. Per Affinati, il valore etico e la responsabilità dell'intellettuale si sviluppano lungo una traiettoria etica che risale facilmente all'opera di Primo Levi. Sono questi tre autori che illuminano con i loro testi un cammino difficile ma assai fertile per la narrativa italiana.

Lo studio di Casadei appare come uno dei testi critici più importanti e ragionati degli ultimi anni sul romanzo italiano. I riferimenti al romanzo straniero contemporaneo chiariscono alcuni punti fondamentali dell'analisi svolta e, per una volta, non mirano a porre quello italiano in netto "svantaggio" rispetto alla narrativa internazionale, soprattutto in lingua inglese. Finalmente un docente universitario legge con chiarezza quali siano stati i passi mossi dal romanzo italiano senza bloccarsi alla "boa" Gruppo '63 piuttosto che all'indubbia ma spesso sovraccitata influenza di Calvino sui narratori contemporanei.

Stefania Lucamente, *The Catholic University of America*

**Maria Rosa Cutrufelli. *D'amore e d'odio*. Milano: Frassinelli, 2008. Pp. 460.**

Maria Rosa Cutrufelli is the creator of fictional worlds that are vividly imaginative and anchored in historically specific epochs and milieus. She appeals to a readership interested at the same time in literary works and cultural studies. *La briganta* (1990; *The Woman Outlaw*, 2000) and *Canto al deserto* (1994; *Song to the Desert*) evoke respectively the 1860s and the 1960s in Sicily; *Complice il dubbio* (1992; *Doubt is the Accomplice*) is the story of a mystery

unfolding at the heart of today's Rome; *Il paese dei figli perduti* (1999; *The Country of Lost Children*) speaks of emigration and generational estrangement; *La donna che visse per un sogno* (2006; *The Woman Who Believed in a Dream*) brings to life an unfamiliar face of Revolutionary France through the voices of a number of female characters.

Cutrufelli's ability to invent, to tell stories, and yet remain faithful to the concreteness of human events, especially those we call History, is even more evident in the construction and execution of her latest novel. As she says: "The present consumes the past. But, while consuming it, it reawakens and illuminates it to bring forth new life" ("Prologue" 1). The novel's seven episodes take place at crucial times in the life of twentieth-century Italy, and bring them back to our consciousness. The title of each episode, which the author calls "tempo" using a term taken from film showings, is a date and a woman's name.

The most arresting element of this work is the narrative technique the writer chose: in each episode a different speaker tells a story, dialoguing with a listener who is named and clearly identified but remains silent. We, the readers, are inevitably drawn into the text, become involved, and must participate in creating the story by supplying the missing part of the dialogue. We picture, guess, imagine, supply the listener's words. We cannot read passively, or get distracted. The author holds us in her hand.

Loves and wars, politics and family feuds, adventures and uprisings lead us with astonishing leaps from 1917 to 1999. The narrators live through the horrors of the First World War, the rise of Fascism, migrations, the "years of lead," and the years of prosperity and revolt; they build painstakingly working lives and artistic careers. Each narrator has her or his own voice, down to the dialectal intonations and the linguistic nuances of a certain era. They have the most diverse types of activities and politics, they have different habits and belong to different classes of society. The details of Italian life at each decade are precise and evocative. As the author changes register from one episode to the next, she creates at each step convincing characters and entirely different worlds.

*D'amore e d'odio* is a successful *tour de force*. It absorbs us and satisfies our imagination, but also reminds us, as only fiction can do, of those fundamental world events that marked forever our private lives.

Angela M. Jeannet, Emerita, *Franklin and Marshall College*

**Guido Gozzano. *Verso la cuna del mondo*. A cura di Flaminio Di Biagi, postfazione di Giorgio Bárberi Squarotti. Lavis (Tn): La Finestra, 2005. Pp. 193 + CXXXIX.**

Sarebbe forse azzardato asserire che *Verso la cuna del mondo* sia il testo più conosciuto di Guido Gozzano; ma, di questi tempi, è quello più stampato. Certo l'argomento è attraente; le prose di *Verso la cuna del mondo* (sottotitolo: *Lettere dall'India 1912-1913*) vennero scritte al ritorno da un viaggio in Oriente compiuto dall'autore nel 1911 e durato una cinquantina di giorni, che nella



finzione letteraria diventò un'esplorazione di quasi tre mesi: Aletta Grisay ha elaborato una precisa cronologia di entrambi i viaggi, quello reale e quello descritto, nel fondamentale "L'India di Guido Gozzano e quella di Pierre Loti" apparso su *La rassegna della letteratura italiana*, settembre-dicembre 1967. I racconti, pubblicati inizialmente su "La Stampa" di Torino e su alcuni periodici a tiratura regionale e nazionale tra il 1914 e il 1916, furono poi raccolti in un'edizione postuma dagli editori Treves nel 1917, con la prefazione di Giuseppe Antonio Borgese.

Fino agli anni Settanta il libro è apparso solo insieme ad altre opere; ma dagli anni Ottanta in avanti le edizioni si sono susseguite senza apparente soluzione di continuità, in italiano, in inglese e in tedesco. Le edizioni sono, purtroppo, molto diverse tra loro, e talvolta rimaneggiate. I vari curatori sono in disaccordo su una questione fondamentale: se l'*editio princeps* del libro sia da considerarsi autoriale o meno. Alcuni propendono per il sì, seguendo l'opinione di Alida D'Aquino Creazzo, che ha curato nel 1984 l'edizione critica per Olschki: Gozzano prima di morire avrebbe avuto il tempo di selezionare e ordinare gli articoli, rivederli sommariamente, apportare delle piccole varianti, decidere il titolo del libro, insomma di conferire l'*imprimatur*. Altri propendono per il no, rifacendosi all'autorità di Giorgio De Rienzo, che ha curato l'edizione apparsa per gli Oscar Mondadori nel 1983: e il libro sarebbe allora un'iniziativa del fratello minore Renato, o dell'editore, o del prefatore, o di tutti costoro messi insieme.

Evidentemente tale tradizione bicipite ha dato origine ad edizioni molto diverse tra loro: alcuni curatori, anche illustri, si sono sentiti autorizzati a modificare il titolo del libro e l'ordine e il numero dei capitoli secondo criteri tematici, geografici, cronologici o narrativi, e più a non rispettare le variazioni apportate agli articoli apparsi su rivista. Quale tradizione scegliere? Da una parte i puristi, dall'altra gli appetiti critici forti, in mezzo gli indecisi.

Flaminio Di Biagi non ha dubbi, e soccorre il lettore che sia stato convinto in merito all'autorità dell'*editio princeps* non solo dall'acribia filologica di Alida D'Aquino Creazzo ma anche dal ben noto intuito del primo prefatore, che cominciò la sua introduzione-trenodia con queste parole: "È bene che il lettore, chiuso questo libro del nostro caro morto Guido Gozzano, indugi un poco prima di giungere ad una conclusione sul suo significato e sul suo valore. / Udrà allora molti suoni fievoli e sordi comporsi in una triste armonia seduttrice; vedrà molte macchie di colore, che parevano buttate a caso, connettersi pei margini e formar quadro". Anche Di Biagi infatti pensa che "il libro della prima edizione Treves, pur provenendo da 'pezzi' apparsi separati, non [abbia] una natura discordante, anzi nel suo costruire un itinerario ideale mant[enga] una precisa, densa, omogenea (e tutta gozzaniana) unità tematico-poetica" (XXVII), e coerentemente lo rispetta, al punto da riproporre la copertina originale nell'edizione da lui curata. In più aggiunge un'informata prefazione, una necessaria lista degli emendamenti (in cui si assume la responsabilità di risolvere la *vexata quaestio* della data "9 (?) gennaio", presente nell'edizione del 1917, con un arbitrario intervento editoriale: cfr. XXXI e 142) e, per la prima volta in volume, l'apparato fotografico a supporto degli articoli su rivista,

presumibilmente opera di Gozzano stesso e del di lui compagno di viaggio, Giacomo Garrone.

Non pochi sono i meriti di questa nuova edizione, non ultimo quello di farsi congedare da un saggio di Giorgio Bárberi Squarotti il quale, cogliendo l'accostamento tra le prose indiane e il poema gozzaniano *Paolo e Virginia* (stampato su rivista nel settembre 1910: cronologicamente, poesia e prose sono molto vicine), ci fa intuire perché *Verso la cuna del mondo* ci sembri così attuale, oggi, da continuare a leggerlo e stamparlo. Non è perché Gozzano sia semplicemente uno scrittore orientalista: i contemporanei libri indiani di viaggiatori più informati (forse meno divertenti, sia pure) come Paolo Mantegazza, Emilio Cecchi e Renato Serra giacciono non letti. È perché Gozzano, tra gli orientalisti italiani (ma vorrei dire europei), è l'unico a dimostrare di essere conscio del fatto che la propria scrittura sull'India sia soltanto una rappresentazione, un'opera di letteratura. La coscienza di essere parte di un fenomeno culturale e di compiere un'operazione letteraria, non la mera falsificazione dei dati e delle date, crea una grande distanza fra l'autore e la realtà del viaggio. Gozzano è l'unico scrittore del periodo che, scrivendo un libro di argomento orientalista, riesca a guardare la propria opera da una prospettiva critica: e questo ce lo fa sentire straordinariamente attuale, nell'epoca in cui l'orientalismo è diventato campo di studi a se stante.

Sono queste le coordinate entro cui si delinea il "caso" del Gozzano delle *Lettere dall'India*: la sua esperienza di viaggio ha bisogno di essere riscritta, inverata e falsificata ad un tempo attraverso la consapevolezza del *medium* letterario per essere trasformata in un'altra esperienza: estetica, poetica, testuale. Come dice Giusi Baldissoni, "Per Gozzano malato di letteratura non c'è altro di vero che la letteratura": cioè a dire che se la letteratura per il Gozzano viaggiatore precede l'esperienza e l'orienta e la condiziona, essa per il Gozzano scrittore si fa veicolo di riflessione sulla realtà, e contemporaneamente veicolo di riflessione sulla letteratura stessa; ed anche la questione orientalista, per lui, non è altro che letteratura, con quasi un secolo di anticipo rispetto alle teorie di Said.

Giuseppe Gazzola, *Yale University*

**Curzio Malaparte. *Woman Like Me. (Donna come me)*. Trans. and introd. Robin Monotti Graziadei. Leicester: Troubador, 2007. Pp. 81.**

Curzio Malaparte's short story collection *Donna come me*, originally published in 1940 by Mondadori and previously unavailable in English, has now been translated by Robin Monotti Graziadei, who also has written a brief but informative introduction. Malaparte organized the collection in "alternate" order: one prose piece from the "... Like Me" series, always original and captivating, is followed by one or more re-elaborations of dreams, or by an autobiographical piece. In Monotti Graziadei's view, they are "Malaparte's highest stylistic achievement in the short story format" (vii). Indeed, they aptly exemplify the versatility of Malaparte's prose at times sampling "magic realism" ("The Enchanted City," "The Wounded Sea") he and Bontempelli brought to the

foreground in the late twenties and thirties in their review '900, at times more in synchrony with the Surrealist movement ("Almost Murder").

Malaparte is a masterful creator of atmospheres suspended between reality and dreams, juxtaposing and interweaving different images for artistic effect. In the story that gives its title to the collection, "Woman Like Me," he embroiders a thick web of words in order to describe a female version of himself: "I would like to recognize in her breath the deep panting of a horse, her hair would wave over her shoulders like a mane; and in her laughter and in her crying would resound the echo of a loving neigh" (2). Malaparte's existential hierarchy is, unsurprisingly, impervious to gender negotiations. Even in this oneiric space, man is the rational, intellectual self, and women are more of the fabric of nature, or a "defective" version of men: "I would like the actions, the instincts and the feelings belonging to virility to be found also in her, even if softened and discouraged" (3). Only as he connects his childhood to his forthcoming death, as in the story "Earth Like Me," the reader finds a touching meditation on shared beginnings and endings.

Yet his prose is hypnotic, engaging, deeply lyric at times, and ironic at others. The more autobiographical and personal tone of the stories contributes to their emotional richness, and the self-centeredness of the narrator is often softened by a sense of impending doom. Written between his years of confinement in Lipari and the recurring arrests prompted by his critical stance towards Fascism, the collection's "introspective nature" (as William Hope defined it in his *Curzio Malaparte, The Narrative Contract Strained*, 66, by the same publisher as *Woman Like Me*) is nonetheless animated by a vitality and experimentalism that tie it to Malaparte's previous and following work. His "Landscape with a Bicycle," for example, a piece structured around a picture of his father with his bike (the first in Florence), is striking in its modernism and in the evocation of an entire era triggered by the contemplation of a family portrait.

In many other texts, nature holds center stage, be it the personified and magical sea of Lipari ("The Wounded Sea") or his hometown of Prato ("City Like Me"), re-imagined as the city he would build as a "portrait" and a "biography" (35) of himself. In "Dog Like Me" he pays homage to his beloved canine companion, Febo, elevating his role well above that of any human counterpart. The stories are imbued with a contemplative atmosphere that finds in nature the best mirror for human emotions, and in nature's shadows the best representation of the limits of human life. Malaparte's fascination with sunsets, for example, is an expression of his "consciousness of time, and the horror of eternity" (53). It also directly evokes his obsession with death and with his own "virile agony" (16).

*Woman Like Me* constitutes a short and enjoyable introduction to the prose of such a virtuoso as Malaparte. The final piece, "Saint Like Me," eloquently closes the collection with an irreverence that is the author's ultimate homage to his native region of Tuscany, while the penultimate story, "Goethe and my Father," masterfully connects the familiar with the historical, and leaves room to reflect on Malaparte's ever-problematic relationship with the "patria." Describing the poignant moment in which Malaparte's father, a German living in Italy since his marriage, walks along the train that carries his son off to fight

with the French against the German army (in World War I), the narrator remarks that “that was the first time that I saw him walk like an Italian” (72). One can notice how ambiguous that reflection must have sounded in 1940, and indeed what stands out the most in this story, in Malaparte’s joyful control of his prose, is his ability to remain perfectly balanced between personal memory and historical *clin d’oeil*.

Silvia Valisa, *Florida State University*

**Maria Messina. *Behind Closed Doors: Her Father’s House and Other Stories of Sicily*. Trans., introd., and afterword by Elise Magistro. New York: Feminist Press, 2007. Pp. 196.**

Dopo più di sessant’anni dalla morte dell’autrice, Maria Messina, ecco per la prima volta sul mercato statunitense un volume che presenta, in lingua inglese, una collezione di dieci racconti incentrati sulla vita di donne siciliane alle prese con problemi socio-culturali e personali nei primi decenni del ventesimo secolo.

Contemporanea di Giovanni Verga (con il quale la scrittrice tenne una fitta corrispondenza), Luigi Pirandello, Luigi Capuana e Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Maria Messina (1887-1944) è rappresentante fedele del verismo; come i suoi conterranei, Messina presenta storie di sconfitte, di rassegnazioni, l’essenza di “essere siciliani, di partecipare ad una realtà, ad una maniera di essere, una condizione umana che è distinta ed irreversibile” (Sciascia, *Narratori di Sicilia*, 1967, ix), attraverso un linguaggio intriso di silenzi, tipico di un isolamento fisico e psicologico, riflesso nella geografia dell’isola, nell’impenetrabilità degli interni, delle strutture delle case, di quello che rappresentano. Sono case che spesso proteggono (o hanno protetto, come nel caso di Vanna, protagonista di “Casa paterna”, che spera di ritrovarvi, invano, l’assistenza e l’innocenza della sua vita pre-matrimoniale) e che sempre costringono, restringono e continuano ad alimentare l’angosciosa segregazione delle donne dalla sfera pubblica sociale.

Nei racconti “Il telaio di Caterina” e “Ti-nesciu”, anzi, quest’isolamento è una scelta conscia delle protagoniste. Dopo la morte della madre e della sorella Marietta, Caterina ha la possibilità di uscire di casa e d’incontrare un uomo, un professore, il cui interesse è quello di prendere moglie. Ma Caterina, il cui senso di inferiorità è palese nelle prime descrizioni della sorella, persiste nel sottovalutarsi, presentando invece come scusa la sua opinione negativa del pretendente. Di ritorno da quella che sarà la sua ultima visita con il professor Pavonetti, si chiude in camera, in fretta, si spoglia e si mette a letto, rimanendo perfettamente immobile, in quella stanzetta fredda precedentemente condivisa con la sorella; il giorno dopo riprende il suo telaio, per finire il ritratto di Marietta, sicura nel suo torpore e nella monotonia di una vita che sfiorisce, sottobraccio al papà nei dopocena, lungo le piccole e solitarie strade di provincia. Sono le stesse strade percorse da Liboria e il suo genitore, l’avvocato Scialabba, in “Ti-nesciu”, con la dignità e la freddezza di chi si avvicina alla fine

di un'esistenza, quasi ad un patibolo, non titubante ma eretto e rassegnato. Stoici nel loro aspetto fisico, come i palazzi di provincia, ma fragili e vuoti dentro, come le strade di provincia, per le frustrazioni, per una vita sofferta, per le pretese degli altri, Liboria e suo padre continuano a fare la loro apparizione con i loro abiti sgualciti e fuori moda, e la loro pallida carnagione, come se usciti da un vecchio armadio, in una sfilata grottesca e dolorosa, ma obbligatoria per la percezione ed opinione altrui.

Il mutismo di Ciancianedda, nell'ottavo racconto, riassume l'asfissia delle donne e dell'intera società siciliana, una società che respinge i cambiamenti, che resiste imperturbabile, come la stessa Magistro sottolinea (180), e riflette anche quel sentimento misto che è caratteristico degli scrittori e dei cittadini siculi, un senso di nostalgia insieme ad un senso di intolleranza (173). Il fatto che Ciancianedda abbia misteriosamente perso la voce da ragazzina sottolinea il suo passaggio da libera adolescente a trepidante adulta che deve attenersi a regole ed intimidazioni e sottomettersi ad un marito che non la comprende e la delude.

Tutti i racconti di Messina sono un reportage fedele e lucido della Sicilia e delle condizioni sociali dei primi anni del secolo passato: mentre i ragazzi avevano modo di controllare il loro futuro attraverso gli studi, i viaggi, la compagnia, le ragazze erano costrette a rimanere in casa, responsabili dei lavori domestici e destinate a matrimoni combinati. Maria Messina non fu esente da tali restrizioni, come ci conferma la nipote, Annie Messina; si sarebbe appassita come un fiore senza sole, senza il sostegno del fratello maggiore, che non solo l'assistette nei suoi studi della lingua ma la incoraggiò a scrivere e ad inviare i suoi manoscritti a diverse case editrici (*A House in the Shadows*, Marlboro Press, 128-29). Le novelle di Messina hanno quindi una dimensione autobiografica nonostante l'impersonale pennellata dell'autrice di una realtà di cui si fa ambasciatrice. Esse sono consone ad uno stile letterario schietto, privo di dettagli superflui e di un linguaggio artificioso e complesso; questo è invece semplice e pratico, tratto dalla vita giornaliera dei ceti sociali inferiori, sul modello verghiano. La traduttrice Elise Magistro ha avuto il talento di riprodurre esattamente questo linguaggio in inglese.

Oltre ai dieci racconti, "Grazia", "La Mèrica" (1911 e 1918), "Le scarpette", "Nonna Lidda", "Ti-nesciu", "Casa paterna", "Ciancianedda", "Rose rosse" e "Il telaio di Caterina", tradotti dagli originali testi tratti da *Gente che passa*, *Piccoli gorghi* e *Pettini fini*, il volume comprende un'introduzione ed un epilogo di Magistro, entrambi molto utili per un inquadramento dell'autrice e dell'ambiente letterario e sociale in cui si sviluppò il suo talento, e la prefazione di Fred Gardaphè, co-editore di *Voices in Italian Americana*.

Visti i temi trattati, tale testo potrebbe essere adottato non solo per corsi di letteratura ma anche per corsi di cultura inerenti all'immigrazione e/o alla problematica femminile. Come scrisse Anne Bragance su *Le Monde* del 22 maggio 1987, una "visita alla casa paterna" descritta da Maria Messina è più istruttiva di qualsiasi manifesto femminista. La traduzione chiara e fedele di questi racconti rende il lavoro di Messina accessibile ad un pubblico d'oltralpe,

estendendo, come di dovuto, la notorietà di una delle voci più significative del Novecento siciliano.

Giovanna Summerfield, *Auburn University*

**Aldo Palazzeschi. *A Tournament of Misfits: Tall Tales and Short*. Trans. and introd. Nicolas J. Perella. Toronto: U of Toronto P, 2005. Pp. 200.**

Enthusiasts of Italian Modernism will welcome this long overdue translation of selected short stories by Aldo Palazzeschi (1885-1974). Although the Florentine writer is a well respected figure in twentieth-century literature, and his prose and poetry are regularly featured in Italian-language anthologies, his work has remained virtually unknown in the United States, as Nicolas J. Perella rightfully argues in his thorough introduction to the volume. However, thanks to the most recent publications, namely, *Man of Smoke* (Palazzeschi's experimental novel originally titled *Il codice di Perelà*) in 1992, and *A Tournament of Misfits* in 2005, English-language readers can at last enjoy a taste of Palazzeschi's incorporeal humor and be infected by his unmistakable laughter.

The introduction to the novel provides insight into Palazzeschi's life, works, and style, beginning with his early fling with Futurism, from which he distanced himself rather quickly, opposed as he was to the artistic movement's interventionist policy. During his Futurist period, Palazzeschi produced a number of works which already reveal his fascination with the grotesque and with a form of humor that, rather than steering clear of life's tragedies, embraces them joyfully, even impudently, and in so doing conquers them. Palazzeschi's provocative manifesto, *Il controdolore (An Antidote to Pain)*, 1914, encourages readers to laugh heartily in the face of deformity, disease, poverty, old age, natural disasters, famine, and death. Unlike Rabelais's, Palazzeschi's laughter is solitary, intimate even when it is flaunted publicly and in a loud roar. More importantly, it is the result of a strenuous excavation, the destination of a journey into a forest of thorns beyond which allegedly lies divine and eternal mirth.

In his introduction, Perella devotes particular attention to highlighting how Palazzeschi's tone and style differ from the aggressive approach encouraged by Futurism. It is in fact an "inimitable lightness" that characterizes his humor and that prevents its most boisterous manifestations from succumbing to cruelty. This is true, for example, in short stories such as "A Solitary Gentleman," which opens the collection. In it, the recluse Signor Florindo succeeds in putting an end to his neighbor's nosiness by staging dramatic exchanges among imaginary characters in his apartment. It is one of the few cases in which the misfit gets the upper hand against the abuse relentlessly perpetrated on him by the rest of society.

Despite its title, this volume includes only four of the tales originally collected in *Il palio dei buffi*: "The Black Mark," "Bistino and the Marquis," "The Gift," and "The Hunchback." The other stories belong to different collections, but what most of them have in common is a focus on images of

“buffi,” masterfully translated as “misfits.” As Palazzeschi himself explains, “‘Buffi’ are all those persons who, because of some [peculiar] trait or natural divergence of various kinds, writhe in discomfort amidst the general community of humans. This discomfort assumes at one and the same time tones of heightened comedy and deep gloom” (xxix). Perella provides a comprehensive overview of each of the stories in the volume, yet one cannot help but wonder about the reasoning behind some of the selections. While stories such as “The Black Mark,” “Our Friend Galletti,” “The Gift,” “The Hunchback,” and “Silence” clearly center around images of *buffi*, it is somewhat more difficult to grasp the connection in the two minimalist pieces (“A Small Sentimental Gem” and “A Small Gastronomic Gem”), for example, or in “The Portrait of the Queen,” and especially in the voyeuristic and poetical “Summer Noontide.” Still, the variety of themes and moods present in the stories ultimately offers a detailed portrayal of Palazzeschi’s multifaceted style, branching out from a single focus on the *buffi* and revealing the author’s ever-changing mask before life’s countless manifestations, be it one of amusement, as in “A Solitary Gentleman,” of unrestrained hilariousness, as in “Dagobert” and “Our Friend Galletti,” or of grotesque sorrow, as in “The Hunchback.”

Perella’s translation glows with moments of intense lyricism, particularly in the descriptions of the Tuscan landscape (“Alongside the parapet the street lamps, already lit, seemed like a necklace of gems against the background of the distant mountains, which were gradually deepening from red to violet and from violet to blue”) and of the characters’ complex personalities (“he sensed that such intensity would inevitably slacken, gradually become flaccid, and move along on the smooth, well-lubricated rails of a humdrum life of a mediocrity as deplorable as it is widespread and complacent”). Occasionally, some literal translations strike the reader as rather puzzling (“more often than not [logic] doesn’t even *come in through the keyhole*” and “We’re racked by all kinds of afflictions in this trying and vexatious existence of ours, I know, but if we add to them afflictions of our own making, then it’s *good night!*”), but to some readers they might effectively convey the unique flavor of Palazzeschi’s language, thus compensating for the ambiguity of meaning.

The most brilliant alignment of original inspiration and translator’s skilfulness is represented by the short story “The Gift.” Telemaco Bollentini, its *buffo* protagonist, is the quintessential example of a miser, but with a twist: an unconfessable, irresistible weakness for flowers and delicacies. In other words, he pines for the kind of items which fall under the category of “gifts,” gifts which he is precluded from receiving because of his ingrained aversion to generosity. The reader’s attitude to his plight becomes increasingly sympathetic as Bollentini starts to receive exquisite presents which he is sending to himself and which provoke an exasperated reaction from his “patient but domineering maid,” who used to put up willingly with his former sullenness but cannot accept his sudden childlike elation. And when Bollentini is forced to confront the foul consequences of his harmless deceit, his ability to maintain a dignified aplomb after being cruelly tricked is nothing less than heroic. The wittiness of remarks such as “by dint of not spending anything he had accumulated a tidy sum for the pleasure of not enjoying it,” or “little by little and without realizing

it, the servant-maid becomes a hundredfold more bilious than her master and abides with him excellently well” contribute to making this story one of the most representative of Palazzeschi’s humor.

On the whole, *A Tournament of Misfits* is a pleasant, hardly monotonous promenade through Palazzeschi’s short fiction, and a valuable addition to modern Italian literature available in English.

Marella Feltrin-Morris, *Ithaca College*

**Lorenzo Pavolini, ed. *Italville: New Italian Writing*. Toronto: Exile Editions, 2005. Pp. 291.**

Forse dovrei confessare che al mio interesse per il volume, destato all’inizio dal titolo promettente, non è stato estraneo un atteggiamento condiviso da molti italiani che si interessano alle cose del loro Paese e domandano in giro, magari con un filo di esasperazione, come sta oggi il malato. Del resto, anche a giudicare dal numero costantemente in crescita delle antologie “giovani” pubblicate nell’ultimo giro di anni, sembra assodato che il mondo della letteratura partecipa largamente a questa tendenza: nulla di male, purché naturalmente l’abitudine a toccare il polso non si faccia compulsiva e parli in ultima analisi più del medico che del paziente.

Ci si chiede insomma, e a scadenze più che regolari, di cosa scrivano gli autori e in specie i più giovani tra loro – un po’ meno, ho l’impressione, di *come* ne scrivano, ma su questo tornerò più oltre. Il primo merito di *Italville* è quello di propagare l’eco di questo interrogarsi al di là delle frontiere tendenzialmente ermetiche della penisola, oltre che di tracciare, secondo gli auspici iniziali del curatore Lorenzo Pavolini, il profilo reale (o per lo meno realistico) di un paese (xv). È un merito non trascurabile se si considera quanto l’indisponibilità a proporsi a sguardi e voci non indigene costituisca il *deficit* più vistoso di una quota tuttora considerevole della cultura italiana.

Gli scrittori e il paese, dunque. Del secondo non si può dire se non che in questo ritratto a più voci emerge come a molti dà l’impressione di essere nella realtà: disparatamente frammentato. La sensazione è forse accentuata dall’alto numero di contributi, in media piuttosto brevi (una trentina in meno di trecento pagine): in rapida successione il lettore scruta i diversi volti della capitale, si disorienta nelle province più desolate, segue l’errabondo protagonista del racconto iniziale di Niccolò Ammaniti o si mette in viaggio verso l’Italia insieme alla *buttana* nigeriana raccontata da Giosuè Calaciura, contempla la deserta bellezza inquieta dell’isola della Maddalena e dei versi di Antonella Anedda, fa la conoscenza di personaggi più o meno improbabili, a volte probabili e improbabili al tempo stesso. Se il film *Dogville*, a cui deliberatamente si ispira il titolo della raccolta, fissa tutta intera sullo schermo la topografia della spettrale cittadina osservata dall’alto, si può dire che per parte sua questo assortimento di voci faccia altrettanto con la geografia della penisola, rappresentata in proporzioni abbastanza equanimi tra i diversi centri – sono



presenti oltre a Roma la riviera romagnola, le Marche, Napoli, Caserta, il Nordest, la Sicilia, Milano.

I temi trattati, soprattutto nei racconti, figurano tra le priorità in agenda nell'Italia della seconda repubblica: l'immigrazione e lo sfruttamento, l'emarginazione e la tossicodipendenza (*Birthday of the Iguana* di Silvia Ballestra), i nuovi volti di un'alienazione sempre più proteiforme – penso al bel racconto di Mauro Covacich, *Hard Love*, che mi ha ricordato certi paesaggi (in)umani di Aldo Nove, ma anche a *The Traveler* di Carola Susani, che per qualche attimo fa balenare il ricordo di *Misery non deve morire* ma poi prende una deviazione inattesa. L'emergenza sociale è osservata attraverso gli occhi degli insegnanti di scuola nei racconti di Vanessa Ambrosecchio e Arnaldo Colasanti, che tratteggiano esemplari di Rosso Malpelo postindustriali, mentre il neo-neorealista *Guappetella* di Valeria Parrella e *Profanities* di Antonio Pascale fotografano la presenza vivace e mortifera della camorra nei quotidiani commerci della vita di intere province. Tra i racconti più interessanti segnalerei *1992* di Nicola Lagioia: in brevi tratti che sarebbero stati forse più efficacemente collocati in apertura di libro, il protagonista-narratore evoca un repertorio di immagini della memoria culturale, civile e politica collettiva che traccia un solco netto (e non solo generazionale) tra un prima raramente intravisto in queste pagine e il dopo a cui appartengono le diverse realtà descritte.

Com'è noto, distinguere nettamente il *cosa* dal *come* è un'operazione interpretativa dubbia in sé, e ancora più discutibile in sede letteraria. L'assenza del testo originale a fronte, dovuta presumibilmente a scelte di ordine pratico e a esigenze editoriali, rende perciò difficile una valutazione complessiva del *new Italian writing* che tenga conto non solo delle scelte formali per se stesse o delle loro genealogie, ma soprattutto dei significati e dei valori ideologici ad esse connaturati: valga da esempio il problema posto dal plurilinguismo di molti dei racconti antologizzati, nonostante le soluzioni spesso ingegnose dei traduttori. Nel caso delle poesie la carenza pesa forse ancora di più, tanto che avventurarsi in considerazioni critiche pare quasi un azzardo: vero è che anche così alcuni testi (soprattutto, ma non solo, le poesie di Valentino Zeichen, Antonella Anedda ed Edoardo Albinati) conservano intatta una parte del fascino originale e potrebbero invitare i lettori bilingui a cercare i testi italiani. Del resto ho l'impressione che l'intento pratico più immediato della raccolta sia proprio quello di dare un assaggio e stimolare i palati. Cosa che nel complesso, pur senza picchi entusiasmanti, riesce a fare: più con i racconti che con le poesie, dove (per quanto si riesce a indovinare) lo squilibrio tra i contributi si fa più marcato, al punto che ci si chiede in un paio di casi se nomi più solidi non avrebbero meritato lo spazio pur democraticamente concesso a qualche puntata di marca tardoadolescenziale. Per esempio alcune delle recenti poesie di Patrizia Cavalli, pure elogiata insieme ad altri esclusi nell'introduzione, avrebbero offerto un profilo tutt'altro che indiretto del nostro Paese – mi esprimo in questi termini perché condivido solo in sede statistica l'affermazione di Pavolini secondo cui “one must consider [...] how indirectly poetry presents itself in tracing the actual profile of a country” (xv).

Ma si tratta tutto sommato di secondarie riserve: il libro è davvero apprezzabile e fa anche il suo buon lavoro di termometro. (Il paziente non è in forma ma cammina: magari qualche vitamina.)

Francesco Capello, *University of Leeds*

**Mark Pietralunga, ed. *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto. Their Correspondence. Toronto: U of Toronto P, 2007. Pp. 309.***

Anthony Chiuminatto, professore di violino e direttore d'orchestra al St Francis College di Joliet (Illinois), alla Wichita State University (in Kansas) e al St Thomas College di St Paul (Minnesota), nacque in Italia, in provincia di Torino, nel 1904. Arrivò negli Stati Uniti all'età di quattro mesi, crebbe a Green Bay (Wisconsin), e passò la maggior parte della sua vita negli Stati Uniti. Tornò in Italia per quattro anni per studiare musica al conservatorio di Torino, e in quel periodo – dal maggio del 1925 al giugno del 1929 – frequentò Massimo Mila e Cesare Pavese. Tra il novembre del 1929 e il marzo del 1933 Pavese e Chiuminatto, tornato negli Stati Uniti, si scambiarono settanta lettere: il primo aveva bisogno di informazioni sui libri che venivano pubblicati in America, e spesso dei libri stessi; il secondo si rivelò pronto a fornire all'amico notizie e testi. Le trentuno lettere di Pavese a Chiuminatto sono già state pubblicate nel primo volume delle *Lettere* (Torino: Einaudi, 1966); le trentanove di Chiuminatto appaiono per la prima volta in questo volume curato da Mark Pietralunga che ha anche provveduto alla loro trascrizione.

Nell'ottima introduzione Pietralunga segnala le ragioni fondamentali che rendono questa corrispondenza degna di attenzione. L'interesse di Pavese per la letteratura americana contemporanea, in primo luogo, matura in quegli anni: “[...] a good modern European book”, scrive nel 1930, “is, generally speaking, only interesting and vital for the nation which produced it, whereas a good American one speaks to a larger crowd springing, as it does, from deeper wants” (61). Queste lettere aiutano a capire la genesi del suo interesse. Le lettere di Chiuminatto, in secondo luogo, contengono una dettagliata serie di spiegazioni sul significato di parole non comuni che Pavese trova nei romanzi americani e su cui interroga l'amico: che cos'è un *lucky dog*? e un *boob*? e un *hasbeen*? e un *tightwad*? Chiuminatto spiega con pazienza ed ironia le sottigliezze dello *slang* americano e permette a Pavese di elaborare alcune teorie sui linguaggi gergali e i dialetti (si veda soprattutto la lettera del 12 gennaio 1930). In terzo luogo, infine, queste lettere mostrano la serietà con cui Pavese studia lo stile di Sinclair Lewis, Sherwood Anderson ed Edgar Lee Masters, si prepara al compito di traduttore, e trova modelli per il proprio stile narrativo, così originale nell'Italia degli anni '40. Pavese, conclude Pietralunga, fu colpito da “the rebellious force and commitment of human existential values that emerged from the American authors that he translated and studied” e vide “in the works of such writers such as Whitman, Lee Masters, Anderson and Lewis an alternative to the fossilized and autocratic culture of the Fascist establishment” (12-13). Sono osservazioni

inappuntabili che una tempestiva recensione di Roberto Gigliucci (*L'indice*, febbraio 2008: 16) ha confermato.

Anche il tenue intreccio di eventi raccontato in queste lettere merita di essere seguito. Pavese, nel 1929, ha ventun anni, è concentrato sulla tesi di laurea che si appresta a scrivere e di cui annuncia con orgoglio gli sviluppi (81). Chiuminatto, venticinquenne, è ai primi passi della sua carriera di musicista: anche lui annuncia all'amico i primi successi (40) rivelando le proprie speranze per il futuro (151). I due giovani non dispongono di solide risorse finanziarie, i libri che Pavese vuole leggere costano cari (fra i due dollari e i due dollari e mezzo l'uno), e Chiuminatto si rivela creativo nel contenere le spese. Scopre che una biblioteca di Green Bay permette in certi periodi di prendere i libri in prestito per due mesi, e spedisce a Torino grandi pacchi di opere. Trasferitosi in Illinois, chiede a un fratello di far da tramite fra la biblioteca e Pavese (66). A Chicago Chiuminatto utilizza la propria tessera della *Central Library*, e anche quella della padrona di casa, per far avere all'amico italiano gli ulteriori libri di cui quello ha bisogno: a un certo punto i testi spediti in una sola settimana sono diciassette. Quando il *Chicago Examiner* pubblica a puntate un romanzo di Jack Lait (*The Big House*), Chiuminatto raccoglie le pagine e le spedisce a Pavese, che le conserva (Pietralunga ha ritrovato i ritagli al Centro Gozzano-Pavese). In seguito Chiuminatto suggerisce a Pavese di prendere i libri in prestito anche nei periodi in cui la durata del prestito è limitata a quattordici giorni: la multa per una restituzione tardiva è di un centesimo al giorno e Pavese leggerà quel che gli interessa pagando 20 o 25 centesimi, che equivalgono comunque a un decimo del prezzo di copertina. Pavese gli è grato: "[...] you really are keeping an eye skinned on all that can avail me and I have only to thank you for such earnestness of purpose. You bet I care to accept!" (52). Coopera con l'amico, restituisce i libri con prontezza, accludendo ogni tanto una scatola di cioccolatini piemontesi. Sono dettagli frivoli e importanti al tempo stesso perché Pavese – autore generalmente cupo – è diverso in queste lettere: impegnato a procurarsi i libri in modi abbastanza avventurosi, deciso a utilizzare le espressioni gergali che Chiuminatto gli spiega, appare spensierato, allegro, scanzonato. È un peccato che l'amico non sia riuscito a trovargli una sistemazione in America; quel viaggio gli avrebbe forse permesso di sviluppare le componenti più serene del proprio carattere. Lui era pronto: "[...] on any day – even to-morrow, I'm ready to pack. Only say the word, boy!" (158).

Luciano Parisi, *University of Exeter*

**Amelia Rosselli. *War Variations*. Trans. Lucia Re and Paul Vangelisti. Los Angeles: Green Integer, 2005. Pp. 400.**

*Green Integer*, the small, adventurous press from Los Angeles, continues to publish innovative works that question, challenge, and undermine any singular definition of literature. Amelia Rosselli's *War Variations*, a work that defies and denies specificity, is the result of a collaboration between Lucia Re (Professor of Italian and Comp Lit at UCLA) and Paul Vangelisti (established translator,

publisher, writer, teacher). As an added treat, the translators have appended Pier Paolo Pasolini's "A Note on Amelia Rosselli" from *Il Menabò* 6 (1963) as an Afterword.

Lucia Re's introduction provides both a biographical background and a critical reading of the poems that follow it. By this essay, it becomes obvious that Rosselli's life lends itself particularly well as a key to reading her poetry as embattled language. Given her family history, the political exile, the mental illness, and other tragedies, it is tempting to simply use her life as a key to her poetry. Thanks to Re's approach, the reader is led through the biographical information and then into a consideration of the writing, which preserves the integrity of both, but never allowing one to merely be read as the simple result of the other.

The most pertinent aspects of Rosselli's biography, those that shape her language and expressive reality, are related to her nomadic existence. Born in 1930 in Paris of an Italian father and an English mother, she grew up speaking French, English, and Italian. With the Nazi invasion of France, the family moved to Algeria, then London, then across the Atlantic to Canada and the United States. After the war, Rosselli and her family returned to Europe, settling in London, where Amelia frequented the theatre, took up music studies, began writing and became fascinated with English literature.

After moving to Florence in 1948, Rosselli continued her studies in music. It was not until she met the writer and activist Rocco Scotellaro, with whom she began a romantic relationship in 1950, that Rosselli began to concentrate more directly on her writing both in English and Italian. With the death of Scotellaro in 1953 Rosselli was left on her own in Rome, where she worked as a translator and continued to write. As a writer and intellectual of the Left, she came to know and become friends with similarly minded individuals, such as Renato Guttuso, Carlo Levi, and Alberto Moravia. After a number of rejections, the Italian manuscript of *War Variations* (*Variazioni belliche*) found its way into the hands of Pier Paolo Pasolini, who in turn proposed a number of the poems for publication in Elio Vittorini and Italo Calvino's literary journal *Il Menabò* (10). That very important publication, accompanied by Pasolini's introduction reprinted in this volume, set the ground for Rosselli's path as a poet.

Re and others have read Pasolini's introduction as a somewhat mixed response to Rosselli's poetry: "[...] it [...] displays his ambivalence toward the kind of experimental language used by Amelia [...]" (11). Pasolini's well documented conflicts with the avant-garde movement (*Gruppo '63*, *I novissimi*, etc.) could very well be thought to shine through his reading of Rosselli's poetry. Pasolini's anxiety toward experimentalism was related to its assumed destructive aesthetics, its *pars destruens*. On the other hand, the avant-garde's anxious assumptions regarding Pasolini were in relation to what they regarded as a reactionary poetics. Such misreadings of each other's role and function in Italian society reached the extremes of aggression even at the end of Pasolini's life as in Edoardo Sanguineti's reaction to the poet's murder in 1975: "We're finally rid of him, that confusionary residue of the 50s" ("Chi è Pasolini" in *Diario*, nov. 2005: 22).

While Rosselli wrote mostly in Italian, her poems show the syntactical influence of her three “mother” tongues. Similarly, her English-language collection, *Sleep*, shows Italian and French “interferences” (7). Rosselli’s experience of ideological, linguistic, and cultural exile results in a language that, as Pasolini remarked, is “a self-made invention,” a language “external” to itself (380). It is in this aspect of Rosselli’s status as a “nationless woman” that, in my judgment, Pasolini sees a much more incisive and importantly active poetics than that of the “avant-garde revival” (382).

This book offers plenty of examples that illustrate Rosselli’s place not just as a bilingual or multilingual poet, but as a “nationless woman” who reinvents language beyond any particularly specific national association. Pasolini’s ever inventive mind leads us through a path of allusions in the investigation of this aspect of her poetry. What he terms as Rosselli’s “*phocomelic* fabulation” (380) is an interesting way of bringing together personal experience, action, and history. The mention of the condition — a congenital disorder that presents at birth-shortened limbs or flipper-like appendages — is meant to point to a similarly foreshortened existence in relation to national reality. Another type of physical deformity, *amelia*, is a condition related to *phocomelia*, in which there is a complete lack of limbs. As such, Pasolini hints at Amelia Rosselli’s work as the literary cultural symptom of this condition. The allusion to the congenital lack of limbs, when transferred to the act of writing, acquires the transformative power to invent expression and language anew, but always in relation to a physical and existential historical moment.

Lucia Re and Paul Vangelisti provide readers with a valuable translation that expresses Rosselli’s “slips of an ideological kind” (379), a work indicative of a language that “fuori dal furore percorreva / sinistramente la strada maestra di tutte le nostre furie / un uragano” (100). “With Rosselli’s poetry we are closer in spirit to the belated and ironic search for something like esthetic beauty and ironic form in a time when both beauty and form seem to be dead, buried by the war waged against them by the advent of mass culture and consumer society as well as by the events of the 1914-1945 period. [...] Thus the title *Variazioni belliche* turns out to be another way of saying simply ‘poetry’” (13-14).

Pasquale Verdicchio, *University of California San Diego*

**Bart Van den Bossche. *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*. Leuven: Leuven UP, 2007. Pp. 195.**

Dopo il suo lavoro del 2000 sulle strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese, in questo libro Bart Van den Bossche ha raccolto alcuni suoi articoli — molti dei quali già pubblicati o in via di pubblicazione — che si occupano del mito in senso lato: non solo come trasformazioni del mito classico, ma anche fiabe, favole, leggende, parabole o saghe. In questo suo nuovo studio, basato su una ricerca meticolosa e accuratamente documentata, l’autore prende in considerazione vari generi letterari, dalla narrativa alla poesia, dal teatro alla saggistica.

Nel primo capitolo, esclusivamente teorico, Van den Bossche cerca di definire il “profilo poliedrico, intricato e caotico” (13) del mito del Novecento, arrivando a tre possibili definizioni: la prima, forse la più comunemente accettata, è quella che considera il mito un racconto anonimo che appartiene a una certa comunità e che spesso ne spiega un aspetto culturale. Quest’uso del mito ha diverse funzioni, che possono per esempio essere sociali, religiose o protoscientifiche. In una seconda accezione, il mito diventa invece una categoria psichico-mentale, cioè un modo di “percepire, sperimentare e organizzare il mondo” (23) e in questo senso si contrappone alla ragione o alla storia. La terza definizione proposta da Van den Bossche è quella del mito come *modus significandi*. Appartengono a questa categoria i miti storici, o i miti di costume, come il mito del viaggio o del paradiso perduto. Nei capitoli seguenti, Van den Bossche nota peraltro che l’uso del mito è raramente univoco, ma che invece le tre accezioni tendono a “sovrapporsi e confondersi” (41) nell’uso degli scrittori italiani del Novecento.

Il secondo e il terzo capitolo si concentrano su testi saggistici del primo Novecento: i manifesti futuristi e gli articoli (scritti fra il 1926 e il 1938) che Massimo Bontempelli ha raccolto sotto il titolo *L’avventura novecentista*. Van den Bossche nota come nei manifesti del Futurismo il mito sia presente a tre livelli: quello dei contenuti (rifiuto dei miti passati e proposta di miti alternativi come velocità, innovazione, dinamismo), quello delle immagini proposte, e quello delle modalità usate per citare e elaborare il contenuto mitico del futurismo, un mito che si propone come “titanico, eroico, violento e primordiale” (57). In Bontempelli Van den Bossche nota invece due usi del mito: quello di racconto collettivo fondatore che appartiene a una certa comunità, e quello invece di “rappresentazione culturale che sprigiona un certo fascino” (67). Il realismo magico di Bontempelli, aggiunge Van den Bossche, può essere considerato un esempio concreto di mitografia moderna.

Il quarto e quinto capitolo, dedicati rispettivamente a Alberto Savinio e a Italo Svevo, si riferiscono al mito in modo molto periferico. Van den Bossche analizza in profondità le immagini della casa e del mare in Savinio, considerando del mito solo l’uso dissacratorio nel *Capitan Ulisse*. Van den Bossche considera poi la “vena favolistica” dei racconti di Svevo, segnalandovi la presenza di metafore animali riconducibili alla favola.

Anche nella trilogia pirandelliana dei miti, tema del sesto capitolo, Van den Bossche ravvisa le tre accezioni del mito definite in precedenza, ma nota come in Pirandello l’uso del mito non appaia come riferimenti a intertesti classici, ma piuttosto si esprima in una interrogazione sulla condizione umana. Il mito per Pirandello avrebbe dunque la funzione di “ripristinare il contatto fra l’uomo moderno e i valori archetipici della sua condizione” (125).

Il settimo, ottavo e nono capitolo prendono in considerazione testi di narrativa, poesia e saggistica. Nel *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati Van den Bossche nota un’organizzazione dello spazio narrativo simile a quello di fiabe o parabole, come pure un “gioco dialogico con i miti eroici positivi adombrati ma poi negati” (147). Van den Bossche suggerisce poi che il mito costituisca un elemento di continuità fra le varie fasi della produzione poetica di Salvatore Quasimodo, soffermandosi in particolare sull’uso frequente del mito di

Polifemo, che esprimerebbe un sentimento ambivalente del poeta rispetto alla sua terra d'origine. L'io poetico di Quasimodo si troverebbe frammentato, identificandosi sia con il ciclope, che rappresenta la "Sicilia invasa, maltrattata e violata dalla storia" (160), sia con Ulisse, il viaggiatore desideroso di tornare a casa. Nel capitolo nove, Van den Bossche si concentra in particolare su *Cibernetica e fantasmi* e sulle riflessioni di Italo Calvino sulla narratività e la verità della fiaba.

Nell'ultimo capitolo Van den Bossche guarda all'uso del mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni, distinguendo cinque tendenze: un racconto mitico narrato dal punto di vista di personaggi diversi; un racconto in cui si mette in evidenza il codice specifico in cui il mito è stato tramandato; un racconto in cui si mescolano narrativa e saggistica, grazie alle riflessioni del narratore sulla riscrittura del mito; un racconto che recupera la matrice narrativa del mito; e il mito come codice da recuperare. Il fatto che Van den Bossche si trovi spesso a citare la stessa opera (ad esempio *Il canto delle sirene* di Maria Corti) come esempio di più di una categoria costituisce prova di quella sovrapposizione delle diverse accezioni del mito annunciata già nel primo capitolo.

Il punto di forza di questo libro è, a mio avviso, la capacità dell'autore di categorizzare e razionalizzare le diverse forme in cui il mito è stato trasformato ed elaborato nel Novecento italiano. Il primo capitolo, finora inedito, è esemplare in questo senso. Questo pregio costituisce però un potenziale problema nei momenti in cui la categorizzazione diventa ripetitiva e non sempre facile da seguire. Encomiabile è anche lo sforzo di Van den Bossche di prendere in considerazione molti generi letterari, dedicando attenzione anche alla saggistica, che spesso rimane esclusa dagli studi di rielaborazione del mito. D'altra parte, lo sforzo dell'autore di voler riunire saggi già scritti in precedenza emerge nella difficoltà di legare alcuni capitoli — penso in particolare a quelli dedicati a Svevo e Savinio — con il resto del materiale presentato. Ciò nonostante, questo libro va apprezzato per il rigore accademico con cui Van den Bossche ha presentato la sua analisi, tanto teorica che applicata, su testi del Novecento italiano.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

**Fiorenza Weinapple. *Le foglie levi di Sibylla. L'opera e la scrittura di Maria Pascoli*. Preface by Elio Gioanola. Milano: Jaca Book, 2007. Pp. 288.**

Fiorenza Weinapple presents a passionate research on the figure and works of Maria Pascoli. Consigned to literature in the minor role of Giovanni's sister and motherly companion, Maria Pascoli emerges from this monograph as a discreet individual and a literary subject in herself.

The book is organized around three areas of interest: Maria as "writer," "scholar" and "poet." In the first section Weinapple analyzes *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, the biography that Maria wrote after Pascoli's death (and re-wrote, after the first manuscript was destroyed during WWII) and that was finished by Augusto Vicinelli after her death. In it, Maria carefully reinforced

the mythology of the “nido,” the domestic refuge reconstituted by the three orphans (Giovanni, Ida, and Maria) as adults. Weinapple argues that, contrary to the Pascoli “hagiography,” Maria was not a “zitellina sprovveduta” (25); she had a crucial role in organizing the “nido.” Even when Giovanni’s favorite sister, Ida, left the nest to marry, it was again Maria who insisted that Giovanni and she continue their cohabitation, despite Giovanni’s conjugal ambitions for both himself and her. In Weinapple’s opinion, Maria’s insistence on keeping Giovanni at her side by any means necessary was related to her literary ambitions: only by living with a poet, and certainly not as a married woman, could she harbor any hope to be a poet herself.

The section devoted to Maria’s intellectual aspirations, and to her work as a collaborator and posthumous editor of Pascoli, explores the negative reputation she acquired as depositary of Giovanni’s literary legacy, and proposes a more cultivated image of Maria. Weinapple shows that in some cases her role in editing Pascoli’s texts was under-estimated, yet the reader is left wishing for more direct analysis of her curatorial work.

The section devoted to discussing Maria’s own published and unpublished poetry accounts for the texts she included in the manuscript of her brother’s biography, most of which were then eliminated by Vicinelli. It also reproduces some of the texts that appeared in the magazine “Il Marzocco” and in two other venues. Of the remaining hundreds of texts, Weinapple selects several as stylistic and thematic examples. Each poem presented is briefly contextualized. Often, footnotes detail different versions of a poem, but this attempt at “critica delle varianti” does not lead to any sustained insight. In one case, puzzlingly, instead of offering the usual “varianti” footnotes, Weinapple reproduces twice (149-50 and 173), with no explanation, the very same poem (“Notte”) in two slightly different versions.

After these three chapters, an unpublished poetry collection is reproduced in its entirety. Weinapple has chosen it because it is a selection intentionally gathered by the author, possibly for publication. Announced as it is throughout the text as the book’s own material contribution to the knowledge of Maria Pascoli’s work, the “quaderno” is introduced in less than one page, with no discussion of its status as a collection. Indeed, in moving from the third chapter to the “quaderno,” a question arises in the reader: since the third chapter is entirely devoted to Maria’s unknown poems, why not use part of it to discuss the collection? A stylistic and thematic analysis would have helped the reader situate and evaluate Maria’s poetic production (not to mention the usefulness of an index of the poems, or of an index of names *tout court*, both missing).

Methodologically, Weinapple’s work oscillates between an attention to issues of gender and women’s history, and a more traditional revisionism that insists (as Elio Gioanola does in his preface as well) on the magic properties of traits such as the “intuito femminile” (11, 89). The historical contextualization of Maria’s condition as an unmarried woman is mostly entrusted to the reader’s general knowledge, or to comparisons with figures of Anglophone writers. Yet a reference to Michela De Giorgio’s *Le italiane dall’unità ad oggi*, or Antonia Arslan’s work (quoted only incidentally and for a minor detail, 164), among



others, would have eloquently situated Maria's figure within, or without, the landscape of Italian *zitelle*, literary women, and of Italian history at large.

The most compelling part of the book is undoubtedly the detailed analysis of *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Weinapple aptly stresses that Maria rewrote the biography, after the war, only up to 1897; that is, shortly after the end of the "tensions" in the nest. To this, Maria Pascoli only added a description of Giovanni's final months of life, leaving to Augusto Vicinelli the task of filling in the (wide) gap between 1897 and 1912: "[...] si potrebbe attribuire il [...] mancato completamento a limiti d'età [in 1943, Maria was 73] e di tempo. [...] ma è possibile, se si guarda alla storia scritta dal punto di vista di Maria, anche pensare che la storia è completa. Se uno degli intenti di Maria era di raccontare la propria storia, la lotta sostenuta per la conquista del "nido", [...] allora la storia finisce veramente qui" (77). This is a substantial insight, and it will hopefully prompt other reflections and study of the biography. For example, a review of the quotes from Maria's text suggests that, while firmly refusing marriage for herself (if by choice, or out of fear of not finding a suitable husband, we do not entirely know), Maria Pascoli appropriated a highly romanticized narrative paradigm in which she was the heroine struggling to keep her man to herself. The "romance" template is visible in the choice of closure, the pacified "nest" standing in for the classic wedding.

*Le foglie Levi di Sibylla. L'opera e la scrittura di Maria Pascoli* vividly brings back an interesting figure of a woman whose semi-public role has remained unexplored, and opens the critical field to new contributions. Although Weinapple's book does not succeed in making us "like" Maria more (we might not need to like her, after all), it definitely succeeds in showing us a different power relationship within the Pascoli household, and in challenging once again the male-centric perspective of so much of Italian literary criticism.

Silvia Valisa, *Florida State University*