

ITALIAN BOOKSHELF

Edited by Dino S. Cervigni and Anne Tordi with the collaboration of Norma Bouchard, Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

Karlheinz Stierle. *Francesco Petrarca: Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München: Carl Hanser Verlag, 2003. Pp. 973.

The year 2004, which marks the seventh centenary of Petrarch's birth, has seen, and still sees, many Petrarchan commemorative celebrations, soon to be followed by the publication of miscellaneous volumes of proceedings and countless other studies on Petrarch. Ushering in, as it were, all these commemorations and volumes, and offering a comprehensive view of Petrarch, Karlheinz Stierle's volume — *Francesco Petrarca: An Intellectual in 14th-Century Europe* — is a magisterial work that commends itself to all scholars for its treatment of all works of Petrarch in their specific context and their interpretation throughout the centuries. All I can do here is to outline the content of this extraordinary volume of 973 pages.

Each of the nine chapters of the volume analyzes Petrarch's ideas and works as they develop, mature, and are written down throughout five decades of the poet's literary, humanistic, and philosophical activity. A major characteristic of Stierle's volume is precisely his consummate ability to deal with the subject matter historically, contextually, and hermeneutically, following closely Petrarch in his poetic and philosophical development. An Introduction (9-21) outlines the main goals of the volume, which has in mind primarily a German audience, which — Stierle states — has had thus far only few opportunities to read Petrarch in a German translation accompanied by the original text (21). The volume's main interpretative direction is presented in a brief Conclusion (836-38), followed by an Appendix with notes (841-919), the index of names and places (921-27), the matters treated in the volume (928-38), and an extensive bibliography (939-73).

A fundamental point of reference for Stierle is the Dante-Petrarch relationship, which the author defines succinctly and contrastingly in the first chapter as "The World of Dante and the World of Petrarch" (23-50). For Stierle, the world of Petrarch is born of the world of Dante, without which the former cannot be understood; the intermediary between the two is Boccaccio's love for both Dante and Petrarch (25-34). The historical context within which Petrarch's world must be situated is, first of all, Avignon, which Stierle defines as "The Capital of the 14th Century" (Chap. Two: 51-90). Avignon, in fact, is the true center of the 14th century, marks the beginning of Petrarch's activity, and becomes emblematic of the poet's own inner contradictions (Babylon, labyrinth, Vacluse, etc.).

Chapter Three (91-234) deals with Petrarch's "Studium" in the term's manifold meanings. Here Stierle deals primarily with the poet's love for the *honestia studia*, freedom, solitude, as well as the discovery of what Stierle calls "multiplicity," which Petrarch acquired through the *studia humanitatis*. The following chapter, "Petrarch's Places and Landscapes" (235-343), deals not only with space as a physical entity but also with the spiritual notion of space, which leads to the conception of its opposite —

nowhere ("Kein Ort, nirgends" 289-91) —, and to the invention of the Petrarchan landscapes, as exemplified in the famous letter describing the ascent of Mont Ventoux.

Chapter Five (345-474) describes Petrarch's manifold attempts at creating a portrait of the self to be passed on to future generations, beginning with his laureate crowning in Rome and then moving to his various Italian sojourns, which concluded in Arquà (345-474). Stierle then focuses on the *Rerum vulgarium fragmenta* (Chap. Six: 475-660), which he views as the book of fragments that marks the poet's shift from epic to lyric, whose influence upon modern lyric poetry can hardly be measured. Primarily because of its focus on what Stierle calls "the poetics of *pensare*," Petrarch's lyric poems imply rationality and consciousness, as well as an array of opposite elements: reflection that seeks to forget the absence at the very essence of *pensare*; the projection of subjective emotion into the landscape and its illusory awareness; the manifold imaginings of the always present and always absent Laura, which offer the poet nothing but an illusory moment of peace, and bear out a failure of communication, as Stierle emphasizes also in the essay published in this issue of *Annali*.

Chapter Seven — emblematically called "Legitimizing the Modern Era" (661-709) — is devoted to the *Trionfi*, which Stierle analyzes also through its famous figurative renderings. Chapter Eight (711-43) seeks to bring together several strands of the thought of Petrarch, who situated himself between past and present, and who was so influential in shaping the modern epoch. Finally, in Chapter Nine (745-835) Stierle deals with the reception of Petrarch throughout the centuries, viewing posterity's assimilation and transformation of, and reaction to, Petrarch as a continuous process of drawing further meanings out of the reserves ("Sinnreserven" 747) always to be found in the works of the great humanist and poet. Here Stierle considers a long list of authors, from the well-known Petrarchists of the Renaissance to Montaigne, Muratori, Abbé de Sade, Rousseau, Goethe, the Italian Romantic poets (Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni), and finally the lyric poets of the twentieth century. At the end of this chapter, and thus of the volume, Stierle graphically outlines Petrarch's position in contemporary Europe, which, in his view, owes so much to the poet of Laura. "Europe is a chronotope," Stierle writes; and Petrarch was perfectly aware of his place in this chronotope, to the formation of which he contributed significantly, not only by bringing back the resources of ancient Greece and Rome, but also by ushering in new ways of representing the modern (834).

In the brief Conclusion (836-38), Stierle summarizes some of his fundamental findings, with particular emphasis on one of the volume's most recurring themes: "The world of Petrarch, in contrast to the world of Dante, is situated under the sign of the priority of the horizontal orientation of the world" (836). Presented in contrast to that of Dante, the Petrarchan world's horizontal orientation, as presented by Stierle, can certainly be accepted; outside this Dantean juxtaposition, however, Stierle's view of Petrarch's horizontal view can be questioned. To explain further this horizontality, Stierle employs the famous Petrarchan phrase "vagando et cogitando," which for Stierle suggests Petrarch's "In-der-Welt-Sein aus einem In-der-Landschaft-sein" (836): Petrarch belongs in the world through his presence in the landscape. To this presence is also related Petrarch's *errare*, which comprises classical, Christian, and poetic connotations, and is grounded in his dimension of time. All such poetic and philosophical elements explain, for Stierle, the fragmentary nature of so many of Petrarch's works and their modernity. In brief, Petrarch's work presents itself as the "landscape of the spirit" and the spirit of modernity, to which "Petrarch has first given a language" (838).

This fundamental work fully deserves an Italian translation, which is in the process of being completed.

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Âge. Études réunies par M. Marietti et C. Perrus. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002. Pp.147.

Il volume comprende cinque saggi presentati nel corso dell’anno accademico 2000-2001 durante il Seminario tenuto dal “Centre d’Études et de Recherches sur la Littérature Italienne Médiévale” dell’Università di Paris III Sorbonne Nouvelle. I contributi coprono un periodo di tre secoli, dal Duecento al Quattrocento, e riguardano testi didattici, narrativi e poetici.

Véronique Abbruzzetti analizza il *Candelabrum* di Bene da Firenze, scritto probabilmente tra il 1220 ed il 1227, quando l’autore insegnava presso lo *studium* bolognese. L’opera si presenta come una “*summa perfecte dictandi*, autrement dit un *ars dictandi* qui s’insère dans une longue série de textes qui édictent les règles de composition de la lettre administrative officielle” (11). Il *Candelabrum* vuole mostrare a coloro che errano nelle tenebre dell’ignoranza la chiarezza dell’arte del *dictare*. Si tratta di una compilazione, con glosse dell’autore, di testi di riferimento, come il *De inventione* di Cicerone, la *Rhetorica ad Herennium*, la *Poetria nova* di Geoffroy de Vinsauf. Il *Candelabrum* è diviso in otto libri: il primo tratta della composizione (*ordinatio verborum*), il secondo delle figure retoriche, i libri dal tre al sei riguardano il genere epistolare e gli ultimi due parlano di *amplificatio* e *determinatio*. Bene da Firenze oscilla continuamente tra compilazione ed interventi personali, tra fedeltà ai testi e rispetto delle *auctoritates* e la volontà di intervenire in maniera originale: “Par ces modifications ponctuelles, par ces réécritures, Bene da Firenze dépasse le simple rôle de *compiler* pour accéder au statut d’*auctor*” (18).

Johannes Bartuschat si occupa della *Rettorica* di Brunetto Latini, scritta tra il 1260 ed il 1268. L’opera è una traduzione in volgare con commento del *De inventione* di Cicerone, ed in essa l’arte retorica viene intesa come una *praxis* della ragione, strettamente connessa con l’etica e con la politica. La *Rettorica* si inserisce nel movimento duecentesco tendente al rinnovamento dell’insegnamento della retorica, che aveva due orientamenti principali, “un effort théorique visant à rendre la doctrine rhétorique plus systématique et une volonté d’adapter les enseignements aux exigences concrètes de la vie politique et juridique” (33). Brunetto Latini attribuisce grande importanza all’azione politica di Cicerone, che appare come l’esempio del cittadino perfetto per le sue parole, la sua azione ed il suo “senno”, incarnando l’amore per la città e la volontà di mettersi al servizio della *res publica*, ossia del bene comune. Brunetto Latini esalta, in Cicerone, la Roma repubblicana, contro Orosio ed Agostino, che celebravano l’Impero come strumento provvidenziale: “Un siècle et demi plus tard l’humanisme civil élaborera une nouvelle philosophie politique, basée sur l’opposition entre liberté et tyrannie, à partir de ce même motif de la défense de la liberté républicaine à Rome” (37).

Il contributo di Marina Marietti riguarda la “metafora continuata” nel *Paradiso* dantesco ed inizia con la distinzione tra *transumptio dictionis* (metafora che si limita ad una sola parola) e *transumptio orationis* (metafora che si estende ad una frase, e persino ad una serie di frasi: è la metafora continuata, appunto, “*métaphore filée*”). Si possono

individuare quattro metafore continuate nell’*Inferno*, dieci nel *Purgatorio* e sedici nel *Paradiso*. Nella terza cantica della *Commedia*, le metafore continuate si trovano spesso all’interno di una invettiva, come le seguenti, entrambe di derivazione biblica, associate con l’idea di un’inversione satanica: “Le berger est devenu un loup pour ses brebis qu’il devrait au contraire protéger, le vigneron détruit la vigne alors que ses soins devraient la faire prospérer” (71). Tali metafore evocano l’inversione di valori provocata dall’azione del demonio. L’immagine del pastore diventato lupo rimanda all’inversione della Chiesa medievale rispetto alla Chiesa delle origini, mentre quella della vigna permette una serie di variazioni sul tema della fede, come ad esempio quella della vigna del Signore che deve essere coltivata affinché non diventi sterile. L’uso della metafora continuata ricorre in tutto il *Paradiso*, ed “elle y remplit une fonction structurante qu’elle ne remplissait pas dans l’*Enfer* et dans le *Purgatoire*” (63).

Mathias Schonbuch analizza la retorica dell’argomentazione nel *Decamerone* di Boccaccio, un’opera in cui il linguaggio dei personaggi si adatta alle loro caratteristiche socio-culturali. Si tratta di un realismo socio-linguistico e sono numerosi gli artifici retorici utilizzati da Boccaccio. Si nota infatti un uso retorico del discorso indiretto, che contribuisce a ridicolizzare i personaggi, come anche la presenza di argomentazioni ipotetico-deduttive e pseudo-teologiche, sillogismi umoristici, oratoria e figure retoriche, allocuzioni tragiche e discorsi solenni, immagini metaforiche peggiorative, nonché l’utilizzo di un argomentare a volte filosofeggiante o *disputatio*. Il *Decamerone* assume la forma di un manuale che insegna a parlare in maniera appropriata nelle diverse situazioni della vita, tenendo conto del luogo in cui un personaggio si trova e della condizione sociale e culturale di colui o colei che parla e che ascolta.

Nell’ultimo saggio, Donatella Bisconti si occupa dei “bisticci” (“une forme métrique et une figure de sens et de son” 115) ed analizza la *Pistola* X di Luca Pulci. In essa la maga Circe tenta di ammaliare Ulisse attraverso la magia della parola: “La magie incantatoire croit au pouvoir surnaturel du chant: une formule de conjuration ou d’imprécation possède la vertu de lier la personne objet de l’incantation à la volonté de celui qui la prononce dans les conditions rituelles (paroles, intonation, rythmes)” (132). Il saggio Ulisse tuttavia non soccombe all’incanto e non cede alla malia di Circe. Si tratta di un testo a metà tra serio e faceto, mitologia e magia, fino ad arrivare al confine dell’eterodossia, anche se l’ortodossia ultimamente è salva. Infatti, l’incanto è inefficace ed Ulisse “prépare le rachat moral des héros et des héroïnes de la seconde partie des *Pistoles*” (134).

Presi singolarmente, i cinque saggi contenuti nel volume sono piuttosto brevi e note e bibliografia sono spesso molto ridotte o tenute al minimo. Di conseguenza, è difficile per il lettore andare oltre una nozione piuttosto superficiale della letteratura relativa al tema della retorica in generale, come anche delle eventuali novità analitico-interpretative relative ai testi specifici in questione. In ogni caso, il volume offre una panoramica, in lingua francese, del lavoro svolto dal “Centre” parigino a proposito della retorica. Mi sembra che, nell’insieme, emerga — o riemerga — l’idea che la retorica non si riduce all’*elocutio*, o ad un trattato sulle figure retoriche, o ad una mera teoria dell’*ornatus*. La retorica assume un valore etico e civico, come mostra emblematicamente l’opera di Brunetto Latini. I cinque contributi del presente volume costituiscono comunque, nelle intenzioni dei curatori, la prima parte di un lavoro che il “Centre” intende continuare in un volume successivo.

Diego Fasolini, *Gettysburg College*

Dana E. Stewart. *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Lewisburg: Bucknell UP, 2003. Pp. 186.

La “freccia dell’amore” a cui allude il titolo è quella di Cupido, il quale lanciava la propria freccia colpendo il cuore delle sue vittime, che si innamoravano della prima persona che incontravano. I poeti del Medioevo erano particolarmente attratti dal mito di Cupido, a cui diedero una nuova enfasi: la sua freccia, invece di colpire il cuore, raggiungeva gli occhi, che erano così capaci di rivolgere sferzanti, pungenti sguardi alla persona amata. Partendo da queste considerazioni, Stewart analizza la rappresentazione dello sguardo in alcuni poeti del Medioevo ed esplora i modi in cui soggettività e ruoli di genere si costruiscono attraverso la dinamica degli sguardi e l’utilizzo nella poesia amorosa di elementi tratti dalla scienza ottica.

Nell’introduzione Stewart spiega sinteticamente e senza entrare in molti dettagli che erano fondamentalmente due i modelli relativi al funzionamento degli occhi ed al processo della visione umana tramandati dall’epoca classica al Medioevo: quello platonico e quello aristotelico. Secondo il modello platonico, l’occhio emana raggi luminosi che si mescolano con la luce esterna, agendo sugli oggetti e producendo la visione: si tratta della teoria dell’emissione. Secondo Aristotele invece, quando una fonte luminosa è presente, le immagini sono trasportate attraverso un *medium* trasparente e penetrano nell’occhio: è la teoria dell’immissione. Con poche varianti, gli scienziati ottici dell’epoca classica e quelli del Medioevo si inserirebbero, sostiene Stewart, nell’una o nell’altra tradizione (Euclide e Galeno sarebbero rappresentanti della teoria dell’emissione, mentre gli arabi Avicenna, Alhacen ed Averroè si collocherebbero sul versante della teoria dell’immissione). Nel tredicesimo secolo, Ruggero Bacone, John Pecham e Witelo rappresenterebbero poi la *perspectiva*, dando vita ad una sorta di sincretismo tra i due modelli sopra descritti. Il dibattito tra emissionisti ed immissionisti continuò fino al secolo XIV, quando il modello aristotelico divenne predominante. I poeti del Medioevo, pur accettando la filosofia aristotelica nel suo complesso, furono tuttavia restii ad abbandonare l’ottica dell’emissione di derivazione platonica, un fenomeno che “can be accounted for by the fact that a range of optical theories provided poets with a unique means of portraying differing types of subjectivity” (18).

Stewart analizza la presenza di temi connessi con lo sguardo ed il processo visivo in alcuni poeti francesi ed italiani del Medioevo, cominciando con Chrétien de Troyes ed il suo *Cligés*, in cui si trova una dettagliata meditazione circa Cupido e le sue frecce. La freccia dell’amore si identifica con la sensazione provocata dallo sguardo che la donna rivolge all’uomo, mentre il passaggio della “freccia” attraverso gli occhi viene descritto secondo il modello immissionista di stampo aristotelico. Stewart rivolge poi l’attenzione ai poeti della scuola siciliana alla corte di Federico II. Come Chrétien de Troyes, anche i poeti siciliani utilizzano il modello ottico aristotelico quando si riferiscono agli occhi dell’amante-uomo. I siciliani si servono dell’immagine di Cupido e delle sue frecce per rappresentare la soggettività maschile come quella dell’amante passivo, sopraffatto dal potere dello sguardo della donna, alla quale spetta il ruolo attivo di seduttrice attraverso lo sguardo. Dai siciliani si passa a Guido Cavalcanti, il quale combina dati tratti da diverse teorie ottiche con elementi che erano diventati luoghi comuni nella poesia amorosa, al fine di elaborare i ruoli di genere e rappresentare le soggettività dell’uomo languido, soggiogato, passivo, e quello della donna dallo sguardo penetrante ed irresistibile. Stewart dedica poi un capitolo a Dante, analizzando passi tratti dalle *Rime* e dal *Convivio*. Il giovane Dante segue Cavalcanti, combinando le dottrine ottiche di

derivazione platonica ed aristotelica con *topoi* poetici ormai divenuti canonici nella lirica amorosa e rappresentando una donna energica e dominatrice ed un uomo passivo e privo di volontà. Nel *Convivio* Dante offre poi un'elaborazione teorica delle sue conoscenze nel campo dell'ottica. In *Conv.* 3.9, egli rifiuta esplicitamente il modello platonico emisionista ed accetta quello aristotelico immissionista. Si nota però una giustapposizione, in quanto Dante continua a riferirsi ai raggi luminosi provenienti ed emanati dagli occhi della donna. In una poesia delle *Rime petrose*, Dante sembra inoltre rovesciare la dinamica esistente tra la donna dallo sguardo penetrante e l'uomo languido, passivo, incapace di reagire, in quanto il poeta fantastica a proposito della possibilità e del desiderio da parte dell'uomo di restituire lo sguardo dell'amata, ossia di violare gli occhi della donna, come se si trattasse di una penetrazione. Nell'epilogo del libro, Stewart analizza brevemente la rappresentazione dello sguardo e del processo visivo in alcuni poeti che si collocano oltre i confini cronologici del Medioevo, come Petrarca, Spenser e Donne.

Stewart ha ulteriormente indagato la relazione tra poesia medievale e scienza ottica, un settore in cui rimane molto da esplorare. L'autrice sintetizza — forse troppo, rischiando un'eccessiva semplificazione — la letteratura circa le teorie ottiche della tradizione platonica e di quella aristotelica, che ritornano in tutto il libro come un *leit-motiv*: lo sguardo può essere "a sort of intrusion into the eye (such as when we see a bright light) and as a kind of outwardly directed or aggressive action (for example, when we glare at someone)" (124). Tuttavia, a volte si ha l'impressione che si tratti di un mero accostamento di rappresentazioni poetiche e l'epilogo del volume è soltanto un abbozzo embrionale. L'autrice avrebbe potuto giustificare meglio la sua decisione di occuparsi, in sede conclusiva, di poeti quali Petrarca, Spenser e Donne. Stewart spiega piuttosto sinteticamente di avere scelto questi tre poeti al fine di esaminare "instances in the work of these poets where medieval imagery was adapted more or less as it was, as well as instances where the poets are toying with established conventions" (125).

Il fatto che Stewart abbia collocato la rappresentazione dello sguardo nella poesia amorosa del Medioevo nel più ampio contesto della diatriba tra modello emisionista ed immissionista in ottica mi sembra sia comunque il merito principale di questo studio. Una tale prospettiva contribuisce a rafforzare la conclusione secondo cui i poeti furono tra i primi intellettuali in Europa ad accettare il modello visivo di derivazione aristotelica. Nella poesia amorosa medievale, un tale modello conduce alla rappresentazione di una donna attiva dallo sguardo pungente, mentre l'uomo, sopraffatto dallo sguardo dell'amata, è quasi incapace di reazione, ovvero la soggettività maschile viene definita in termini di passività. Nel caso di Cavalcanti e di Dante si può certo parlare di sincretismo a proposito di dottrine ottiche, eppure il modello immissionista sembra prevalente, come nota Stewart: "Since intromission emphasizes the power of the sense object to act upon the eyes, it could thus be employed by poets to construct and explore the subjectivity of the lover as passive" (124).

Diego Fasolini, *Gettysburg College*

Edoardo Crisafulli. *The Vision of Dante: Cary's Translation of the Divine Comedy*. Market Harborough: Troubador, 2003. Pp. 348.

Edoardo Crisafulli's *The Vision of Dante* examines Henry Francis Cary's *The Vision*, the first authoritative English translation of Dante's *Divine Comedy*. Crisafulli provides an

original and useful case study of Cary’s influential version, contributing to the fields of Comparative Literature, Italian, English, and Translation Studies. Chapter 1 introduces the subject by recording Cary’s life and works, and by describing the various editions of the *Vision*. Cary first published the *Inferno* in 1805-06, and then issued the complete *Divine Comedy* in four editions, 1814, 1819, 1831, and 1844. In the second half of the chapter, the critic provides an explanation of the aims, rationale, and structure of his own study.

In chapter 2, moving to the field of Translation Studies, Crisafulli provides a thorough account of recent developments in this young discipline. His work, which has been influenced especially by translation scholars such as Toury, Lefevere, Baker, and Venuti, can be located primarily in the branch of Descriptive Translation Studies, which is oriented toward product, function, and process. Crisafulli points out that the originality of his critical approach to translation, which he labels “eclecticism,” lies in employing a flexible descriptive model which draws from divergent schools of thought. For instance, the critic attempts to bring together Eco’s hermeneutics and notion of a text’s intention with the interpretive model of Descriptive Translation Studies. In addition, Crisafulli aims at reconciling the proposals of various descriptive translation scholars, like Toury, who focuses primarily on norms and tendencies of translation behavior as evidenced in the text; Pym, who emphasizes the human agent in translation, specifically the translator; and Lefevere, who is more concerned with sociological aspects of translation. Crisafulli’s detailed study of Cary’s text, its paratext, its reception, and its historical and cultural background, allows us to see a more complete picture of *The Vision*. Like other descriptivists, Crisafulli does not intend his study to be prescriptive; yet, unlike most of them, he also explicitly acknowledges that no one can avoid being evaluative, since categories of analysis cannot be neutral.

Chapter 3 shifts attention to British literary culture of the eighteenth and nineteenth centuries and its relation to Dante, his *Commedia*, and Cary’s *Vision*. Crisafulli provides an overview of earlier studies of Dante’s reception in Great Britain, and he actively engages with previous criticism. The chapter is organized into two sections, one treating the reception of Dante and his *Commedia* in the neoclassical and romantic periods, the other discussing Cary’s *Vision*, its relation to the theory of translation of the time, and its reception. Especially worthy of notice is Crisafulli’s thorough research in contemporary literary magazines. The chapter concludes with an analysis of Cary’s choice of blank verse, which, according to Crisafulli, originated both in his poetics and his theory of translation.

Chapter 4, where Crisafulli examines Cary’s text, is the most technical. The critic’s categories of analysis are poetics, diction, and translation strategies. In general, Crisafulli sees Cary acting according to a domesticating agenda: the translator produced a relatively literal version, which aimed at making Dante’s text more fluent and readable. Cary rendered Dante’s *terza rima* with blank verse, which is more natural in English; he generally avoided Dante’s foreign expressions, neologisms, and wordplays; he elevated the diction of the source text and bestowed a sort of patina on his translation by employing, among other things, archaisms (Miltonic, but also from Elizabethan and pre-Elizabethan poetry). In addition, Cary adopted various compensations such as alliteration, with stylistic and ideological functions, and neoclassical periphrasis, especially to expurgate the grotesque from the source text and bring it in line with the British notion of the sublime and with Cary’s conception of the *Commedia* as a religious epic. Finally,

after examining Cary as a textual critic, Crisafulli characterizes him as a highly innovative translator who challenged, in his paratext, the conception of the *Commedia* as a stable text. Throughout the chapter, Crisafulli compares Cary's choices and strategies with those of other notable twentieth-century Dante translators, which allows him to highlight various aspects of the poem and to enrich our hermeneutic understanding of it.

In chapter 5, Crisafulli looks at ideological interventions in the text and discusses in detail the importance that religion has had for Dante's reception before, during, and after the publication of Cary's *Vision*. Since the Elizabethan period, both Dante's *Divine Comedy* and his *De Monarchia* had been praised within the British world for their criticism of the Roman Church. This trend increased during the first two decades of the nineteenth century, later climaxing in the work of Dante Gabriel Rossetti. Although in early nineteenth-century Great Britain there were still scholars who saw the *Commedia* as the work of a Roman Catholic, more and more of them regarded it as the undertaking of a rebellious, antipapal figure. Examination of Cary's *Vision* shows that its translator shared some of the concerns of such literati: in his text and paratext, Cary inserted political and theological interventions to fit the *Commedia* into the British Protestant world. Because it criticized the Roman Church, the *Vision* reinforced the Protestant identity of England as the cradle of liberty, and thus became crucial in its contemporary target culture.

The value of Crisafulli's study of Cary's *Vision* is twofold. On one side, the critic has contributed to the discipline of Translation Studies by refining and expanding its theoretical framework with his new notion of eclecticism. On the other side, Crisafulli has enriched general scholarship on Dante's reception in Great Britain by examining his subject in detail through the lens of Descriptive Translation Studies. While making other significant discoveries, Crisafulli persuasively illustrates with concrete textual analysis what earlier critics had simply suggested about Cary's style. As he points out in chapter 1, a work that aims at comparing line by line the source text to its target rendition has the potential of becoming unmanageable, especially when that text is Dante's *Divine Comedy*. For this reason, Crisafulli avoids discussing in depth specific issues like Cary's rendition of Dante's similes, or other more general subjects such as the relation between Dante and English romantic poetry, which, he recognizes, many critics have treated earlier (e.g., Ellis, Tinkler-Villani, Pite, Havelly, Braidà). Indeed, much more could still be written about Cary's translation in particular, and Dante's presence in Great Britain in general, and we may hope that Crisafulli's study will raise interest in the field of Translation Studies and inspire other scholars to adopt and adapt similar flexible approaches to further study not only of Dante's reception in Great Britain, but also of the reception of other Italian authors abroad.

Cosetta Gaudenzi, *University of Memphis*

Guglielmo Gorni. *Dante prima della Commedia*. Fiesole: Cadmo, 2001. Pp. 289.

Dante prima della Commedia collects thirteen of Guglielmo Gorni's essays, as the title declares, on Dante's works before the *Commedia*. These essays are divided into three sections, the first on the *dolce stile*, the second on the *Vita nova*, and the third titled "Prima della *Commedia*," including essays on *Convivio* and various *rime* attributed to Dante. The essays discuss philological questions that are not intended as critical analyses of the texts. Rather, the author is interested in probing the history of the early texts, connecting their development to Dante's poetic environment, and asking questions about

reigning textual, biographical, and literary historical arguments about them. An index of Dante citations, an index to authors, anonymous texts, copyists, and historical figures, and a bibliographical index follow the essays.

The first section, “Di qua dal dolce stile,” comprises three essays tracing Dante’s relationships with poets of the *dolce stil novo*. The first, “Guittone e Dante,” treats Dante’s respective poetic relationships with Guido Guinizzelli, Guittone d’Arezzo, and Guido Cavalcanti. He argues that Dante “cacerà del nido” Guido Guinizzelli, who himself had deposed Guittone, and he insists that the identity of the two Guidos remain insoluble. In the second essay, “Guido, i’ vorrei che tu, Manetto ed io,” Gorni discusses the poetic break, without remedy, between Dante and Cavalcanti. The third, “Paralipomeni a Lippo,” concludes with questions about the *stil novo* and the canon of seven authors (Guinizzelli, Cavalcanti, Gianni Alfani, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, Cino, and Dante). About these, he agrees with others that this association is a modern invention, but he suggests that the *stil novo* could be spoken of as “una formula flessibile.” Of course, this suggestion has immense significance to the ordering and arranging of literary history and anthologizing.

The second section titled “*Vita nova*” includes four essays, with the first “Lacuna e interpolazione,” treating the editions of the *Vita nova*. Gorni argues that copyists and editors have often presumed lacunae in manuscripts and interpolated their own reading. Citing examples of lacunae and misreadings from Michelangelo’s poetry, Leon Battista Alberti’s work, and most importantly in M. Barbi’s edition of the *Vita nova*, Gorni, who produced a new edition of that work in 1996, argues for “una nuova restituzione critica del testo della *Vita*.” “Paragrafi e titolo della *Vita nova*,” “*Vita nova*, libro delle ‘amistadi’ e della ‘prima etade,’” and “Restituzione formale dei testi volgari a tradizione plurima” take up a series of “old philology” questions about the *Vita nova*. As the titles reveal, Gorni is interested in the relationships among the manuscripts. The second essay, “Paragrafi e titolo della *Vita nova*,” deals with a reopening of the question of the forty-two chapters or paragraphs of the work. Gorni argues, based on manuscript evidence, that the original title of the *Vita nova* was Latin.

In the following essay, “*Vita nova*, libro delle ‘amistadi’ e della ‘prima etade,’” Gorni demonstrates how he links philology with interpretation. He ties the establishing of the date of the *Vita nova* to more philosophical questions, such as what constitutes the “prima etade,” the “temperata e virile” or “il mezzo della vita.” Thus in the conclusion to this essay, he emphasizes that establishing “hard facts” about a text provides an essential entry into understanding its precise meaning: “Il *Convivio* sarà il libro incompiuto della seconda età. Ma giusto nel mezzo di essa (che conta vent’anni, tra i venticinque e i quarantacinque), dunque a trentacinque anni, o insomma ‘Nel mezzo del cammin di nostra vita’ (una vita che non è più la ‘vita nova,’ e che però si pone in continuità con essa) si colloca la *Comedia*, che riempie la parte declinante dell’arco della vita. La parte introdotta dalla rubrica ‘Incipit Vita Nova,’ suddivisa in trentuno ‘paragrafi,’ segnava nel libro della memoria una partizione cronologica e locale, non una semplice divisa metaforica o un acquisto eterno di rinnovamento. Un’elegante, perfetta continuità di rubriche scandisce i giorni e le opere di Dante” (147). In fact, Domenico De Robertis lists this sonnet among those of questionable attribution (516-17 of Dante Alighieri, *Rime*, ed. D. De Robertis, vol. 2, tome 3, *Testi*, Firenze: Le Lettere, 2002).

“Prima della *Commedia*” has six essays including one on Dante, Andrea Lancia, Ovid, and Pier della Vigna, and the second on “Lisetta” of the *Rime*, another lady of the

Vita nova, one who, although dead and eclipsed by Beatrice, also stood sovereign in Dante's mind by the grace of Love (194-95). The third essay, "Iacopo," analyzes the poem "Iacopo, i' fui, ne le neviccate alpi," dubiously ascribed to Cino by Barbi and by Karl Witte. Based on manuscript evidence, Gorni shows that the attribution to Cino is questionable, since two manuscripts name Dante as author. Nonetheless, Contini has insisted that the language of the sonnet "ha poco di dantesco" (210).

The fourth essay in the last section, "Filologia e nazionalismo. Tre donne e tre dantisti," takes up one of the most interesting questions posed by philological studies of this sort. What is the connection between philological studies and political events? Here Gorni shows how Michele Barbi, Umberto Cosmo, and Nicola Zingarelli differed in their methods and temperaments, and how their political persuasions played a role in their positions on the "tre donne." Their difficulties over the poem, Gorni argues, must be connected to the role Dante has in a "nationalist" enterprise. Thus the nationalist Barbi defined and defended a "sacrosanct" Dante. In contrast, Cosmo, as an antifascist, emphasized a more diverse Dantism than that of Croce or Barbi, showing more in common with the high moral tension that Gramsci recognized as the soul of Dante's poetry.

The twelfth essay, "Appunti sulla tradizione del *Convivio*," deals with the manuscript tradition of the *Convivio* to show how complex these textual studies of medieval texts are. Citing Franca Brambilla Ageno, Gorni states that there are only two fourteenth-century manuscripts of the *Convivio*. The remainder of the essay analyzes the relationship among the various extant manuscripts from the fifteenth century. After this thorough examination, he laments in conclusion, with the passionate voice of a text critic, "Più di venti lacune e mille errori. Cos'è successo all'archetipo del *Convivio*? Qual era l'originale che aveva davanti? Naturalmente non si può fornire una risposta certa" (251).

The final essay, "Dante, Durante, e Dante Allegri," deals with a nominalist puzzle. From the nineteenth century proper names have followed rigorous rules. But prior to that time, names were fluid, creating yet another problem for text critics who must ascribe a text to an author based on internal evidence. What's in a name? Gorni concludes his book and his essay with a modest answer: "La conclusione del mio discorso è assai modesta: molto rumore per nulla. A quanto pare, Dante Allegri non è un errore, ma una lezione ricercata studiosamente e non priva di senso, che attesta una curiosità dotta, anche se infondata, sul casato dell'Alighieri. Il nostro sapere su Dante non ne ricava alcun incremento. Ma questa inchiesta così gratuita e forse un po' maniacale mette in chiaro, ancora una volta e con speciale evidenza, che il nome è una cosa seria per gli antichi. E che in generale dati incomprensibili della tradizione sono errori per la nostra presunzione e ignoranza" (263).

Gorni's collection of essays provides yet further proof of how much we still need this kind of serious textual criticism. It is arduous work, and not always reassuring in its results, yet it is necessary. He reminds us of how much those of us who lack these philological skills depend on the commitment, training, and original thinking of scholars like Gorni, who have the patience to scrutinize manuscripts and editions and ask probing questions about the assumptions earlier critics have made about them.

Brenda Deen Schildgen, *University of California, Davis*

Joseph Tusiani. *Dante’s Divine Comedy As Told for Young People*. Toronto: Legas, 2001. Pp. 170.

It is common among teachers and, alas, among college professors, to lament students’ insufficient knowledge of the great literary masters and, most sadly, their deplorable lack of familiarity with classical works of poetry. It is in light of this contemporary phenomenon, whose origin can be traced back to the rapid transformation of contemporary culture and the media-induced lowering of intellectual standards, that we must recognize Joseph Tusiani’s valiant undertaking of retelling Dante’s masterpiece. Well aware of the necessity to reach young people and to teach them the excitement of reading great literary works, Tusiani boldly introduces young English-speaking readers to Dante’s poetic journey. The objective is to attract the large number of young people until now excluded from accessing the poet’s work, in Italian or in translation.

When confronted with the retelling of a poetic classic, especially a composite and multi-layered work such as the *Commedia*, many factors need to be considered, first and foremost the difficulty of the subject matter, which produces a need for explanations that are easy to understand. Second, the juxtaposition of philosophical, theological, and historical concepts that the poetic material presents cannot be overlooked; and hence it is necessary to devise strategies to introduce these concepts most effectively to the young readership. Last, there is the necessity to present the classic as a captivating story that, although conceived several centuries ago, still has relevance today and can still be thoroughly enjoyed by our young.

Professor Joseph Tusiani — himself an accomplished poet, novelist, and celebrated translator of Italian poetry — could not be better suited to this enterprise. With complete confidence in the imaginative sensitivity of his audience, but attentive to its poetically limited horizons, Tusiani develops a dialectical strategy whereby the reader is immediately drawn into the narrative structure through his or her identification with its main character, an identification that remains effective throughout the journey. Immersed in the story, him/herself a companion of Dante, the young person is encouraged to experience the fears and doubts that plague our poet in the *Inferno*. Later on, s/he is challenged by the auspicious or doleful encounters of the *Purgatorio*, while experiencing the same acute sense of searching and longing, the same emotions of disbelief and anxiety that Dante endures throughout his endeavors. In *Paradiso*, at last, the young reader is moved to delight in the celestial visions, mirroring the protagonist’s sense of wonderment and ineffability. The journey is sustained by a fast-moving narrative rhythm which avoids tedium and laborious and burdensome explanations. The emotional and psychological modes of the journey include anguish, horror, remorse, rage, consternation, nostalgia, melancholy, and ecstasy, all corollary to the events and encounters of the *Commedia*, whose important episodes are highlighted to captivate the readers’ attention until the jubilant end. As Dante proceeds in his search, the young reader meets, in close proximity, the unrepentant damned, the contrite souls, and the great lights of the celestial heavens, where God finally reveals the fundamental laws that rule the universe.

From the very first pages, Dante appears as a real person, as he is caught in a daring and perilous adventure, a journey that can cost him his life or give him supreme and eternal glory. Tusiani understands the importance of representation, thus his characterization of Dante is full of empathy, capturing the protagonist’s fears, doubts, anxieties, his unquenchable thirst for knowledge and understanding. Dante’s journey quickly becomes that of the reader, who is captured and completely immersed in the

descent to the *Inferno*, in the ascent to the *Purgatorio*, and in the final visions and trials of *Paradiso*.

Tusiani's narration is fast moving, yet unhurried, while his narrative skills are masterful. His sensitivity for the literary work at hand guides the young reader with patience and discretion, mirroring the thoughtfulness and wisdom that Virgil has for Dante, through the most difficult passages of the work.

To add poignancy to this volume, Tusiani translates some of the salient passages of the *Commedia*, delicately introducing a variation into the flowing narrative body of the text, while simultaneously initiating the young reader to Dante's poetic world. In this way, Tusiani is able to illuminate Dante's mysterious journey not only as an incredible voyage through the afterlife, but also, and most importantly, as an audacious poetic project that any young audience can thoroughly enjoy.

Young readers and educators alike will recognize Joseph Tusiani's *Dante's Divine Comedy As Told for Young People* as a thoughtful and intelligent retelling of the *Commedia*, a work that can be recommended to every high school teacher and to every parent. In sum, Joseph Tusiani's work is an insightful and vivacious dramatization of the Florentine's poem, a narrative retelling illuminated by wisdom and passion. For today's young readership, it is a pleasurable and compelling introduction to the world of Dante and his medieval universe.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Sherry Roush. *Hermes' Lyre. Italian Poetic Self-Commentary from Dante to Tommaso Campanella*. Toronto: U of Toronto P, 2002. Pp. 249.

In *Hermes' Lyre* Sherry Roush traccia una prima mappa della produzione italiana di autocommenti fino al 1621, proponendo una nuova prospettiva d'insieme su testi che finora hanno ricevuto attenzione critica per lo più isolatamente. Roush si avvale di una vasta bibliografia specialistica, ed allo stesso tempo non è timida nel proporre prospettive nuove, interrogando testi impegnativi con diligenza e metodo.

L'autrice comincia con l'additare e prendere le distanze da due studi precedenti: *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici furori* di John Charles Nelson (1958) e *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form* di Peter Dronke (1994). L'autrice restringe il campo dell'analisi ai commenti d'autore o autocommenti, definendo questo genere come "a unified work of poetry and the poet's own paraphrase, gloss, or other ostensibly interpretive prose intervention" (5), e dividendo il materiale cronologicamente: la nascita dell'autocommento poetico italiano (Dante e Boccaccio), i suoi esiti nella Firenze del Quattrocento (Lorenzo il Magnifico e Girolamo Benivieni) e il suo crepuscolo fra la fine del sedicesimo ed inizio del diciassettesimo secolo (Giordano Bruno e Tommaso Campanella).

Roush comincia notando come la categoria dell'intenzionalità autoriale continui di fatto ad essere applicata a questi testi: "The assumption that poets provide a uniquely authoritative explanation of truth in their self-commentaries often accompanies the supposition that the self-commentary must be taken at face-value" (9). Per smantellare questo malcostume critico, Roush mostra che, a differenza del commento — che tende a fissare il significato del testo poetico — l'autocommento aggiunge un ulteriore strato poetico: la presenza di corrispondenze o complementarità mancate tra poesia e prosa

crea tensioni che evocano un’altra componente, l’*alterità dell’ispirazione*, un’entità verso la quale convergono sia la poesia che la prosa.

Nel primo capitolo Roush propone l’ipotesi che Dante modelli i commentari della *Vita nuova* e *Convivio* non solo sulla *divisio textus* scolastica e le interpretazioni dei *trobar clus*, ma anche sul Nuovo Testamento: come le parabole di Cristo sono a volte comprensibili agli apostoli ma oscure al resto degli ascoltatori, le divisioni di Dante nella *Vita nuova* svelano il significato del testo solo ai *fedeli d’amore*. Volgendosi poi al *Convivio*, Roush sostiene che Dante segue il modello degli *accessus ad auctores* per prenderne le distanze. La sua posizione autoriale è invece definita dall’uso di immagini chiave di provenienza evangelica e dall’uso del termine *quasi* per definire sia il proprio autocommento (*quasi comento*) che il proprio ruolo quale fonte di saggezza, richiamandosi alla figura di Cristo. Da questi presupposti Roush conclude che, come le parole di Cristo sono un commento sulla Verità divina, così il commentario del *Convivio* intende fornire una riflessione umana sulla stessa verità.

Il secondo capitolo mostra le peculiarità “terrene” dell’autocommento che accompagna la *Teseida* di Boccaccio, illustrando i debiti verso — ma anche gli scarti da — i testi danteschi appena analizzati. Invece del *pane degli angeli*, Boccaccio offre ai propri lettori il cibo proveniente dal banchetto delle Muse, ossia l’esperienza della tradizione letteraria che lo precede. L’uso delle glosse marginali e la scrittura delle glosse in terza persona, imitando le glosse tradizionali, intendono conferire autorità al testo vernacolare e stabilire il rapporto con la tradizione. Allo stesso tempo, mediante l’esempio di Fiammetta/lettrice il testo sottolinea la necessità che il lettore assuma parte attiva nell’interpretazione, senza fermarsi al livello letterale del racconto né all’autocommento.

Il terzo capitolo propone una lettura del *Comento* laurenziano in chiave di *dialogo* con la *Vita nuova*. Nonostante i modelli apertamente riconosciuti siano molti, la *Vita nuova* fornisce un punto di riferimento fisso e imprescindibile: “[...] any possible conclusions to be drawn about Lorenzo’s self-commentary must take into account his circular form of narration and circumscription of literary allusion”(90). Il dialogo con Dante rivela sia elementi comuni come anche sostanziali discrepanze con il modello, che l’autore rende esplicite per definire il proprio progetto. A tal fine Lorenzo pone il proprio sforzo poetico sotto l’egida di Apollo e dimostra coscienza della presunzione implicita nel proprio autocommento.

Il quarto capitolo illustra come il *Comento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzone et sonetti dello Amore et della Belleza Divina* (che ancora attende un’edizione moderna) si modelli per certi aspetti su *Vita nuova*, *Convivio*, *Divina commedia* e *Comento* laurenziano per definirsi in opposizione a loro: “He sets out to expound in the clearest possible terms a single, authorized version of authorial intent in the poetry, denying the original impetus for the 1489 publication in praise of the love of an earthly woman” (107). Così facendo, Benivieni rinchiude la propria precedente produzione poetica in confini che, per riscattarla, finiscono per tarparle le ali.

Il quinto capitolo illustra l’uso del dialogo ne *Gli eroici furori* di Giordano Bruno, una scelta espressiva che “attempts to transcend the narrow demarcations of a subjective perspective while simultaneously seeking to encompass the differing voices it openly acknowledges” (20). Il dialogo permette a Bruno non solo di creare distanza fra sé e quanto discute, ma anche di guidare il lettore a prescindere da posizioni fisse, facendo proprio il processo di astrazione del *furioso* che solo può condurre all’intuizione del

divino.

Il sesto capitolo si concentra su un aspetto della campanelliana *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla cavate da' suo' libri detti la Cantica*: "[...] how his unique conceptualization of the self-gloss and the selection of his pseudonym create a particularly efficacious, allusive and elusive, vatic voice" (135). Roush mostra in maniera convincente come Campanella si investa dei ruoli di testimone e di profeta, usando lo pseudonimo *Settimontano Squilla* per suggerire l'identità di ruolo fra l'autore ed il settimo angelo dell'*Apocalisse*.

L'ultimo capitolo conclude il panorama notando come gli autocommenti di autori successivi, come quelli di Alessandro Tassoni, Benedetto Menzini o Antonio Conti, perdano la comunanza con la poesia che contraddistingueva i loro predecessori, avvicinandosi in questo modo ai commentari canonici.

In conclusione, *Hermes' Lyre* è un testo ricco di gratificazioni per medievalisti e rinascimentalisti. Anche se forse alcune conclusioni riguardanti il *Convivio* non sono confortate da sufficienti prove testuali, nel complesso questo studio ha meriti evidenti, per primo il fatto che il soggetto in esame è tanto suggestivo e fertile quanto negletto dall'italianistica. In questo campo ancora vergine *Hermes' Lyre* costituisce un buon punto di partenza per futuri studi ed uno studio mirato di diversi testi chiave in questo genere. Dalla sua lettura si può imparare ad apprezzare tanto le scelte strategiche dei testi in esame quanto gli elementi di continuità e i punti di riferimento comuni in un *corpus* letterario che rivela esiti così vari fra di loro.

Umberto Taccheri, *St. Mary's College, Notre Dame, IN*

Frederic J. Jones, trans. and ed. *Francesco Petrarca: The Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*. Market Harborough, UK: Troubadour Publishing Ltd., 2001. 2 Vols. Pp. xxxix + 557.

Frederic J. Jones's verse translation of Petrarch's *Canzoniere* is bold in its undertaking and elegant in its execution. The translator describes his endeavor as a process "of attempting to transpose tonal elements from one linguistic medium to another, and not simply a matter of reflecting literally any particular poem's meaning" (xxxviii). Emphasizing the sound, style and language of the fourteenth-century humanist's poetry, Professor Jones has skillfully rendered Petrarch's 366 scattered rhymes into highly petrarchan English verse.

In this way, Jones provides an alternative to Robert Durling's long-heralded *Petrarch's Lyric Poems*. Although it has been criticized for its paucity of notes, Durling's distinguished prose translation has been the edition of choice at American colleges and universities since its appearance in 1976. Jones's new verse rendition (in the vein of Mark Musa's 1996 annotated verse translation) allows the reader to enjoy the formal and musical qualities of Petrarch's 317 sonnets, 29 *canzoni*, 9 *sestinas*, 7 *ballate* and 4 *madrigals*.

Professor Jones's translations are extremely readable and their face-à-face juxtaposition to the original Italian makes them an ideal tool for English-speaking students. The volume is enriched with an engaging introduction, ample annotation to each poem, and supplementary tools for the reader, which will be described below. The title of Jones's volume, *Francesco Petrarca: The Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)* provides a key to his reading of the fourteenth-century original, paying homage to

Petrarch’s Latin title (*Rerum vulgarium fragmenta*) even as it upholds the collection’s traditional moniker (*Canzoniere*). Moreover, this scrupulous title reflects the duality that has characterized the study of the work over the past seven centuries, as editors and readers have approached the work in essentially two ways: as a group of fragments or as a unified corpus. Indeed, Jones’s sensitive introduction and considered notes illustrate that he views each poem as a “fragment” (and complete in itself) as well as a key component to a larger sequence.

The translation appears in two volumes of equal length and size. Jones’s separation of the *Canzoniere* in two does not correspond to the division of the songbook in the Vatican manuscript (there are seven blank pages between poems 263 and 264). In volume one, Jones includes poems 1 to 179 and corresponding notes, an introduction, and his translator’s note. Volume two contains RVF 180 to 366 and their notes, as well as a list of archaisms in the Italian text, a select bibliography, and indexes to the first lines of each poem. Unlike Durling and Musa, who do not explicitly denote Petrarch’s split within the body of their translations, Jones highlights the *Canzoniere*’s original structure with a full page mimicking the gap in the autograph manuscript. However, Jones is not always as faithful to the original. He entitles part one, “In vita di Madonna Laura” (“Before the Death of Laura”) and part two, “In morte di Madonna Laura” (“After the Death of Laura”) even though in the note to poem 264 he acknowledges that these titles do “not derive from Petrarch himself who gave no title at all [...]” (225). Indeed, the headings were added to the Vatican manuscript in the fourteenth century and upheld by subsequent editors in an apparent attempt to understand the meaning behind Petrarch’s division.

Volume one begins with an annotated, subdivided introduction that serves as an excellent orientation to Petrarch’s life and works, and is as helpful for the first-time reader as it is thought-provoking for Petrarch scholars and medievalists. Jones’s alluring invitation to Petrarch’s *Canzoniere* is undoubtedly supported by his previous scholarship, namely his sensitive exploration of Petrarch’s life and the structure of the *Canzoniere*.

A concise yet rich biography opens the introduction and provides a dynamic sketch of the poet’s life. Here, Jones describes Petrarch’s family, friends, patrons, travels and works (both in Latin and in the vernacular), as well as the poet’s scholarly endeavors and discoveries. Throughout, Jones focuses particularly on the *Canzoniere*, skillfully weaving biographical facts together with a description of eight poems contained in the songbook (in the following order: 211, 10, 20, 176, 177, 105, 323, and 268). Jones’s speculation as to the possible identification of the mother of Petrarch’s children is an interesting, albeit disputable detail. The next section, “Petrarch’s Relations with Laura,” is based on Jones’s earlier work on the historical identity of Laura’s family (published as an article in 1992, “I rapporti tra la Laure de Sade e la Laura del Petrarca”), which is intertwined with descriptions of poems 325, 221, 315 and 129. The penultimate section of the introduction, “The Structure of the *Canzoniere*,” addresses a number of questions related to the genesis and architecture of Petrarch’s songbook that were the subject of Jones’s 1995 monograph, *The Structure of Petrarch’s Canzoniere*. Within this analysis, Jones describes poems 199-201, 176, 177, 304, 124, 216, 34, 127, 105, 124, 337, 339 and 142. The final section of the introduction, “Petrarch’s Character, Temperament and General Outlook on Life,” paints a psychological portrait of the poet. Here, Jones considers Petrarch’s role in the conversion of the “European social and cultural climate from a God-centred to a man-centred universe” (xxvii). Using the *Letter to Posterity* as a point of departure, and touching upon the *Africa*, *Seniles* and the *Secretum*, Jones considers

Petrarch's philosophy in the context of fourteenth-century debates and demonstrates the ways in which Petrarch's philosophical outlook was more Platonic than Aristotelian.

In his "Translator's Note," Jones outlines his philosophy and summarizes his methodology: "I have aimed [...] to attain the unattainable — to produce an interblending of tones and resonances in which the English reader sees a coherent tradition, rather than his own, fleetingly enclosed in a poetic medium rendered lyrically compatible with the traditional cadences of his native tongue" (xxxviii). This section makes evident Jones's deep meditation on the sound, meaning and subtext of each poem. Jones furthermore briefly explains his annotation of the translation: "[...] wherever I have slightly deviated from a poem's original meaning [...] I have also provided a literal translation in the notes" (xxxv), citing his concern with identifying literary subtexts of the lyrics as an additional motivation behind his notes to each poem.

Jones then briefly describes Petrarch's enduring impact on subsequent lyric poets from Tasso to Shakespeare to Leopardi to twentieth-century poets. His reflection on the musical and rhythmic qualities of Petrarch's verses is evidenced in a very useful subsection entitled, "Unusual diacritical signs," which aids in the pronunciation and syllabic count of the original Italian verse. This welcomed addition will certainly help attune students to the importance of sound, style and poetic devices and prepare them to read poems in the original Italian aloud. A brief discussion of the recent editions of the *Canzoniere* and a situation of Jones's contribution within the history of other English translations would have been a useful addition to this fine section.

Following poems 180-366 and their notes, volume two contains some interesting tools for the reader. An "Index to First Lines of the English Texts" is followed by an "Index to First Lines of the Italian Texts." Jones's list of "Archaisms in the Italian Texts" (subdivided into: "Grammatical and Syntactical Features of Petrarch's Linguistic Usage" and "Archaic Forms of Petrarch's Vocabulary") is a useful feature not found in other currently available translations. Finally, Jones provides a useful general bibliography, which, while not entirely up-to-date, takes account of the most important recent contributions in British, Italian and American Petrarch studies.

The elegance of Professor Jones's translation is unfortunately not mirrored in the physical presentation of the text. The cover image (Portrait of Petrarch in his study from Ms Pal.184, at the National Library in Florence) is attractive, yet is reproduced a total of four times (in color on the cover of each volume and in black and white at the beginning of each). This space could have been better used for further images of the poet or his works. In addition, the use of roman numerals renders this translation less accessible to some readers, especially English-speaking college students who may have little experience reading such numbers. Finally, although each poem is presented with the original Italian appearing on the right hand side of the facing page, as many as three lyrics appear per page. As a result, many poems continue from one page to another, breaking the flow of individual compositions, and pages are visually cluttered, leaving little space for the reader's notes.

Jones's text is cogent and essentially clean (aside from a handful of typos). Although the volumes are packed with useful information, a complete bibliography of Petrarch's works, a concise chronology of his life and travels in list form, and a chart of the position of individual poems in the various forms of the collection (from the earliest nucleus of poems to the Vatican manuscript) would greatly enhance the already rich critical apparatus.

Despite these minor shortcomings, Professor Jones has authored a fine translation of Petrarch’s songbook; his scholarship is thorough and his introduction, notes and bibliography are accessible and usefully selective. As a prelude to the seven-hundredth anniversary of Petrarch’s birth, this new translation connects the reader to the materials and the literary world of the fourteenth-century poet. In celebrating the man and his poetry, Frederic Jones has performed a great service to students of Italian literature, and especially to teachers of the *Canzoniere*.

Kristen Ina Grimes, *The University of Chicago*

Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne. N. 6 (septembre 2000). La Mémoire du texte. Intertextualités italiennes. A cura di Claude Perrus e Marina Marietti. Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Questa raccolta di saggi, sesto quaderno di una serie pubblicata dal *Centre d’études et de recherches sur la littérature italienne médiévale* dell’Università di Parigi III (Sorbonne Nouvelle), si colloca nel campo di studi sull’intertestualità che ha goduto, negli ultimi decenni, una larga fioritura di teorizzazioni. I curatori hanno scelto però il metodo dello studio di esempi particolari, di analisi fondate nella concretezza dei testi, piuttosto che l’approccio della generalizzazione e della teorizzazione. Che all’origine del volume stiano i contributi presentati nel corso di un seminario spiega allo stesso tempo la varietà degli argomenti (i saggi coprono un arco cronologico che va dalla *Divina Commedia* alle *Pistole* di Luca Pulci), e la parziale sovrapposizione di due studi, consacrati entrambi all’integrazione della canzone di Cino da Pistoia “La dolce vista e ’l bel guardo soave” nelle ottave del *Filostrato*. Il Boccaccio fa la parte del leone con tre saggi su sette; un altro saggio porta sul *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino.

Fra tutti spicca, per la serietà delle dimostrazioni e l’esautività degli aspetti affrontati, il saggio di Johannes Bartuschat, “Boccace et Ovide: pour l’interprétation de l’*Elegia di Madonna Fiammetta*.” Vi viene messa in rilievo la ricchezza e la varietà dei modelli — classici, ma anche medievali, come l’*Elegia* di Arrigo da Settimello — di cui il Boccaccio si serve per innalzare il registro della sua opera, e la varietà dei modi con cui i modelli sono integrati nel nuovo testo. Vi si analizza poi in maniera più approfondita la relazione fra lo stile del romanzo boccacciano e il suo modello più esplicito, le *Eroidi* di Ovidio, chiamando in causa non tanto prestiti verbali quanto figure, situazioni, atteggiamenti relativi al genere letterario, e facendo risaltare chiaramente la specificità dell’opera boccacciana in confronto ai suoi modelli. Anche i saggi di Claude Perrus e di Francesco Furlan mettono a fuoco i rapporti fra il giovane Boccaccio e messer Cino quando forniscono un’analisi estremamente dettagliata degli adattamenti concettuali e ritmici cui la famosa canzone è sottoposta per conformarla allo stampo metrico dell’ottava. Entrambi i saggi ricavano, dalla minuziosa analisi delle differenze fra testo ciniiano e testo boccacciano, una conferma del giudizio già emesso da Alberto Limentani sulla “prosaicità” dell’ottava boccacciana. Il Boccaccio tenderebbe “à imprimer à sa période une structure rationnelle” (48). “On assiste donc à une tentative [...] de rééquilibrage du centre vital du texte, dans une direction plus oratoire ou, si l’on préfère, plus extravertie” (47). Ancora più radicalmente, il fatto che “la langue et le vers, la syntaxe et le mètre dévoilent une nette tendance à procéder de concert” rivelerebbe che il Boccaccio, “piètre poète en définitive”, non è veramente sensibile ai valori autonomi del metro e del ritmo (67).

Nel saggio che apre il volume, Isabelle Abramé-Battisti ripercorre i caratteri delle

similitudini nella *Divina Commedia*, concentrandosi su quelle che Dante costruisce ricorrendo a modelli classici. Si delinea tutta una casistica di rapporti fra il testo dantesco e i suoi modelli, da quelli in cui il ricorso al modello serve essenzialmente a raggiungere l'*enargeia*, cioè mettere a fuoco completamente l'immagine che Dante vuole trasmettere, a quelli in cui la memoria poetica prevale sulla funzione analogica; e, in questo secondo caso, il testo dantesco instaura con l'ipotesto dinamiche di vario tipo: "il y a place dans la comparaison pour des enjeux de nature polémique, dramaturgique, idéologique" (16).

Col saggio di Marina Marietti ("De la Chronique à la nouvelle: la réécriture de Giovanni Villani par l'auteur du *Pecorone*") si torna alla problematica del rapporto fra generi letterari diversi, alla questione cioè di come il testo delle cronache di Giovanni Villani sia stato adattato al quadro di quella che si presenta come una raccolta di novelle. Nell'essenziale, le conclusioni sono che "l'hyperteste n'obéit plus aux mêmes contraintes ni à la même logique narrative que l'hypotexte. Dans notre cas, la linéarité du récit n'étant plus de mise, celui-ci peut se focaliser sur tel ou tel événement, sur tel ou tel personnage, avec une liberté de choix totale, permettant à l'auteur, d'une part, une réécriture idéologique de l'histoire et, d'autre part, une continuité thématique dans l'économie d'une journée donnée, voire de l'ensemble du texte" (111). Rari sono gli studi sul *Pecorone* e questo tentativo è certamente benvenuto. Tuttavia, io non sono sicura che questa sovrainposizione dello stampo "novella" alle narrazioni derivate dal Villani di Ser Giovanni sia delle più produttive per la comprensione dello spirito e delle operazioni condotte dall'autore del *Pecorone*. Il senso della raccolta andrebbe forse penetrato cercando di utilizzare i criteri che ispiravano le produzioni degli autori medievali piuttosto che le velleità di classificazione dei generi letterari dei teorici moderni. Un accostamento e un confronto fra lo stile del *Pecorone* e quello degli Zibaldoni o quello della letteratura didattico-enciclopedica darebbero probabilmente buoni frutti.

Chiude il volume il saggio molto ricco e articolato di Donatella Bisconti sui rapporti fra le *Pistole* di Luca Pulci e, ancora una volta, le *Eroidi* di Ovidio: rapporti di cui la studiosa dimostra tutta la complessità e le sfumature di differenza e di re-interpretazione. L'analisi ravvicinata rivela così che non sono veramente le *Eroidi* classiche a fare da modello all'autore del *Ciriffo Calvaneo*, ma piuttosto le interpretazioni medievali moralizzate delle *Metamorfosi*. In ultima analisi le *Pistole* risponderebbero al bisogno di costruire un discorso allegorico sull'amore e la virtù, e andrebbero perciò integrate "dans le contexte plus large de la littérature allégorique et moralisante du XV^e siècle" (154).

I saggi del volume rivelano insomma ancora una volta l'eccellente valore ermeneutico di un metodo di studio che esamina i testi tenendo presenti i modelli letterari che ne costituiscono gli antecedenti, e prenda in considerazione tutti gli aspetti – non solo quelli verbali – della relazione. Le generalizzazioni dei teorici della letteratura possono fornire un'utilissima griglia per guidare il confronto, ma l'analisi portata nel concreto dei testi, come gli esempi raccolti in questi volumi, dimostrano anche che le classificazioni finora raggiunte sono insufficienti a render conto di tutti i possibili tipi di relazione. Siamo quindi perfettamente d'accordo con l'affermazione di Claude Perrus secondo la quale ciascuna delle opere analizzate richiede "des préférences méthodologiques particulières": non esistono scorciatoie per riuscire a penetrare il senso dei classici della letteratura; solo un'educazione sensibile ai risultati delle ricerche teoriche e metodologiche più moderne, ma nutrita di erudizione e di intelligente attenzione, può riuscire a fornire un soddisfacente rendiconto dei testi della tradizione letteraria.

Maria Bendinelli Predelli, *McGill University*

Enea Silvio Piccolomini. *Historia de duobus amantibus*. Ed. and trans. Donato Pirovano. *Contributi e proposte* 55. Torino: Edizioni dell’Orso, 2001. Pp. 133.

The importance of the *Historia de duobus amantibus* by Aeneas Silvius Piccolomini (1405-1464) can hardly be exaggerated. Composed around 1444, the tale is thematically reminiscent of the Boccaccian novella but stylistically has much more in common with full-fledged Renaissance humanism. Like the *Novella del grasso legnaiuolo*, its plot unfolds unhurriedly over a number of pages that would have seemed excessive to earlier novellieri; like the *Istorieta amorosa fra Leonora de’ Bardi e Ippolito Buondelmonte*, it is a lively, expressive tale of complicated love; like Poggio’s *Facetiae*, the Latin is typically erudite and fluid. Unlike all of these other stories, however, its author became a pope.

As a young man, Piccolomini studied with Mariano Sozzini in Siena, eagerly and enthusiastically applying himself above all to learning the work of classical writers. In the years that followed, he enjoyed great success in the north of Europe working for a series of patrons. Having served as the able and energetic secretary of Duke Amedeo VIII of Savoy, Piccolomini found himself notably distanced from the Papacy after the Council of Basel rejected Pope Eugenius IV in 1439 and put Amedeo in his place (as Antipope Felix V). Consequently, the next few years were again spent largely north of the Alps in the employ of the Imperial Chancery. Emperor Frederick III was so impressed by Piccolomini’s intellectual prowess that he bestowed upon him the title of poet laureate in 1442 and took him on as an imperial secretary. It was at that time that Piccolomini became friends with Kaspar Schlick, the true identity, in the opinion of many scholars, of Eurialus, the love-struck protagonist of the *Historia de duobus amantibus*. Welcomed back into the fold by a magnanimous Eugenius IV, Piccolomini took holy orders some time around 1446. The brilliance that he showed in imperial circles brought him ecclesiastical success as well; he became bishop of Trieste in 1447 and then bishop of Siena in 1450 before rising to the rank of cardinal in 1456. Only two years afterwards, Piccolomini emerged from the papal conclave with the Virgilian name of Pope Pius II.

Though the lion’s share of his reputation is due to his generous patronage of humanist scholars, his tireless campaign to rally Christians against the Turkish threat from the East, and his architectural overhaul of his hometown, Pius II is also known for the lengthy novella of adulterous love entitled *Historia de duobus amantibus*. The story, written in the summer of 1444 while Piccolomini was in Vienna, recounts the purportedly true tale of Eurialus, a young courtier in the retinue of Emperor Sigismund who, during the winter of 1432-33, stops in Siena on his way to be crowned emperor by the pope. Eurialus and Lucretia, an unhappily married Siennese noblewoman, initiate a thorny love affair that runs the emotional gamut from carnal passion to ethical dilemma to physical danger and beyond. Various descriptions by critics as a *roman à clef*, an epistolary novella, or proto-Romanticism, the story is steeped in Petrarchism and psychological anguish. Just about the only thing that scholars can agree upon is the fact that the sensual content of the tale is surprisingly intense for an author who, regardless of his numerous youthful indiscretions, would assume the throne of St. Peter. Despite the scorn Piccolomini showed in later years for those who read the racy narrative (“*lasciviam nimis prurientemque amoris historiam*,” as he put it in one of his letters) and do not see the underlying moral lesson, it is presumably the juxtaposition of erudition and eroticism that has made the work an enduring success.

The story of Eurialus and Lucretia appeared in at least thirty-seven Latin editions

and in dozens of translations before 1500. Indeed, in just the last four years, new versions have appeared in German, English, French, and Italian. Though the upcoming six-hundred-year anniversary of Piccolomini's birth may not be as widely anticipated as 2004's celebration of Petrarch's birthday, it can still be said that there has lately been a great burst of interest in Pius II on the part of translators and publishers. Pirovano's translation, quite unlike the others that have appeared of late, highlights Piccolomini's exceptional skill in sewing together quotations of and allusions to the authors whom he had assiduously studied before accepting ecclesiastical responsibilities. "In questo senso," Pirovano writes in the volume's brief introduction, "l'*Historia* è un 'ipertesto' in cui le reminiscenze classiche sono una sorta di finestre che si aprono nella mente del lettore ed è questo, crediamo, il segreto del successo dell'opera" (12). Whereas other scholars, including perhaps most notably Letterio Di Francia, have expressed especially negative opinions of the density of Piccolomini's web of references, Pirovano sees them both as useful clues to understanding the author's peculiar technique and as a basis for a reconsideration of the traditional critical responses to the text: either scurrilous story or moral message. To his credit, Pirovano made great use of the 1904 edition of the story prepared by Jozsef Dévay, a meticulous Hungarian source hunter who methodically recorded approximately 800 quotations and allusions in Piccolomini's text. Though only a small proportion of Dévay's discoveries were included in the notes, they account for just over two-thirds of Pirovano's total number of references. According to Dévay, Piccolomini relied most on Terence, Virgil, Seneca, Ovid, Juvenal, and the Boccaccio of the *Fiammetta*. To this list Pirovano has added Valerius Maximus, Petrarch, some other works by Boccaccio, and a handful of references to other works by Piccolomini as well. What emerges is a rather abbreviated, although sometimes more manageable, list of sources that lends itself readily to the exigencies of the twenty-first-century reader. In order to understand Pirovano's choices, one would do well to review his recent article "Memoria dei classici nell'*Historia de duobus amantibus*" in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli* (Milano, 2000). Without doubt, anyone who does research on Piccolomini's sources should have both this volume and Dévay's on the bookshelf.

Roundly speaking, Pirovano's translation is superior to all others (for anyone not especially interested in the Swiss translation done by Piccolomini's friend Niklas von Wyle or in the mid-sixteenth-century versions reissued in 1996 by Oxford UP for the Early English Text Society) with the possible exception of that prepared by Maria Luisa Doglio, which has appeared at least four times in volumes with varying titles: *Storia di due amanti e Remedio d'amore* (Torino, 1973), *L' 'exemplum' nella novella latina del '400* (Torino, 1975), *Historia de duobus amantibus* in Gioachino Chiarini's *Novelle italiane: il Quattrocento* (Milano, 1982) and *Storia di due amanti* (Torino, 1990). All of these are now out of print except for the penultimate, which has been lately republished for Garzanti by Lampi di Stampa of Milano. This said, we must hypothesize that Edizioni dell'Orso either has decided to offer a competing edition in Pirovano's text or has seen the *Historia de duobus amantibus* as an essential work that complements an intentional catalogue expansion. Over the course of the last few years, the publisher has put out several volumes of interest to scholars of the Renaissance, including works by Folengo and Filelfo, travel narratives by Pietro Casola, Roberto da Sanseverino and Pietro della Valle, and the Codice Riccardiano 991 of Petrarch, in addition to the excellent multi-volume edition of Bandello's *Novelle*. It appears, in short, that Edizioni dell'Orso is

filling the niche of neglected minor works while larger publishers are issuing and reissuing the standards in substantially larger print runs. Both Doglio and Pirovano use Rudolf Wolkan’s 1909 critical edition, although only Pirovano regularly documents those instances in which he has strayed from Wolkan’s text (most commonly guided by the 1470 *editio princeps* of Cologne). Each of these translations provides a fair amount of notes and Pirovano certainly had Doglio’s work at hand; most of his note 13 on p. 31, for example, is copied verbatim from hers. Doglio’s volume (except in the much reduced Garzanti edition) typically gives the reader more general contextual and historical information but is relatively short on sources. The fluidity of the prose in both translations is comparable, but Pirovano tends to prefer turns of phrase that are closer to the original. For example, “‘Adesto,’ inquit, ‘Sosia, paucis te volo’” is translated by Doglio as “[...] esclamò: ‘Sosia, ho bisogno di te,’” while Pirovano offers, “[...] disse, ‘Vieni qui, Sosia, ti voglio per un piccolo favore.’” It is worthwhile to look at one other passage to illustrate this point:

Original: “Plus [...] invenio quam putaram. Talem levantem vidit Acteon in fonte Dianam. Quid his membris formosius, quid candidius? iam redemi pericula. Quid est, quod propter te non debeat sustineri? O pectus decorum, o papille premende, vosne tango? vosne habeo? vosne meas incidistis manus? O teretes artus! o redolens corpus, tene ego possideo? Nunc mori facilius est, quando gaudium hoc est recens, ne qua interveniat calamitas” (100).

Doglio: “Trovo più di quanto credessi. Atteone vide così Diana mentre si bagnava alla fonte. Che cosa c’è di più bello e di più candido di queste membra? Adesso ho la ricompensa di ogni rischio. Cosa non sopporterei per amor tuo? O seni stupendi, o capezzoli da premere tra le dita, vi tocco, vi accarezzo, vi stringo nelle mie mani? O morbidi fianchi, o corpo profumato ti possiedo completamente? Ora sarebbe facile morire mentre dura l’orgasmo e nulla viene a turbarci” (149-51).

Pirovano: “Trovo più di quanto avessi creduto. Atteone vide così Diana mentre si bagnava alla fonte. Che cosa c’è di più bello, di più candido di queste membra? adesso ho il compenso dei rischi. Cosa c’è che non si debba sopportare per te? o seno stupendo, o capezzoli da premere, vi tocco? vi possiedo? siete capitate nelle mie mani? o membra ben tornite! O corpo profumato ti possiedo completamente? ora sarebbe più facile morire mentre questo piacere è fresco e non interviene nessun turbamento” (101).

Despite the fact that sexy soliloquies like this one are hard to translate very successfully into any language, both translators do well at rendering the protagonist’s oscillation between hesitation and excitement. Doglio renders the ideas of the eager lover quite naturally (“Cosa non sopporterei per amor tuo?”), but Pirovano adheres more closely to the syntax and the letter of the original text (“Cosa c’è che non si debba sopportare per te?”). Furthermore, although *gaudium* certainly could mean “orgasm” (as in Horace’s *Odes* III.6.28), it is more likely to have that meaning in the plural. Pirovano quite cautiously and quite rightly elects to translate it with a wider-ranging “pleasure,” and thus leaves the door open (as Piccolomini did) for the reader to interpret the word. Numerous other instances of this type could be brought up, but the tendencies pointed out here should be enough to give the reader a general idea of the direction in which Pirovano’s new translation travels.

All things considered, the translation is a very welcome addition not only to the study of Piccolomini in particular but also to the field of Renaissance *novellistica* in general. The slim volume may not be the best for those who are not familiar with the

author (since its introduction is especially brief), but it is quite good for a scholar who is looking for an economical crib that provides reliable sources, an essential bibliography, and translations of Piccolomini's letters to Sigismund and Kaspar Schlick related to the text.

Michael Papio, *University of Massachusetts, Amherst*

Denis Fachard (a c. di). *Consulte e pratiche della Repubblica fiorentina 1495-1497*. Genève: Librairie Droz, 2002. Pp. 556.

Dopo la pubblicazione, avvenuta nel 1988, delle *Consulte e pratiche della Repubblica fiorentina* discusse tra il 1505 e il 1512, e, nel 1993, dei verbali relativi agli anni 1498-1505, Denis Fachard ha completato il suo lavoro con l'edizione delle pratiche relative agli anni 1495-97. Un'impresa enorme, capace di fornire agli studiosi "un materiale ricchissimo, anche se non sempre tanto perspicuo quanto si vorrebbe" (come scrive nella prefazione Giorgio Cadoni).

Il volume, in cui si riversano i documenti compresi nei registri "Consulte e pratiche" 61, 62 e 63 dell'Archivio di Stato di Firenze, resta di lettura non sempre facile, benché la consultazione sia significativamente agevolata dall'indice dei nomi e dei luoghi.

I centocinquanta verbali che Fachard ha trascritto, limitando il più possibile i suoi interventi sul testo, raramente integrato e mai supportato da note esplicative, sono una testimonianza in molti casi precisa e dettagliatissima dei dibattiti politici e dei lavori di consultazione intervenuti a Palazzo Vecchio tra il 5 gennaio 1495 e l'8 dicembre 1497. Riguardo alle scelte editoriali, derivate dallo stato dei documenti, Fachard dichiara di aver preferito l'opzione "— pur filologicamente discutibile — di recuperare il massimo del testo leggibile, con l'auspicio che un occhio più esperto ed accorto riesca un giorno a colmare tali lacune" (X).

Libri come questo si attraversano, si consultano, servono da strumenti di ricostruzione e come serbatoi documentari. Il quadro che ne emerge, tuttavia, può rimanere frammentario. Piuttosto che porsi al termine di un lavoro, in effetti, il corposo volume che, per merito di Fachard, possiamo agevolmente consultare, invita a un altro gravoso compito, a un severo impegno critico, per mezzo del quale decifrare argomenti "rimasti alquanto nebulosi" (VIII). Lo storico dovrà discernere e separare: la discussione marginale dalla questione di importanza. Un ruolo assai faticoso, perché, con l'imparzialità tipica della scrittura documentaria, fatti di primo piano si collocano accanto a fatti secondari o anche insignificanti. Far emergere le linee portanti della storia, le voci, le personalità, i disegni politici, le lucide intuizioni, cui, magari, non si diede seguito (e comprendere, anche, perché si decise in altro senso) è il compito dello storico. È un dato di fatto, d'altra parte, che — come scrive il curatore nell'"Avvertenza" —, "il corpus integrale dei verbali di tali assemblee consultive permette ora di rivivere quasi quotidianamente la percezione che ebbero i cittadini fiorentini della realtà politica durante il triennio particolarmente critico che seguì la cacciata di Piero de' Medici" (X).

Allontanato Piero de' Medici da Firenze, in effetti, l'ordinamento repubblicano fu stabilito non senza contraddizioni e ripensamenti. Vi fu il tentativo di ridar vita alle vecchie istituzioni oligarchiche; ad esso seguì, pochi giorni dopo, il 23 dicembre 1494, l'approvazione di quella costituzione che avrebbe regolamentato il funzionamento del governo popolare fino al 1512, anno del ritorno dei Medici.

Tra le molte questioni, di varia importanza, che furono dibattute in questi anni, ebbe

molto spazio la ricerca delle risorse finanziarie necessarie a condurre la campagna contro Pisa, che si era sottratta alla dominazione fiorentina durante la discesa in Italia del re di Francia e che, nonostante le assicurazioni ricevute in senso contrario, Firenze non aveva riavuto. I documenti raccontano il tentativo di riformare il sistema giudiziario, il bisogno di far fronte alla carestia che affamava Firenze e il contado, di soddisfare le richieste del re di Francia, nei confronti del quale la città continuava a mostrare una fedeltà “tenace e improduttiva” (III).

Le animate discussioni coinvolgono cittadini noti e ignoti — i quali erano chiamati a esporre le proprie opinioni per “pancate”, ovvero in rappresentanza di gruppi omogenei. Le voci che ne emergono sono varie, come lo sono i toni della discussione (aulica alle volte, più sovente colloquiale). È chiaro che queste variazioni si debbono attribuire, abbastanza spesso, all’intervento dei segretari e dei verbalizzatori, non tutti di eguale livello, solerzia, sensibilità politica. Lo studio del documento, per quanto assai ampio e preciso, obbliga in ogni caso a misurarsi con il problema della mediazione del dato documentario: dove il segretario non arriva o dove gli pare che la questione trattata non sia rilevante, il documento, com’è ovvio, tace. Fa notare, per esempio, Cadoni che il “21 aprile 1497 Braccio Martelli si era dichiarato d’accordo con quanto aveva detto Francesco Valori a proposito della ‘querela de’ giovani’, ma nell’intervento del Valori non vi è alcun cenno alla questione, di per sé alquanto oscura” (VII).

L’omissione può essere addebitata, nella maggioranza dei casi, “all’ingiuria del tempo o a colpevole trascuratezza” (così scrive, nella prefazione, lo stesso Giorgio Cadoni), ma può dipendere anche da un’implicita valutazione, ovvero dall’apprezzamento soggettivo. Su questo, non ultimo, occorre far luce.

Stefano Termanini, *Genova*

Gonzaga. *La Celeste Galeria (Mantua, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 September-8 December 2002)*. Catalogue. Ed. Raffaella Morselli et al. Pp. 681. Milano: Skira, 2002. Pp. 682. Index. Bibliography.

***Parmigianino e il manierismo europeo (Parma, Galleria Nazionale, 8 February-15 May 2003)*. Catalogue. Ed. Lucia Fornari Schianchi, Sylvia Ferino-Pagden et al. Milano: Silvana Editoriale, 2003. Pp. 432. 2 Chronologies. Bibliography.**

Much has been made of the acquisitive nature of Isabella d’Este. She herself boasted of her insatiable desire for artworks and dedicated much of her correspondence to the pursuit of new acquisitions. But lest she be dismissed as just another compulsive shopper, the first of these two exhibitions took a serious look at the dynastic tradition of art collecting that she helped to inaugurate as Marchesa di Mantova. Dispersed in 1627-30 after the death of Duke Ferdinand (with part sold to Charles I of England and part looted by the imperial troops that sacked the city), the Gonzaga collection had been one of the finest in Europe. The project of this exhibit was to reconstruct as much as possible of this museum, according to the detailed inventories of Ferdinand I.

The logistical difficulties involved were enormous. It took five years of research by sixty international scholars to trace the works presented in this exhibition and negotiate their release. The result was an organizational tour de force, reuniting works from dozens of major museums (including the British Museum, Louvre, Prado, Metropolitan Museum, and others) along with countless smaller museums and private collections. The exhibits included over ninety paintings as well as armor, weapons, small bronzes, medals,

jewelry, books, musical scores, and instruments. It was both an extraordinary opportunity and a practical disappointment.

At one level, the show was undeniably successful. It was exceptionally well attended (by over 530,000 visitors) and extended by a month (even so, the official website routinely flashed "tutto esaurito"). It was also accompanied by the publication of a 700-page catalogue that will remain a standard scholarly reference. But as a viewing experience the exhibition was frustrating and incoherent, largely because of its design and staging (by the Treviso firm Fabrica).

The organizers' intentions were clear enough: to reconstruct, room by room, a series of settings from public reception rooms to the Duke's private quarters. These spaces were simulated within a single large hall through the use of curved panels and expressionistic lighting. An elevated platform offered a 360-degree view of the exhibition space as well as the opportunity to explore the history of the ducal palace on the Internet. More practically, it provided refuge to disoriented visitors trying to escape the surging traffic and cacophony of guided tours on the main floor.

Apart from the sterility of the setting, the chief problem was the lack of space in which to view the artworks. It remains a mystery why, in a complex as enormous as the Palazzo Te, such a small space was dedicated to so many exquisite paintings. The most important single work was probably Mantegna's *Dead Christ*, a masterpiece of foreshortening that here could be not be viewed at a legible distance.

In any event, the paintings were stunning. The collection was particularly strong in portraiture; apart from the dynastic portraits of the Gonzaga family, these included Titian's *Portrait of a Young Woman at the Mirror* (1515, Louvre), Lorenzo Lotto's *Triple Portrait of a Goldsmith* (1530, Kunsthistorisches Museum, Vienna), and Sofonisba Anguissola's wonderfully capricious self-portrait, which mocks male artists' domination of the genre (*Bernardino Campi paints Sofonisba Anguissola*, 1556, Siena). Lavinia Fontana's *Portrait of Antonietta Gonsalus* (1594, Blois), the "donna pelosa" disfigured by a rare hereditary disease, was reserved for Ferdinando's private apartment, where it took its place among a *Wunderkammer* of bizarre and exotic specimens.

Tasso's influence on northern court culture was illustrated by a number of paintings depicting scenes from the *Jerusalem Delivered*: Tintoretto's *Tancredi baptizes the dying Clorinda* (1600, Houston), Guercino's *Erminia among the Shepherds* (1620, Birmingham), and Domenichino's *Rinaldo and Armida* (1620, Louvre).

Civic pride clearly contributed to the show's popularity. Catalogue essays and promotional materials focused on the goal of restoring Mantua's preeminence as a cultural center, once again able to compete with the richest capitals of Europe. But the fantasy of repatriation everywhere implicit in the project is at one level deluded; relatively few of these works originated in Mantua, and most did not "belong" to Mantua in any intrinsic sense. They were purchased by the court and eventually liquidated upon its decline. The Gonzagas excelled in manipulating the art market and exploiting it to enhance their own prestige. In retrospect, it is inconsistent to become sentimental about their transactions.

A smaller but ultimately more successful exhibition was the one inaugurated a month later in Parma, entitled *Parmigianino e il manierismo europeo*. Occasioned by the five-hundredth anniversary of the artist's birth, this was the first monographic show dedicated to Parmigianino, and by its very nature more coherent than the Mantua exhibition. It focused on the painter's life and works, but also included a generous

selection of works by his master Correggio, as well as important paintings by his mannerist contemporaries (Pontormo, Rosso Fiorentino). Finally, it illustrated the artist’s extended influence on European painting, both at Fontainebleau (Francesco Primaticcio, Niccolò dell’Abate) and the court of Rudolph II in Prague. Also included were an impressive collection of Parmigianino’s drawings.

The approach to the exhibition, through the splendidly restored Teatro Farnese (1618), raised high expectations. Throughout the exhibit, which wound through a number of rooms of the Galleria Nazionale and Palazzo della Pilotta, the designers showed a sensitivity to the architectural setting that was entirely lacking in Mantua. The exhibits were integrated into the ducal palace in imaginative ways, and realistically spaced to manage the flow of visitors. The paintings were enhanced by a variety of contextual cues and displays, some as simple (yet instructive) as a convex mirror in front of Parmigianino’s famous self-portrait (borrowed from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, which co-sponsored and later hosted another version of the exhibition). The show was didactic in the best sense of the word, at both the audio and visual level; visitors received an audioguide with the price of the ticket, and the text was lively and informative. In any case it was much appreciated for the way it silenced the rooms, freeing visitors to look quietly at the paintings.

Three collateral shows provided access to additional works by Parmigianino, including the frescoes of *Diana and Acteon* in the Castle of Casalmaggiore. At the church of the Steccata, visitors were offered hardhats to climb the scaffolding built to restore the artist’s most celebrated fresco cycle.

Supplementing the handsomely designed exhibition catalogue was a volume of the proceedings of the international convention on Parmigianino held the previous June. The bookshop was predictably full of souvenirs based on the artist’s work, although it was (I believe) unique in offering a line of potpourri created from the flowers and colors found in his paintings. The artist, who spent time in debtor’s prison and died at thirty-seven, would have been amazed by our ingenuity in merchandising his memory.

Carolyn Springer, *Stanford University*

David Rosand. *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 2002. xxv, 419 pp.

The visual arts being largely non-verbal, Italianists may instinctively find the subject of this book somewhat removed from their customary area of *competenza*. But upon closer inspection, Rosand’s *Drawing Acts* turns out to be laced with copious quotes from Italian sources from the early modern period forward. We find here terms and concepts from Leon Battista Alberti (*Della Pittura*, 1435), Giorgio Vasari (*Le vite*, 1550 and 1568), and even Leonardo da Vinci himself (*Libro di Pittura*, posthumously compiled by Francesco Melzi between 1515 and 1570). Rosand is clearly quite at home with untranslated Italian turns of phrase in his English narrative. In fact, pity the non-Italian speaker who has to wade through sentences like “[...] these designs were evidently made to ‘sfogare i suoi capricci’” (174), quoting Vasari on the spontaneity of the etching technique. Another bilingual example: “Without the hand, idea remains invisible, unrealized, and unrealizable; to take shape, *fantasia* requires *operazioni di mano*” (53).

The Italian-inflected narrative aside, the cultural subject matter of Rosand’s richly illustrated book could also be viewed in large measure as Italian: drawings by Leonardo

da Vinci, Raphael, Michelangelo, Mantegna, Piranesi, and the Tiepolos. The other artists included — Rembrandt, Dürer, Hogarth, and Picasso — further amplify in various ways the author's thesis that "style is signature," and that the phenomenon of drawing is a privileged way to know the mind of the artist, especially in the flights of fancy and caprices that are revealed.

Rosand is no stranger to the rapid, often spontaneous, and intensely personal form of art known as drawing, having published already in 1988 *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*. He sometimes pays more attention to the act of drawing itself (as revealed in the complexities of layered lines on paper, vellum, etc.) than to the resulting picture — not unlike the way theologians today might pay more attention to the eucharistic action than to the eucharist, or theatre scholars focus more on the performance of the play than on the dramatic text. Modern text criticism likewise has long taken the creative process (motivation, inspiration, traditions, models, and the redaction process) every bit as seriously as the created text. What distinguishes Rosand's approach, then, is not the fact of focusing on the creative process as such, but rather his expert manner of bringing the reader into the art historical discourse — the expert thought that runs the gamut from good old-fashioned connoisseurship to the latest in postmodern criticism. Hence the book's unusual but well-deserved LC subject heading, *Drawing — Expertising*.

Fans of early modern cultural history (the Italian *quattrocento* in particular) will be pleased with the way Rosand pulls various strands of thought and technology together to form the impression of a cohesive whole. Thus he presents "*Disegno: The Invention of an Art*" (Ch. 2) as an achievement of the Renaissance involving not only technique, like the awareness and use of the vanishing point, but also technology: the commercialization of paper manufacturing. To this he adduces treatises of relevance, like Alberti's *Della pittura* (1435), which, while recognizing that drawing (*disegnamento dell'orlo*) is the foundation of painting, also allows that good drawing can be an end in itself: "[...] cioè un buon disegno per sé essere gratisimo" (26). An interesting footnote to Alberti's Italian treatise is the fact that a concurrent Latin edition, *De pictura*, exists. Rosand suggests that the latter was aimed at the courtly patron, the former at the artists themselves, whom Alberti hoped to enlist in his new vision: "[...] di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura" (33).

As the fifteenth century matured and the art of printing became an industry, the reproducibility of drawings as engravings was to give a further boost to the status of *disegno* for its own sake. The distinction between *inventore* and engraver began to be reflected in the plates themselves, so a drawing by Raphael ("RAPHA/URBI/INVEN") could be engraved by Marcantonio Raimondi ("MAF" = *Marc'Antonio fecit*). And at times the very same *inventore* was also the one who executed the plate. Think of Dürer, Rembrandt, Hogarth, and Piranesi, all treated here in considerable depth. The expense and permanence of printing plates required, in turn, that their design and composition be fully worked out in advance. This increased the emphasis on preliminary and preparatory drawing as "the acknowledged arena of invention" — an aspect of drawing raised to the greatest heights in the *oeuvre* of Leonardo da Vinci.

"The sketching of narrative scenes [*il bozzar delle storie*] should be rapid, and the limbs not too detailed; be content with only the [general] position of the limbs, which you can finish at your leisure, when it pleases you," said Leonardo, as recorded in his posthumous *Treatise on Painting* (Codex Urbinus Latinus 1270). This kind of advice

amplifies what Alberti had written earlier about the virtues of working quickly when drawing, laying out the *istoria* with “quella prestezza di fare” (51). This kind of quick creativity in art stimulates cross-disciplinary reflection, for instance, in the domain of Italian theatre at the time, when professional actors worked from the sketchiest of outlines called *scenari* or *soggetti comici*, professionalism and skill (the *arte* part of *commedia dell’arte*) being assumed as essential finishing elements in the mounting of a proper theatrical performance. There are parallels, too, between surviving “drawing books” like those of Jacopo Bellini, full of all kinds of illustrative material that could have been drawn upon for particular art projects, and manuscript *zibaldoni*, or collections, of stock speeches, aphorisms, tales and dialogues intended for theatrical use. More’s the pity that Michelangelo burned nearly all his own drawings near the end of his life to “hide the labor that went into his art, so as not to appear less than perfect himself” (183). Still, Rosand makes useful observations about the few drawings by this master that have survived.

Rosand as art historian, concerned with composition more than the creative act itself, comes to the fore in the chapter on Piranesi, focusing as it does on the *Carceri* series. The theatricality of the artist’s architectural fantasy is not lost on the author, who dwells on the spirals implicit in the arches and winding stairways of those imaginary prisons. And still there is a certain kind of messy creativity that Rosand discerns in the second edition of the *Carceri* (1761), to which he applies a quote from Leonardo, “col sporcar si trova,” which he translates as “messing about, one finds” (294). This observation applies well not just to the Italians in question, but indeed to any artist who breaks a few eggs on the way to making his omelet. By extension, I suppose artists can claim the right to do the same today.

Thomas F. Heck, *Ohio State University, Emeritus*

Lina Bolzoni. *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Toronto: U of Toronto P, 2001. Pp. XXV+332.

The wealth of information and reference material found in Lina Bolzoni’s study makes this volume an indispensable tool of investigation into a variety of themes, pertinent to the art of memory in the age of the printing press, but still very much part of an ongoing scholarly debate: the relationship among writing, literary tradition, and reception; the status of images and their influence on the human psyche; the interconnection between figurative arts and the written text. It is to the latter that we turn for one of the most revealing statements found in the opening pages: “Techniques of memory reach their greatest development in a world in which their meaning and importance are gradually being stripped away from them by the development of technology, especially by the printing press” (xviii).

Rather than supplanting the traditional techniques related to memory and mnemonics, the age of the press makes more accessible the elements pertaining to the use of memory and its related physical manifestations: games, rhetorical machines, treatises, etc. It is befitting that the very adaptation of movable type lends itself to a celebration of Gutenberg’s invention in Giovan Battista Nazari’s *Della tramutazione metallica di sogni tre* (1559), in the way in which the author reproduces forty-five forms of the letter A (108-09). This is one example, among a plethora of others, which illustrates the way in which calligraphy, ciphers, and rebuses lend themselves to memory games and,

ultimately, to the game of imitation and, consequently, retention. Bolzoni is not interested in highlighting treatises on memory, but in analyzing the practices related to memory and their expressions in the age of the press.

The first two chapters are devoted to illustrating the role of visual techniques and the use of visual schemata (trees, diagrams, and, eventually, rhetorical machines) both in printed vernacular texts, which helped to consolidate the establishment of a classicizing Italian canon, and in scholastic books. The third chapter looks at the implementation and application of learned literary models within the frame of the game. In relating the theory of games to Gregory Bateson's school of thought, Bolzoni takes the argument closer to the modern reader. The central part of the third chapter deals with the way in which the participants of a game (the Cinquecento writer and his audience) interact through sonnets, rebuses, cryptic codes, machines for memory, experimentation with the nature of signs and their composition/decomposition. It suffices to mention here Sigismondo Fanti's *Triumpho di fortuna* (1527) as an example of a game that generates a text and, at the same time, aims at transmitting knowledge. The nature of the game and the steps which one must follow in order to arrive at the answers — and this ludic process is based on memory and recognition of iconographic features adroitly disseminated throughout the text (112) — recall similar processes in modern video and computer games, in which the players are invited to interact so that, through strategy and accumulation of clues, they can achieve a successful result.

Of particular interest is the section of chapter four dealing with artificial memory. In approaching the subject, Bolzoni first looks at the relationship of the art of memory to the body, dwelling also on the elements of physiognomy illustrated in Giovan Battista Della Porta's treatise *Fisionomia* (1616). Della Porta's study is seminal as he uses the theatre as the *locus* in which to "store" characters, types, or masks. It stands to reason that a playwright as famous as Della Porta should feel at ease with this technique, since those who practice the art of memory function, in a certain way, like directors of a stage production. From a series of quotes from Della Porta's work, Bolzoni concludes that the cataloguing of characters with their idiosyncrasies presupposes knowledge of the behavioral patterns and temperaments of the characters; hence "artificial memory is thus supported by an association based on the psychological and moral types of characters themselves" (163). Equally interesting is the section on forgetting: in a world cluttered with too much information, the powerful tool of memory must undoubtedly deal also with the problem of discarding unwanted and unnecessary material. This situation, so very real in our modern society, is brought home by mentioning Giulio Camillo's preoccupation with the relationship between body and psyche. The connection to our times is made through Shereshevskij's Aleksandr Lurii, "the man who remembered everything."

The fifth chapter deals with the ways by which mnemonics is helpful in translating words into images and images into words, with particular emphasis on the positioning of texts in physical *loci*, like buildings and other topical places, with a number of references ranging from Boccaccio's *Fiammetta* to Galileo's *Considerazioni al Tasso*. While the last two chapters show the way in which links are formed between the internal world of the psyche and the external world, the sixth chapter has the added function of tying up the various streams of thoughts and observations with which Bolzoni has regaled the reader throughout this volume. The processes of perception and of the intellect viewed in terms of motion, and described in chapter two with the works of Castelvetro and Toscanella, are

revisited in the first section of chapter six with Samuel Quicchelberg’s notion of theatre and the metaphor of memory. Likewise, further examples of the tradition of memory used in the search for inner change and divine transformation — already mentioned in chapter two with Federico Borromeo — provide the content for the very final section of the volume.

The illustrations and the figures that accompany the text, as well as the exhaustive notes containing a valuable bibliography, effectively support this very stimulating study; it goes hand in hand with Bolzoni’s other publications in this field of research. It is, however, disturbing to see a number of typographical errors — *wre* (7), *hierglyphics* (169), *exmplary* (198), just to mention a few — which mar an otherwise well presented volume.

The last chapter, “The Art of Memory and Collecting,” ends with a section on dreams and the following comment: “[...] the review of the disorderly, vital, and creative activities to which the phantoms of our mind dedicate themselves during sleep seems to suggest the secrets of memory can be revealed by scrutinizing the dark world of dreams rather than by creating an orderly gallery of images” (259). These words date back to 1995 when the original version of Bolzoni’s volume, of which the present work is the long-awaited translation, appeared. It is therefore gratifying to note that the interest in dreams has since prompted Bolzoni to become a major coordinator of a large-scale international research project on dreams in literature, with publications to appear in the very near future.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Michael W. Cole. *Cellini and the Principles of Sculpture*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Pp. XIV+246 + 8 coloured plates.

The opening pages, with the eight colour illustrations of Cellini’s works, have a very vivid and effective impact on the reader, an impact which is subsequently animated by the clever organisation of the critical material and the judicious placing of the sixty-six figures highlighting Cole’s argumentation on the subject matter. An example is the presentation of a view from above of the *Saltcellar* (fig. 9), from which the reader can appreciate the number of critical points made in the first chapter. The analysis presented in this volume is conducted along two major lines: Cellini’s interpretation of Vasari’s definition of *disegno* and Cellini’s “visceral” rapport with the material he uses, whether it be gold, marble or bronze. This becomes evident from the start, when Cole refers to Aristotle’s *Physics* and *Meteorologica* in order to give an empirical explanation of the formation of salt, and invites in the reader’s mind questions about the possible interrelation of the figures and personages depicted in the *Saltcellar*.

If the female nude is Earth, and Neptune is the sea, then one can hypothesise the coming together of the two with Neptune the “occupier” of the land where he deposits what, on evaporation, will become salt; and hence the interpretation of the female showing a breast in the act of impregnation. But on a closer viewing, one can also argue, from the way in which Earth holds her left breast and touches with her right leg Neptune’s left shin, that she is the instigator of the seduction. Similarly, if we accept the proposition that the boat destined to carry the salt to Francis I’s table incorporates a self-portrait of the artist, then the question must be asked about the particular interrelation of the details and about the *oeuvre* as an organic unit. In fact, the boat has the figure of an

old man on the bow while the stern presents a two-pronged type of rostrum. Furthermore, it appears that the boat is going against the current as can be ascertained by the flow of the waters and the positioning of the dolphins. Is Cellini making a statement here about himself, his artistry, his relationship to the king of France? From his autobiography we learn that "[a]mong all historical figures of high rank who interact with the protagonist, King Francis I holds the highest esteem in Cellini's mind and develops the least stormy rapport with him" (Cervigni, *The "Vita" of Benvenuto Cellini*, 1979, 125; in this first and only account in English of Cellini from the perspective of literary criticism, Cervigni very aptly entitles the section just preceding the above quote "The Story of a Life's Journey"). Is Cellini representing himself, by means of the traditional boat imagery, going through the tempestuous seas of life to a safe harbour, that of Neptune/Francis I? And, if so, what is the significance of placing himself at the mid-point between the two figures at the base of the *Saltcellar*, one representing Dusk and the other Day? Is it a statement about his journey through life and its mid-point which, at the time when he invented the *Saltcellar* in Rome in 1540, he had just passed? Cole's presentation of facts and figures facilitates these and other conjectures on the part of the reader, conjectures which are justified by the polysemic design of the piece — an open-ended work. Cole also relates the figure of the nude female to that of the *Nymph of Fontainebleau*, an association reinforced by the pepper-containing temple which makes up the *Saltcellar*.

From gold to bronze, Cellini once more indicates his knowledge of metals, shows his interest in the technical process, and manifests his prowess in achieving the great feat of reviving the melting metal and of using a single mould for the statue of Perseus, which will be positioned in Piazza della Signoria. With the *Perseus and Medusa*, Cellini stamps his authority as *homo faber* and as a "reader" of mythology since, besides the figure of Perseus, there are a number of other details (Minerva, Mercury, Jupiter, etc.,) which complement the story of the slaying of the monster. Cellini's artistic skills would not have been fully appreciated without Cole's most fascinating discussion of the blood gushing out of Medusa's torso and head. These two fountains of blood are called *gorgoni* and, according to Cole, they represent the way in which the blood oozing out of the monster turned into coral, gathered by the nymphs, and spread in the waters surrounding the rock on which Andromeda was imprisoned. The gruesome representation plays into the effect desired by Cosimo, who intended to remind his people of the hero's triumphant act and, indirectly, must have brought to their minds memories of the executions most probably taking place in the Piazza during his rule. The motif of the hero is corroborated by the fact that the *Perseus* finds itself in the company of Michelangelo's *David*, Bandinelli's *Hercules and Cacus*, and Donatello's *Judith and Holofernes* — all symbols of power and destruction, strategically placed to send a political message to the people of Florence and its enemies.

In chapter three, Cole looks at Cellini's first exercises as a marble sculptor. While the three stone statues placed with the *Perseus* in Piazza della Signoria represent personages who use the left hand to take their victim's head, Cellini has Apollo take Hyacinth's with his right, thereby drawing attention to the fact that the artist reformulates the master-subject genre by emphasizing (after an accurate reading of Ovid's *Metamorphoses*, book 10) that the master has both the capacity to injure and to heal. Cole interprets Cellini's intent — of seeing in Duke Cosimo both the Apollo capable of killing and also the patron of the arts — as the *raison d'être* for such work in stone. With the *Crucifix*, Cellini translated into reality the subject of a dream and the intention of having

this crucifix placed on his tomb. With this work he believed that he could outdo his predecessors and, indeed, he held this crucifix as his greatest achievement in this medium. By consulting a contemporary letter, Cole indicates that with the *Narcissus* Cellini might have “conceived this work with the knowledge that Alberti had attributed to Narcissus the invention of painting. It is consonant, then, with Cellini’s later seal in representing the creation of art as the creation of flowers” (114). It is with the seal designed for the Accademia del Disegno that Cole brings to a full circle Cellini’s notion of his art: the artist asserts that *disegno* is nothing else than the source of artistic excellence. From here Cole takes the cue for an erudite interpretation of the word *virtù* and the concept of *furor*, well represented in the *Liberation of Andromeda* in the figure caught in the act of shouting and moving the right hand in a circular motion.

In the concluding pages of this volume, which is well documented with notes and bibliography, Cole points out that for Cellini “sculpture seem[s] not only a matter of doing, but also a matter of thinking about what is done [...]” (159), hence the concept of *disegno*. In the light of this concept and other documentation to hand, Cole — in this first book in English on Cellini from the perspective of art history — indicates in the *Appendix* that the statue of *Ganymede* in the Bargello is most probably to be attributed to one of Cellini’s collaborators in 1549, Willem de Trode.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Enrico Coppi, ed. *Cronaca fiorentina 1537-1555*. Firenze: Olschki, 2000. Pp. 225.

Scholars of sixteenth-century Tuscany are familiar with the diaries of Benedetto Varchi, Bernardo Segni, and Iacopo Nardi. Less well known is the *Cronaca fiorentina*. This diary is considered the work of an enigmatic writer identified only as Marucelli, though the attribution cannot be asserted with any conviction. Its provenance is based on one extant copy, housed in the Biblioteca Nazionale di Firenze (II.IV.19), together with the fact that a later text cites Marucelli as responsible for its conception. It is certain that the chronicler was a Florentine who perhaps resided in the countryside, given that he himself cites, on one occasion, how he traveled to the city to be able to document with more precision the situation. Whatever the case, the significance of the diary is undeniable. It covers an extremely important period in Florentine history, beginning in 1537, through the stage when the city was undergoing the political transition from Republic to Principate, to the victory of the Florentine troops and their Spanish imperial allies over the Siense in 1555. The *Cronaca* provides us with a unique snapshot of Cinquecento society that is quite different from the one represented in the official documents or letters contained in the archives.

One of the most readily apparent facets of the diary is the pronounced anti-Spanish polemic that is sustained throughout the account. This polemic is allied to a largely critical and at times overtly hostile attitude towards the regime. The author’s republican credentials are indisputable; however, when he does display anti-Medicean sentiments, he refrains from venting his frustration too vehemently against Cosimo I, presumably for fear of ducal retaliation. The chronicler’s insistence that the ruin of Italy and of Florence dated back to the foreign invasion of the peninsula in 1494, and that the blame for the present crisis lay squarely with the Spanish, reflected one of the familiar literary *topoi* of the day; hence the fact that the most scathing criticisms are directed principally towards

Charles V, the "tyrant" of Italy. What is also significant from this point of view is the manifest aversion displayed towards the Duchess Eleonora di Toledo. Conventional descriptions of her tended to portray her as a cultured, intermediary figure, and were almost universally encomiastic in tone. In this account, however, she is seen as aloof and haughty in her manner, particularly towards those people from the city's poorer social classes. According to the author, the *popolo* hated her, but dared not express this sentiment openly in speech for fear of being incarcerated. Indeed, the diarist even dares to describe her openly as a "barbara spagnola et nimica alla patria di suo marito" ("a Spanish barbarian and an enemy to her husband's fatherland").

Duke Cosimo de' Medici is also occasionally portrayed in a negative light. He is severely criticized, for instance, for his decision to destroy churches and convents in order to build fortifications and thus defend the city. At the same time, though, the duke is praised for his attempts to offer grain at a lower price, compared to the merchants, during a time of famine. In terms of contemporary economic information, the *Cronaca* provides news on the seasonal cost of the main agricultural products (grain, wine, and oil) and on the forecasts for each harvest. The evident interest of the author in meteorological information is complemented by his popular religiosity, which expresses itself in the belief that the seasonal rains and storms are the will of God to punish the city. This, he maintains, is a result of the city's distancing itself from the will of the Almighty by neglecting both Him and its religious obligations. The chronicler's religious convictions are pro-Savonarolan in sentiment. The diary is replete with incessant exhortations to repentance, purification, and to the coming of the kingdom of God, about which he displays a generally fatalistic attitude. His comments on heresy certainly merit careful consideration, and it is notable that he generally defines unorthodox views and actions with the all-embracing term of "Lutheranism."

From a chronological perspective, there is a puzzling lacuna in the narration between the years 1537 and 1543; during this time the author does not record any event whatsoever. The rather incredible and disingenuous reason given is that between these years "non sono occorse cose di molta importanza" ("no incidents of any consequence took place"). We may quite legitimately counter this declaration with a whole series of questions. Why is there no description of Duke Cosimo's wedding? What about the politically symbolic move of the Medici family from via Larga to the Palazzo della Signoria? Furthermore, the chronicler provides very little information regarding the family's personal life. Indeed, he only reports the births of Cosimo's children, Maria and Francesco. Surely there must have been culturally significant events taking place. One need only think of the transformation of the informal Accademia degli Umidi into the state-controlled Accademia Fiorentina at the beginning of 1541, and its resultant effects on the cultural life of the city. Why is there no mention of the increasingly hegemonic policies of the regime, particularly with regard to the organization of state finances and the bureaucracy? It is thus somewhat perplexing and certainly frustrating for modern scholars to discover that there are no events of importance recorded during this crucial period of Duke Cosimo's consolidation of power. The absence of detail in these areas is just as revealing as the information that is provided.

The final, not insubstantial, part of the *Cronaca* — over a hundred pages — contains a detailed account of the war against Siena. Throughout the course of his narration of the events, the author explicitly reveals his sympathy for Piero Strozzi and the French troops; he also expresses his admiration in a very evident way for the city of Siena and his hatred

for the Spaniards. The reader must tread with a degree of caution through the thicket of bellicose reportage, as the diarist is not above using exaggeration in his descriptions of the numerous skirmishes and in the resultant number of casualties and fatalities.

Enrico Coppi, the editor of this modern version of *Cronaca*, is to be commended both for his comprehensive and informative introduction to the work, and more generally for providing us with what is a valuable addition to the corpus of sixteenth-century *ricordi* and *testimonianze*. What we are presented with, in the final analysis, is one man’s personal, spontaneous, and invariably critical testimony of everyday life in mid-Cinquecento Florence and its environs. To quote Coppi, “Il diario, nel suo complesso, è un’affascinante testimonianza della storia fiorentina del XVI secolo. Se molti dati di cronaca sono di secondaria importanza e certe notizie meritano una più attenta verifica sotto il profilo storico, resta che la voce di uno spirito repubblicano, in anni di crescente asservimento al regime mediceo, è un prezioso contributo per una conoscenza sempre più completa del tessuto sociale e politico della città di Firenze.”

Domenico Zanrè, *University of Glasgow*

J. G. A. Pocock. *The Machiavellian Moment*. Toronto: U of Toronto P, 2002. Pp. 634.

In this re-issue of the classic 1975 work, J. G. A. Pocock offers us a text magisterial in its breadth of reference and depth of analysis. He discusses the roots and inheritances of civic humanism by crafting meticulous close readings of a wide range of philosophical and historical texts. The book has three primary audiences: Italianists studying the political theory of Renaissance city states; Britishists interested in the import of republican theory during the seventeenth-century; and Americanists tracing the lineage of colonial and revolutionary politics.

Though the work brings together many ideas, Pocock focuses primarily on civic virtue and corruption, tracing their various definitions and manifestations along a long historical arc. He begins in Part I by contrasting monarchies, which Plato presents as hierarchical, natural, and permanent, with republics, the product of human ingenuity, which, existing in secular time, remain fragile. Republicans hope to fulfill themselves by living as Aristotle’s political beings, though the republic finds its permanence challenged by change, either in the traditional form of *Fortuna* or in its subsequent transfigurations as corruption. The central problem, then, becomes creating a republic virtuous enough to resist change, while simultaneously limiting the corruption which must destroy it over time.

When characterizing governments, Aristotle distinguishes between a democracy, which can degenerate into “a tyranny of equality” (72), and a polity, in which all citizens both govern and are governed, and participate directly in ways appropriate to their class, education, and experience. Theoretically, the republic remains virtuous — i.e., resists corruption by *fortuna* over time — because its citizens, by governing others and being governed themselves, remain virtuous. By way of illustration, in Part II Pocock presents the Venetian constitution, which theoretically tailored the types of involvement to the citizens’ abilities: some propose legislation, others debate it, and still others vote on it. This *mito di Venezia*, viewed as an Aristotelian polity, “perfectly stable because it was a perfect balance” among the one, the few, and the many, became a model for Florentines in the wake of the various de’ Medici regimes and Savonarola’s revolution of 1494 (112, 100).

Pocock then turns to Francesco Guicciardini, who advocates a Venetian constitution, and agrees with Leonardo Bruni that militias offer one way for citizens to exhibit virtue and to participate in the polity. Citizen soldiers offer the republic several advantages: they have a say in going to war and will fight when necessary, but, unlike mercenaries, long to return home after battle. They do not seek war for its own sake, do not justify war to gain empire, nor dip heavily into the civic coffers for payment. Guicciardini also believes that militias engender civic order ("una buona giustizia"), since citizens will only fight for an orderly *polis* (124). Overall, however, he sees *virtù* as belonging primarily to the elite (231), admired for private attributes like honor, rather than public qualities like justice (250).

Machiavelli remains skeptical of the *mito di Venezia*, because it resulted in an elitist, rather than popular government, relied on mercenaries instead of militias, and pursued an empire. Foreign policy remains a concern, however, and while he believed that empire caused the corruption which precipitated Rome's fall, the *polis* cannot exist in isolation. Machiavelli suggests that the republic, like the prince, must resemble the centaur ("mezzo bestia e mezzo uomo" 213). Facing contingencies posed by potentially hostile neighbors, the republic requires audacious *virtù*, rather than the prudence advocated by Guicciardini (198). For Machiavelli, as for Bruni, the virtue of one depends on the virtue of all. Pocock closes this section by analyzing Donato Giannotti's and Gasparo Contarini's thoughts about the Venetian constitution, which created a sort of "mechanized *virtù*" by blending "the elements of chance and choice" (284).

In Part III, Pocock examines the export of this *mito di Venezia* to England during the seventeenth century. James Harrington, "the true pioneer of civic humanist thought in England," adds land ownership to the bearing of arms as criteria for enfranchisement (386, 390). With the advent of early capitalism and the appearance of what historians termed "the first radically alienated man in modern Europe" (336), however, republican theory evolved to address contingency that had changed from *fortuna* to credit.

The reigns of William III and Anne involved Britain in continental wars. The Neo-Harringtonians reinterpreted Harrington's ideas to suit a situation which required the creation of a standing army and a national debt to pay it. This situation potentially corrupted the nation's virtue in two ways: first, by relying on a professional military instead of citizen soldiers; and, second, by creating a class of people, potentially manipulated by court patronage, who profited from this financing (407). Where earlier writers had praised republican frugality, now consumption, even luxury, became essential components of commercial society. Critics, among them Addison, Defoe, and Swift, attacked the ensuing corruption of Walpole's administration, employing rhetorical strategies differentiating the traditional citizenship of those with landed wealth from that of the new class of *rentiers* and stockjobbers, who made money from the intangible products of the financial revolution (426-36). Making a claim that reminds us of Foucault and Baudrillard, Charles Davenant at the time described "the epistemology of the investing society" (440). He argued that identity changed from being essential, dependent on established hereditary landed titles, to ephemeral, derived from speculative sources of income, subject to opinion and market whims in the form of credit (439-41).

The book closes with a chapter discussing the transmission of civic humanism across the Atlantic. In America, the conflict between the "court" party of Hamilton, which supported a national bank, military power, and expanded empire, and the "country" party of Madison, which opposed them, echoed the conflicts of the Walpole

administration (531, 528-29). Where empire had been feared as causing corruption, those advocating westward expansion described spreading the influence of the “city on the hill” across the American frontier in eschatological language reminiscent of Savonarola and the Puritans. Pocock here argues against overvaluing Locke’s influence on the American revolution and political system, urging instead the strong connections with Italian republicanism. His new “Afterword” about the book’s critical reception since initial publication primarily continues that discussion; the original edition has not been otherwise revised.

Italianists will find the lion’s share of the book informative, and for those interested in comparative political history, the connections among Italy, Britain, and America prove illuminating. The book includes generous quotations from the original Italian texts, and though Pocock himself admits to having written in “a complex and discursive style which has not been easy reading” (554), I believe that the investment of time yields abundant benefits.

Arnold A. Schmidt, *California State University, Stanislaus*

Niccolò Machiavelli. *Mandragola*. Ed. Eric Haywood. Dublin: UCD Foundation for Italian Studies, 2002. Pp. 165.

Numerous editions of Niccolò Machiavelli’s popular classic *Mandragola* are readily available, including eight English versions, and editions by most of Italy’s major publishing houses, including Mursia, Feltrinelli, Rizzoli, Einaudi and Mondadori, all released within the last fifteen years. Editor Eric Haywood explains that this proliferation of editions results from the fact that “as yet we do not have what scholars call a ‘critical edition,’ namely [...] the ‘correct’ version of the text” (51). Rather than synthesize an amalgam from the various available editions of the text, Haywood has adopted one of what he considers the “better” versions, namely, that published in *Tutte le opere*, edited by Mario Martelli in 1971. What distinguishes Haywood’s edition from earlier versions is its emphasis on language acquisition and accessibility. He notes, “The Renaissance is becoming an increasingly alien world and its language an increasingly foreign language, even to native Italians. This edition aims, therefore, to bridge the gap” (7). With its twenty-five page glossary of terms, its extensive and detailed footnotes on the text, addressing both the text itself and its historical and cultural context, and, most of all, with Haywood’s attentive thirteen page “A Word About Machiavelli’s Language in *Mandragola*,” this edition comfortably achieves its linguistic pedagogical aims. Haywood notes that Machiavelli’s language is “shot through with the Florentine vernacular of the day” and “is the product of a time when linguistic conventions and norms (concerning not just grammar, syntax and lexis, but also orthography) were still in the process of being established” (51). Haywood attempts to demystify such irregularities, providing explanatory notes on Machiavelli’s elisions, plurals, possessives, forms of address, use of articles, combinations of prepositions and definite articles, conjunctive pronouns, relative pronouns, verb forms in a variety of tenses, and especially breaks in syntax that approximate spoken language, as well as special sections on what he calls “new” words and “tricky little words.”

While Haywood supplies a list of suggested critical reading on the play and Machiavelli in particular and on Renaissance theatre and society in general, he provides his own ample, comprehensive and comprehensible forty-page “Introduction” to play. He

writes with a lucid, witty, amoral tone much in keeping with Machiavelli's work. He furnishes a concise explication of some of the historical references in the play, moving on to outline the situations of both Florence and of Machiavelli at the time. In his discussion of the plot and characters, Haywood maintains his tone by relying on explicit nature of Machiavelli's own prose, which Haywood generously injects into his own. Haywood claims, "A guiding assumption throughout the preparation of this edition has been that *Mandragola* is not just a text to be read, but also, and above all, a play to be performed" (8). Accordingly, Haywood concludes by addressing dramatic conventions of the time, the use of prologue and poems, the possible stage set, and the place of *Mandragola* in the rebirth of comedy in the Renaissance, including specifics regarding actual historical performances, theatres, and acting troupes of the time.

William Van Watson, *University of Arizona*

Paul F. Grendler. *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2002. Pp. 529.

An amazing piece of work that displays the fruits of a long and distinguished career, this book is a fitting sequel to Grendler's *Schooling in Renaissance Italy*, published by the same press. Given the importance of the Italian Renaissance, one wonders why such a study was not undertaken years ago. Indeed, as the preface indicates, Paul Oskar Kristeller himself had intended to tackle this study, but other projects intervened. At his urging, Charles Schmitt agreed to take on the project, but he passed away unexpectedly. Next, Grendler promised Kristeller to consider it; ultimately, Grendler's previous experience and interest in this subject drew him to undertake the task. The present volume is the happy result of this distinguished pedigree and Grendler's ideal credentials.

The book consists of three major parts divided into fourteen chapters, each of which is broken down into clearly marked subsections. Short overviews appear at the beginning of new sections, and frequent internal summaries as well as more formal conclusions to chapters allow even the casual reader to make sense of the wealth of details and to place them within a broader historical perspective. Chapter conclusions offer more extended summaries of the developments discussed within than do the brief overviews at chapter beginnings; readers may find it useful to consult the conclusions first before immersing themselves in the detailed chapters.

The first part, entitled "The Universities of Italy," traces the development of sixteen different institutions over the course of nearly four centuries. A useful map (2) shows the locations and the foundation dates — as best as can be determined — of each university. Using terminology reminiscent of women's studies, Grendler arranges these foundations into three "waves": the first wave consists of Bologna, Padua, Naples, Siena, Rome, and Perugia; the second, of Pisa, Florence, Pavia, Turin, Ferrara, and Catania; and the third, of Macerata, Salerno, Messina, and Parma. It is refreshing to find the less familiar universities and smaller cities included here, although this decision surely added to the immensity of the undertaking. Chapter subsections dedicated to each university are nicely constructed in parallel fashion for ease of comparison.

Part two ("Teaching and Research") discusses the various academic subjects that were taught at the university level: how they evolved from medieval schooling, when newer subjects were introduced, standard textbooks used and their ongoing revision,

noteworthy professors in each discipline, and scientific advances or discoveries made. This part of the book is very valuable for understanding both the methodologies and content of the various disciplines, and the importance of research in shaping ideologies over the centuries. It is also a gold mine of information about major and minor authors and texts. (The central portion of the book could serve as a kind of companion piece to Ernst Robert Curtius’s *European Literature and the Latin Middle Ages*.) Structurally, the chapters of Part two are discrete units, each fascinating in its own right, but the rationale for the order in which the subjects were presented eludes me. They do not follow a chronological scheme because the “*Studia Humanitatis*” — that paradigm shift so vital to what we call “The Renaissance” — is discussed first, before the traditional subjects of the medieval university, medicine and law. Similarly, theology, which was almost generally spurned and had little success at the university, is discussed in chapter ten, the fifth of eight subjects. Chapters on natural philosophy and moral philosophy, both of which drew on Aristotelian texts and are, in effect, two sides of the same coin with respect to the Aristotelian/Platonic debate, are separated by two other chapters (on medicine and theology).

The title of the third part, “Recessional,” refers to the decline of Italian universities that occurred in the early seventeenth century. Reasons included increasing competition from Jesuit schools, alternative degree paths, failed support from communal councils and princes alike, faculty provincialism, and frequent outbreaks of student violence.

Data from innumerable primary and secondary sources are consistently and lucidly presented. With the confidence of a seasoned scholar, Grendler does not hesitate to signal areas for which evidence is spotty or lacking; reassuringly, the facts he has been able to unearth are clearly distinguished from conjecture and hypothesis. Furthermore, although a historical survey that comprises several centuries and over a dozen individual universities would be expected to contain a high percentage of dates, figures, and statistics, the account is so well ordered and developments within and among universities so well organized that the book reads like a fluid narrative, rather than a lifeless assembly of facts. Various anecdotes about famous scholars enliven the necessarily drier portions of the text: Giovanni Boccaccio was a “lackadaisical student” at Naples (45); Aeneas Silvius Piccolomini, who would become Pius II, never completed his degree at the University of Siena (48-49); Aldo Manuzio the Younger, an inferior scholar and a poor teacher who lost students, was nevertheless courted by many universities desirous of his illustrious family library (63); lacking a degree, Galileo Galilei received a low salary at Pisa (75); humanist Guiniforte Barzizza was an early sort of “freeway flyer” as he bounced between Pavia and Milan at the whim of his Sforza patron (86-87).

This is an account of the university in a different time and place, but it is difficult to avoid drawing parallels to the modern university system. We are doomed to repeat history, it seems. Our administrators and politicians would do well to utilize the lessons this book contains about one of the greatest flowerings of teaching and learning, and the impact it had on society. Here one reads repeatedly of the negative consequences of war on the educational enterprise. Budget deficits then as now led to losing good faculty and declining enrollments, or to underpaid faculty being forced to take on extra-contractual assignments “to make ends meet.” Frustration on the part of students could provoke violent demonstrations. On the positive side, many Italian communes and cities recognized long ago that a distinguished university in their midst brought prestige, boosted the local economy thanks to the influx of non-local students, and enhanced the

professional skills of local doctors, legists, and statesmen who lived and practiced there.

One small stylistic shortcoming is the tendency to use technical terms before their definitions appear. For instance, non-specialists may struggle with *fen*, *mos italicus*, *in utroque iure*, and other expressions. Obviously, it is difficult to know which terms may or may not be familiar to a particular group of readers, and the time it would have taken to prepare such a lengthy book manuscript makes it difficult to remember exactly where a term was introduced. The sure hand of an editor, a more consistent indexing style, or perhaps even a short glossary of common terms could have helped in this regard.

Copious tables inserted throughout the text are elucidating, as are twelve facsimiles of woodcuts, engravings, and archival documents. An appendix with two tables summarizes "Faculty Size and Student Enrollments" for the sixteen universities examined. I found the data presented for the complex situation of Pisa/Florence a bit fuzzy; perhaps a footnote could have clarified how these data were handled. Also, in Table A.2, there are no data for students from 1370-99, although there are for professors (Table A.1). Was this due to loss of documentation? Again, a note could have clarified this seeming omission.

Sadly, the index is an embarrassment, obviously prepared by someone with little grasp of major issues of humanism or of Renaissance thought, little awareness of the structure of universities and administrative concerns, lapses in general historical knowledge, and a dubious acquaintance with Italian. It is essentially a "Proper Names" index, with book titles represented sporadically. No index can be absolutely complete, but a book of this nature cries out for subject entries such as: "Arabic language," "cost of degrees," "Greek texts, new translations of," "hiring practices," "Italian presses," "Italian vernacular in teaching," "university hierarchy," "women in academia." A handful of cross references pertains to common proper names for saints and popes, or abbreviations of book titles. Entries are often not parallel and far from complete: an egregious example is the omission of an entire section entitled "*Mos italicus*" (431-34) from the entry for that term (583). Minor authors and their treatises are treated inconsistently. Sometimes both are listed; mostly, the title follows the author's name making it impossible to trace the treatise itself. Some terms are missing italics, and I see no reason why others (*puncta*, doctorates, *ducat*) need to be capitalized. Many separate entries could have been combined under a more useful common phrase such as "foreign students: English, French, German, Spanish, etc." The indexer was apparently unfamiliar with the adjective *estense*, giving us instead "d'Este rulers." Some entries are naive, misleading, or erroneous in their historical content. Do we really need the remark "compiles laws" after the entry for Justinian? Charlemagne, not Charles IV, "create[d] counts palatine" (574); Charles IV was responsible for allowing them to grant degrees. The entry "*Condotta*, length for professors, 160" is nonsensical; a *condotta*, even in non-academic contexts, was a contract, as Grendler's text on the cited page clearly states. Given the mature and masterful summation of research findings in the text, the book deserves a better index and the press should have helped improve it. The very small typeface throughout the book makes reading a bit of a chore, but the price is very economical as a result.

Weaknesses aside, this book should be part of every reference library and belongs on every Renaissance scholar's bookshelf. In addition, the account should also be of broader interest to modernists, since it provides an interesting historical touchstone for the modern university and the problems it faces. Although the focus is on Italy, given the vast influence Italian intellectuals had throughout the continent and in England, the study

furnishes a large piece of the puzzle in reconstructing the history and development of modern western thought.

Gloria Allaire, *University of Kentucky*

Vickie B. Sullivan. *Machiavelli, Hobbes and the Formation of a Liberal Republicanism in England*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

The present study seeks to associate more accurately two concepts emerging in English political literature of the later 17th and early 18th centuries: liberalism and republicanism, which, by their intrinsic nature, would seem to be opposed. Liberalism asserts the individual as the bearer of natural rights and, in the exercise of those rights, gives priority to the individual rather than to the state, expanding the private realm while shrinking the public realm without entirely renouncing politics. In contrast republicanism, drawing upon the experience of the ancient city-state, requires a total, intense political involvement which would seem to crowd out the interests of a liberal society in its acquisition, industry, and pursuit of happiness.

Sullivan takes issue with this apparent opposition as represented and mediated in the work of J. G. A. Pocock and, less so, in Quentin Skinner, benefiting to some degree from cues provided by the work of Paul A. Rahe, and to a lesser extent, Steven Pincus. Her examination includes the writings of Marchamont Nedham, James Harrington, Henry Neville, Algernon Sydney, and *Cato’s Letters*, co-authored by John Trenchard and Thomas Gordon.

Because the republicanism of these writers derives from Machiavelli’s *Discourses* and their liberalism from themes adumbrated by Hobbes, these two giants provide the propylaeum to the study and the sources for continuing reference. Admittedly neither one would have endorsed the synthesis presented here: Machiavelli promoting a democratic republicanism; Hobbes, hardly himself a republican, looking to a monarchy of appalling dimensions that can impose the equality of peace. Indeed the treatment of Hobbes is one of the strong points of the book in its nursing out liberal themes from the conventionally emphasized monarchical order imposed from above that makes possible the security beneath, promotive of that “commodious living” constituting the acquisition, commerce, and industry of individuals. For his part, Machiavelli looms forth as representative of a politics based upon the passions expressed in public tumult, often redirected outward to war and expansion. Here, fear and war promote the union of republics, idleness and peace their disunion. With Machiavelli the continual need for harshness and punishment in a republic held together by fear will recommend itself to his English practitioners. In assessing Hobbes’s appropriations and similarities, Sullivan strikes both a nice and a crucial contrast: rather than Machiavelli’s quest for uncertain gains from an armed citizenry, Hobbes’s state seeks certain ones from a laboring population. Aristocratic virtues are forsaken for popular, irenic ones. Similarly, in this diminution of the public sphere to the enhancement of the private, humanity would be better off if it abandoned the battlefield and the assembly hall of deliberation and debate, and simply stayed at home.

The English Machiavellians appear here — and one can hail the effort — not as hostile opponents of liberalism, as Pocock and Skinner would argue, but as its early formulators and promoters. The author effectively opposes efforts to import from Machiavelli a civic humanism of scholarly minting and the civic humanist paradigm that

would make them the final inheritors of a tradition stretching back to antiquity, rather than the hesitant begetters of something that seems to this reader quite new, beyond the immediate interests of this book, and only achieving its realization in Franklin's *homo faber*, and Madison and Hamilton at the 18th century's end.

Each of the political thinkers after Hobbes receives distinct treatment in separate chapters. In the formation of her synthesis, Sullivan leads off with two thinkers whose works are contemporary with *Leviathan*: Nedham and Harrington are examined in terms of both their indebtedness to and divergence from Machiavelli and Hobbes. Sullivan sees in the labile thinking of Nedham a "hobbesification" of Machiavelli's thought. Security, together with liberty, receives primacy. Parting, however, from the monarchist Hobbes, the republican Nedham espouses all the tumult and tumble of Machiavellian republicanism: the importance of accusation and prompt punishment, and the desirability of rough political exchange. The Machiavellian power of accusation receives a significant liberal turn in the claim that without it, there can be "no security of life and estate, liberty and property" (142). In anticipation of Locke, Nedham expands Hobbes's right to life to include liberty and estates.

Harrington presents a problem by his claiming indebtedness to the ancients, but then acting in contradistinction to them. Rather than virtue and civic humanism as the basis for government, Harrington seeks a way to convert self-interest into the public good. Aristotle's moral concerns come to be replaced with his own economic concerns. Nobility and gentry must be constitutionally constrained. Rather than Machiavelli's deliberate expunging of all gentlemen from a republic, an agrarian balance is needed. Harrington hopes to use the nobility's passions in pursuit of expansion while containing them in domestic politics. Certainly his republic requires much more from its citizens than does Hobbes's monarchy. No matter how impressive his reconstruction of citizenry in his republic, Harrington remains enamored of martial glory and, thus, under the thrall of antiquity quite apart from Hobbes, whose state has transcended such a foible through the construction of commodious living.

While accepting much of Harrington, Henry Neville does not follow him in his efforts to make England, through conquests, the Rome of the modern world. For Neville, the state is a human artifact for human needs; with Hobbes, he sees politics in the service of these human needs and desires. By seeking a republic that hides under the form of a monarchy, he is not alone among our English Machiavellians in the adumbrations of that awkward political phenomenon soon to be noted by Montesquieu in his view of the English political scene. Anticlericalism constitutes the core of Neville's Machiavellianism. He appropriates Hobbes's doctrine of government as a human artifice for remedying the violence of the state of nature, and thereby fulfilling the human need for safety and security. By making government rest on consent, he imports a central tenet of liberalism. Departing from Harrington, he prepares for the fateful merging of Machiavellian republicanism with liberalism. Sydney, for whose *Discourses* Locke admitted his indebtedness, further confirms the drift toward their association.

With *Cato's Letters* occurs the reconciliation of Machiavellian republicanism and Lockean liberalism. Bernard Bailyn has deemed their influence in America to be as important as Locke's regarding the nature of political liberty. Appearing as a series of articles in journals from 1720 to 1723, the work constitutes the consummation of that development traced so carefully here: the centrality of consent, a Lockean liberty that must be sustained by a Machiavellian vigilance, the departure from the tradition of civic

humanism and from notions of heroic public service to be replaced by a healthy scepticism.

Sullivan is to be commended for the rigor, persuasiveness, and importance of her argument. In fact, she could have made more of its historical significance by a better appreciation of context and direction of its development. Much of what she studies would seem to have an appropriate consequence and outcome in the trajectory charted by Paul Rahe, to whom she has occasional recourse. As a political scientist, she is focused on individual manifestations of political thought, treated often as so many building blocks without much interest or attention to context on such matters as texts, editions, readership, translations (of Machiavelli), although her six political writers are not left unrelated. While the relation to Machiavelli and Hobbes according to indebtedness or divergence in individual instances proves logically satisfying and textually evident, is it historically accurate or ultimately but a heuristic device for the organization of the work? Here a more explicit framework of presentation could have received greater attention, if only to ward off captious historians.

It augurs ill for our way of life and the future of the West that the teaching of English political and constitutional history has become in the last decades so remote, so exiguous, so marginalized, if not extinguished. For the generations crammed between 1650 and 1730 had managed, in their political experience, to effect a decisive transformation and reassembling of political life for humankind: after 2000 years to dare to remove that copy of the *Iliad* from the bedside of the sleeping Alexander — and while about it, also the very ideal of Greatness, entailing all those heroic virtues — in order to promote the humdrum virtues of Franklin’s tool-making animal and the private realm of commerce, industry, and science, the fruit of commodious living. A public sphere of an entirely new order would have to be constructed, but that would await another century, in another country and, indeed, on a relatively buffered and insulated other continent.

John M. Headley, Professor emeritus, *University of North Carolina, Chapel Hill*

Bernardino Pino da Cagli. *Lo sbratta. Commedia del XVI secolo. Il portico. Biblioteca di lettere e arti 129. Ed. Stefano Termanini. Ravenna: Longo, 2003. Pp. 167.*

La casa editrice Longo ci propone l’edizione critica, con annesso studio monografico, di *Lo sbratta*, commedia giovanile di Bernardino Pino da Cagli, rappresentata nel 1551 e stampata a Roma l’anno successivo. Si tratta di un testo interessante in sé nonché di un esempio di cultura letteraria e teatrale prodotta al di fuori delle città deputate a questi compiti (secondo la storiografia canonica), e proprio per questo tanto più meritevole della nostra attenzione.

Proprio per ovviare alla mancanza di conoscenze riguardo a Pino e al suo ambito (il Ducato di Pesaro e Urbino alla metà del sedicesimo secolo), il curatore dedica uno studio monografico approfondito al contesto e all’autore dello *Sbratta*. Ne emerge una figura di letterato poco conosciuta ma rilevante, in quanto implicato nei dibattiti letterari e culturali a lui contemporanei, nonché un contesto culturale poco studiato ma altrettanto cruciale.

Lo studio monografico si stende per 78 pagine, articolandosi in cinque capitoli. Il primo delinea la vicenda biografica di Pino, e mette in evidenza sin dall’inizio come

l'esperienza intellettuale del nostro si sia proficuamente intersecata con quella di autori canonici quali "Pietro Bembo, Pietro Aretino, [...] Sperone Speroni, Bernardo e Torquato Tasso, Iacopo Mazzoni e Gerolamo Muzio" (9). La formazione di Pino (nato tra il 1520 e il 1530) avvenne dapprincipio nella natale Cagli, "piccolo centro" (12) più vicino a Urbino che a Pesaro. Continuò poi a Roma, dove Pino "si addottorò in teologia e morale" (13) e prese i voti religiosi. Al più tardi nel 1557 tornò a Cagli, divenendo canonico supranumerario della Cattedrale. Nel 1570 prese possesso dell'abbazia "di S. Angelo de Sorticulo, o di Sortecchi, cui era intestata una rendita annua di cento scudi" (20). Dal 1589 al 1601, anno della morte, tornò a vivere a Cagli, preposto alla Cattedrale. Nonostante il relativo isolamento geografico e culturale, non solo Pino fu autore di varie commedie e trattati, ma li fece circolare, a stampa ed attraverso canali alternativi, quali la diffusione epistolare. Grazie a citazioni tratte dall'epistolario (inedito) di Pino, Termanini sottolinea sin dal primo capitolo la vocazione didattica del nostro, che ben s'inserisce nella temperie culturale controriformista allora prevalente.

In una lettera ad un nipote datata 1584, Pino identifica tre "cardini" dell'esistenza del gentiluomo: "l'uno la Chiesa, l'altro le scuole, e 'l terzo il palazzo del Signore che governa: la Chiesa per udir messa: le scuole per udire il Dottore: e 'l palazzo per corteggiare" (19). È su questo terzo polo che si concentrano i due capitoli seguenti, l'uno dedicato ai rapporti tra la corte roveresca e il nostro, l'altro a "Pino nella dimensione festiva e spettacolare della corte" stessa (41). È questo l'ambito in cui, secondo Termanini, si definiscono le direttive della riflessione critica e della produzione letteraria di Pino: da un canto "l'idea che la letteratura debba diventare strumento di formazione, inglobando una funzione dimostrativa e parentetica"; dall'altro la proposta di "una revisione dell'organismo comico che riflettesse la riforma — necessaria — dei costumi" (24).

In particolare, il terzo capitolo rievoca le feste del carnevale pesarese del 1574, descritte dal gentiluomo Tiberio Almerici in "una lunga lettera, inviata al cugino Virginio [...] a Padova" (47), articolate su varie giornate e comprendenti un torneo, due messe in scena teatrali (dell'*Erofilomachia* di Sforza Oddi e dell'*Aminta* di T. Tasso), e una serie di "ragionamenti" filosofici e letterari a cui presero parte Mazzoni, T. Tasso, Pino stesso e Cesare Benedetti. Termanini sottolinea la progressione da spettacoli "pubblici" a "privati" (o, per meglio dire, da avvenimenti aperti alla fruizione di tutti i cittadini o abitanti a quelli ad invito sempre più ristretto, tanto che Almerici stesso non poté essere presente all'ultimo ragionamento, tenutosi "innanzi il Duca e la Principessa" 52). Tuttavia, l'intento di sottolineare la continuità tra testo teatrale e ragionamento para-academico (strumentale alla ricostruzione della parabola creativa di Pino proposta da Termanini) porta il curatore ad un'affermazione tutto sommato riduttiva quale la seguente: "[...] tanto più lo spettacolo si privatizza e la festa si comprime [...], tanto più è facile che la festa assomigli alla sua descrizione" (53). Al di là del fatto che Almerici non poté assistere di persona al momento di estrema "compressione" della festa, per utilizzare il vocabolario di Termanini, l'esclusione da qualsiasi descrizione possibile di elementi quali la gestualità, il tono di voce, le espressioni e reazioni dei presenti si estende ad ogni tipo di avvenimento, non solo le messe in scena teatrali — e costituisce un ostacolo ad ogni ricostruzione basata necessariamente solo su testimonianze scritte.

Il quarto e quinto capitolo si concentrano su *Lo sbratta* e sulla produzione letteraria successiva di Pino. In particolare Termanini si sofferma sulla commedia *Evagria*, pubblicata a Roma nel 1584, il cui frontespizio la definisce "Ragionamenti famigliari"

(75). Con questo tentativo di ricondurre la commedia all’alveo della tradizione classica e di sottrarla “al malcostume dilagante” in scena (75), secondo Termanini Pino mira a rendere “esplicita proprio quella funzione dichiarativa e didascalica che la commedia, quando fosse stata ben definita, avrebbe dovuto comunque interpretare e assolvere” (76). Altrimenti detto, nella concezione piniana “il ‘ragionamento’ è la nuova dimensione della commedia-ibrida” nonché punto di arrivo della propria vicenda creativa “per correzioni progressive” (81).

Insistendo sull’aspetto morale e didattico dei testi teatrali, Termanini punta ad evidenziare come Pino appartenesse alla temperie culturale a lui contemporanea, quella controriformista. D’altro canto, più di uno studioso ha sottolineato che la dimensione epidittica, e quindi parenetico-pedagogica, della letteratura cortese emerse in vari generi (incluso quelli teatrali) con largo anticipo rispetto alla seconda metà del sedicesimo secolo (cf. Brian Vickers, “Epideictic and Rhetoric in the Renaissance”, *New Literary History* 14 (1983): 497-537). All’interno della produzione drammatica di Pino, e particolarmente dello *Sbratta*, Termanini identifica nel realismo lo strumento pedagogico principe. Altrimenti detto, il realismo delle commedie piniane è il cardine della loro efficacia come strumenti parenetici. A questo fine Termanini si sofferma sulla verosimiglianza della descrizione di Roma offerta nel prologo: si tratta di una descrizione “della scenografia che aderisce e si sovrappone a quella [Roma] vera oltre la scenografia” (61). In realtà le prime righe del prologo attirano l’attenzione proprio sull’artificialità di ciò che le quinte riproducono: “Oh, oh, vedete voi spettatori, quanto possa la commedia? che, in un calar di velo, vi pianta inanzi una città” (89). Si tratta certamente di una Roma verosimile, ma non di quella che esiste fuori scena, almeno per la durata dello spettacolo.

Il prologo insiste, inoltre, sulla novità dell’opera: “La favola è nuova, e non lambiccata da concetti altrui” (90), nonostante i debiti evidenti rispetto a fonti classiche e contemporanee quali l’uso dei doppi e la figura del vecchio innamorato. Quest’asserzione, assurta già prima del 1551 a cliché retorico, può essere messa in relazione ad una frase che appare sul frontespizio dell’edizione a stampa del 1552, e che proclama *Lo sbratta* “comedia di Bernardino Pino. Recitata in Roma a XXIX. di Novembre 1551. Et nuovamente uscita in luce” (tale frontespizio è riprodotto sulla copertina della presente edizione). Per lo stampatore, per lo meno, una messa in scena e un’edizione a stampa sono equivalenti in quanto entrambe portano alla luce il testo. La “novità” asserita nel prologo può riferirsi dunque non tanto all’originalità della “favola”, quanto al fatto che la commedia non è mai stata vista in scena, e richiede perciò un’attenzione particolare da parte del pubblico.

Il testo della commedia è accompagnato da note copiose, a carattere sia linguistico che di commento critico al testo stesso. Il *plot* è complicato anche per gli standard del sedicesimo secolo: ci sono svariate coppie di personaggi simili (due vecchie ruffiane, due fratelli innamorati, due servi, due giovani donne, eccetera), travestimenti che complicano ulteriormente l’identificazione dei personaggi, e persino un momento meta-teatrale (II.v) in cui uno dei due giovani innamorati e un vignaiuolo equivocano sul significato del termine “doppio” (117). Per rendere più intellegibile al pubblico il percorso della commedia, a più riprese un personaggio (di solito uno dei servitori, che come spesso succede funzionano da motore della vicenda) riassume quanto è avvenuto sino a quel punto e preconizza ciò che succederà (si vedano per esempio le scene I.iv, III.i, III.iv, V.i). Per l’identificazione dei personaggi Pino si avvale di varie strategie, dall’esplicitazione del nome di chi sta entrando in scena (per esempio I.ii, 95) alla

deduzione da parte del pubblico sulla base di elementi identificanti presentati dal personaggio stesso (per esempio IV.i, 137). Ciò implica che Pino scrive per un pubblico smalizzato, in grado di adattarsi a vari modelli di deissi dei personaggi.

Si tratta in definitiva di un testo teatrale interessante che ben merita di essere riportato alla luce (per usare i termini del frontespizio della prima edizione a stampa) e di essere letto insieme alle commedie del sedicesimo secolo più studiate. Lo studio monografico di Termanini specificamente ha il merito di inquadrare un testo ed un autore ingiustamente misconosciuti, per allargare "Beyond Florence" (come recita il titolo di una recente collezione di saggi storici dedicati a luoghi disparati come Orvieto, Modena, e Ancona, a cura di Paula Findlen, Michelle M. Fontaine, e Duane J. Osheim, Stanford: Stanford UP, 2003) l'ambito di studio di studiosi di cultura, storia, e letteratura dell'età moderna.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*

Simona Munari. *Il mito di Granada nel Seicento. La ricezione italiana e francese.* Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2002. Pp. 192.

Il libro di Simona Munari condensa un ampio lavoro di lettura comparata di testi spagnoli, francesi e italiani, dotati di una matrice comune nel tema della frontiera e del confronto fra le due civiltà: cattolica e islamica. Una preziosa appendice di schede sintetizza ed espone il panorama testuale che l'indagine presuppone.

L'analisi segue il percorso che dai testi spagnoli — veri archetipi del genere moresco — procede in direzione della ricezione francese e italiana, con tutto ciò che ne deriva in termini di rielaborazione del soggetto moro e granadino, adattato ad ambienti e occasioni completamente diversi dagli originali.

Prime tappe dell'analisi sono il romanzo *fronterizo* (di "frontiera") legato alla narrazione di episodi militari, e il romanzo *de cautivos*, caratterizzato da "intrecci costruiti intorno al rapimento del protagonista" (24), tra cui spicca la *Novela del Abencerraje*, fonte di una lunga serie di rifacimenti e riprese, a partire dalla *Crónica*, stampata a Toledo nel 1561, fino ai testi di Cervantes, Lope de Vega, Francesco Balbi di Correggio, Celio Malespini e Anton Giulio Brignole Sale e, come fa notare la Munari, ascendente del tutto probabile del "moro galante francese piegato alle leggi dell'intrattenimento" (29). Tema di fondo dell'*Abencerraje* è l'opposizione dei due protagonisti, uno moro e uno cristiano, "accomunati dal nobile lignaggio e dalla virtù" (26).

Per quel che riguarda la fortuna italiana del tema granadino, a cui Simona Munari dedica il terzo capitolo del suo studio, la figura di Anton Giulio Brignole Sale merita un esame approfondito. L'*Istoria spagnuola* del Brignole Sale (1642), che era stato ambasciatore della Repubblica di Genova a Madrid, svolse, tra l'altro, una funzione di ponte particolarmente importante, essendo a sua volta ispiratrice dell'*Histoire de Célimaire et de Felismène* di Le Rou (1665).

Lo spagnolo era conosciuto in Italia e anche Baldassar Castiglione suggeriva al suo cortigiano ideale l'opportunità di padroneggiare quella lingua. Ciò spiega, almeno in parte, le scelte di Francesco Balbi di Correggio, letterato, cortigiano e uomo d'armi del XVI secolo, che scrisse un poema in spagnolo, l'*Historia de los amores del valeroso moro Abinde Araez ...* (Milano, 1593), in cui la vicenda dell'*Abencerraje* trova una rielaborazione in senso encomiastico. Va ricordata, inoltre, l'opera *Il conquisto di*

Granada di Girolamo Graziani, che ebbe una straordinaria fortuna editoriale (dopo la *princeps* modenese del 1650, ebbe un’edizione napoletana, quattro parigine e due bolognesi) e che godette di una reputazione altissima presso i contemporanei, ispirando la ripresa del Du Poncet, autore dell’*Histoire de Consalve de Cordue* del 1714.

I luoghi, ovvero l’ambientazione del romanzo moresco, e le tipologie dei personaggi di parte moresca sono al centro dell’analisi dei capitoli che compongono la seconda parte del libro. Simona Munari si sofferma sulle peculiarità dello “spazio moresco” (67).

Con l’affermarsi dei valori cortigiani e aristocratici di *bienséance*, *politesse* e *galanterie*, anche la materia granadina si trasforma. La corte di Granada, “con l’apparato di lusso e raffinatezza che la contraddistingue, appare come una sorta di proiezione in chiave esotica delle corti europee, e diventa il luogo ideale di espressione della galanteria” (83). Frequentato da autori sempre assai sensibili verso il cambiamento della società, il genere moresco “raccolge le più varie sollecitazioni stilistiche e tematiche” (90). Come si dimostra con la citazione di un passaggio della *Histoire de Célimaire et de Felismène* (Paris, 1665) di J. Le Rou, “a Granada ritroviamo [...] il carnevale napoletano e la teatralità francese” (90).

Il capitolo terzo della seconda parte del saggio affronta la tipologia del moro infedele. Lo spunto è offerto dal romanzo *Eugène* (Paris, 1623) di J. P. Camus, dove la contrapposizione tra “l’Evangile sacré” e “l’Alcoran, plein de profanes impostures” culmina “in una piatta immagine negativa del moro” (95). Per quest’ultimo, se certe premesse tendono a condurvelo — la nobiltà d’animo e di origine, la fedeltà alle regole della cavalleria e al valore militare —, la conversione è la sola evoluzione possibile. Ma anche questa viene generalmente spiegata con ascendenze cristiane, sia pure lontane. È il caso, per esempio, di Mahomet, personaggio del *Dom Pélage* (Paris, 1645) di Juvenel.

Nella parte terza del saggio Simona Munari si occupa dei “percorsi della ricezione” della materia che fino a questo punto ha indagato e illustrato. L’analisi si concentra sui testi francesi, suddivisi in tre gruppi distinti: le opere aderenti ai modelli, rielaborati piuttosto fedelmente; i romanzi di avventura che incorporano spunti moreschi per arricchire l’intreccio e approfondirne la dimensione esotica; le novelle. La proposta consiste nel mettere in relazione fra loro alcuni testi con le fonti che li hanno ispirati, cercando di capire “in che misura la cultura francese e quella italiana si innestano sulla civiltà moresca” (110).

Stefano Termanini, *Genova*

Michael Lettieri and Rocco Mario Morano, eds. *A Critical Edition of Giovanni Kreglianovich’s Tragedy Orazio (1797)*. Preface Giorgio Bárberi Squarotti. *Studies in Italian Literature* 13. Lewiston (NY): The Edwin Mellen Press, 2003. Pp. cxxxii + 350.

La vicenda degli Orazi e dei Curiazii, soggetto teatrale di grande impatto e forza tragica, venne a più riprese recuperata e rappresentata in tempi e realtà storiche e culturali profondamente diversi. Michael Lettieri e Rocco Mario Morano propongono un singolare rifacimento teatrale di questa vicenda, riportando alla luce il testo tragico di Giovanni Kreglianovich. L’autore zaratino vissuto per lo più a Venezia compose, ventenne, mentre ancora era studente di legge, la sua prima opera teatrale, l’*Orazio*, nel 1797. La tragedia ebbe grande successo e venne messa in scena a Venezia per otto sere consecutive, per poi essere pubblicata nel 1800 in un volume del *Teatro Moderno Applaudito*. Lì si arresta la

fama e la notorietà dell'opera che, insieme alle successive prove teatrali dell'autore, venne pressoché dimenticata.

Il lavoro di recupero dall'oblio proposto da Lettieri e Morano si articola secondo diverse linee di approccio che convergono nel valorizzare lo spessore a tutto tondo dell'opera rimasta a lungo in ombra. Gli autori ricostruiscono con attenzione il panorama nel quale essa vide la luce, inserendola entro la corrente delle numerose riprese e rifacimenti di Orazio e contemporaneamente tentando di evidenziare quanto di peculiare e unico la tragedia proponga rispetto alle altre del medesimo argomento.

Viene perciò esposta una ricognizione preliminare sulla ricostruzione della figura dell'autore: anzitutto è messa in evidenza la sua parabola biografica di filo-francese, con fatica e sospetti adeguatosi suo malgrado al nuovo dominio austro-ungarico dopo l'allontanamento dei francesi dalla Dalmazia. In secondo luogo vengono indicati gli interessi più schiettamente letterari del drammaturgo, fortemente segnati dal suo sentire politico e sfocianti in una nuova concezione di teatro; infatti Kreglianovich, in linea con la modernità della quale respirava tutta l'aria e con una capacità di autonoma analisi delle potenzialità offerte dalla scena, non esita a rompere i canoni classici del teatro in nome di una maggiore forza espressiva capace di sprigionarsi dalle scene, in particolare quelle di massa. Oltre che dare una panoramica a tutto tondo degli interessi e dell'atteggiamento dell'autore verso la scena e, di riflesso, verso la situazione politica e culturale che egli visse, il profilo biografico si ripropone anche di trovare una spiegazione del silenzio che calò sull'opera tutta di Kreglianovich attribuendolo, in definitiva, al peso del giudizio così perentorio di un uomo di grande influenza culturale quale il Tommaseo, che svalutò con sufficienza l'opera dell'autore zarino. Ingiustamente, aggiungono Lettieri e Morano, giacché la valutazione del Tommaseo appare patentemente viziata dalla profonda inconciliabilità "tra giudizio estetico e giudizio morale, quest'ultimo in lui sempre prevaricante".

In seguito alla ricostruzione biografica, necessaria stante la scarsa notorietà del drammaturgo, gli autori entrano più da vicino nel merito del testo tragico in questione. La loro indagine muove nell'intento di recuperare alla lettura del testo l'intero panorama di conoscenze letterarie, riflessioni drammaturgiche e personali scelte compositive compiute da Kreglianovich. Punto di partenza risulta l'opera liviana, individuata come ancoraggio fermo dell'autore per l'elaborazione del testo; l'indagine poi si allarga per indirizzarsi in maniera decisamente più dettagliata sul riferimento cardine di Kreglianovich: l'*Horace* di Corneille. Segue un'attenta verifica degli elementi di tangenza ma soprattutto di divario tra il rifacimento di Kreglianovich e il modello francese. Gli autori danno ragione delle diverse scelte operate dal drammaturgo grazie al supporto dell'insieme delle fonti che egli tenne in considerazione, nonché della sua propria poetica teatrale. Kreglianovich in definitiva, nel rifacimento dell'*Horace*, tenne presente da un lato la fonte liviana, dall'altro le preziose chiose di Voltaire al testo francese, nonché l'auto-analisi che ne fece Corneille stesso. Non da ultimo tenne in considerazione, particolare che Lettieri e Morano non mancano di chiarire, le riflessioni e teorizzazioni di poetica teatrale elaborate da autori illustri nel panorama italiano, tra cui Calzabigi e soprattutto Alfieri. Il drammaturgo condivide sostanzialmente con Alfieri l'idea dello svecchiamento dell'artificiosità e della meccanicità delle tragedie troppo ligie al rispetto delle regole aristoteliche e perciò destinate alla lettura da parte di un pubblico ristretto ed elitario, e non alla effettiva fruizione a teatro da parte del grande pubblico.

Grazie alla messa in rilievo della fitta e completa trama dei suoi punti di riferimento,

si spiegano in modo ragionato le scelte innovative nell’opera di Kreglianovich, a partire dall’estrema valorizzazione dello spazio dato alle scene di massa e dall’abolizione delle norme aristoteliche, in linea con l’attenzione al nuovo gusto del pubblico e i nuovi mezzi che la rappresentazione scenica metteva ormai a disposizione. A ciò si aggiungono anche le scelte di dettaglio: la ridisposizione e parziale soppressione degli atti (ridotti a quattro rispetto ai cinque atti dell’*Horace* di Corneille); l’espunzione di alcuni episodi eccessivamente monologanti presenti nel modello francese, sostituiti invece da dialoghi serrati e concitati; e la predilezione per scene che rispecchiassero meglio la naturalezza dell’avvicinarsi delle reazioni psicologiche nell’animo umano, nonché l’opzione finale dell’assoluzione, a furor di popolo, del sorricidio perpetrato da Orazio. Queste scelte sono maturate in parte grazie all’effettiva riflessione circa le possibilità e l’evoluzione del teatro ma anche, a livello ben più profondo di una semplice scelta letteraria, sono segnate dalle convinzioni politiche dell’autore, che fa respirare nella sua opera tutto il fermento dei popoli sul finire del XVIII secolo. La tragedia del Kreglianovich matura infatti rapidamente nel clima veneto infiammato di entusiasmo napoleonico: nel 1796 venne costituita la Repubblica Cispadana; quindi la soluzione di Kreglianovich (circa un anno dopo) risponde alle esigenze di un pubblico infervorato dagli ideali napoleonici, che si vede e si vuole protagonista della scena. Da questo punto di vista l’aspetto più evidente della scelta operata dall’autore zaratino, nella ripresa di un soggetto storico di esaltazione della Roma antica, consiste non solo nel dare rilievo alle scene di massa (operazione già iniziata da Alfieri), ma nel farne l’elemento chiave dell’epilogo della vicenda: laddove in Alfieri la massa è corposa ma muta presenza, in Kreglianovich essa diventa protagonista attiva, determinante per l’esito finale della tragedia. Proprio per acclamazione di popolo, infatti, Orazio viene assolto dal crimine di sorricidio, in nome del più alto valore della difesa della Patria. Kreglianovich, nella riduzione all’essenziale della tavola dei personaggi, secondo un modulo già sperimentato dall’Alfieri, fa emergere in tutto il suo vigore il tema del contrasto tragico tra il valore dell’amor di patria e il grido di dolore per le sventure private, grazie allo stridente accostamento, nell’ultima scena, tra la convulsa e tremenda invettiva contro Roma dettata dalla disperazione di Camilla per la morte dell’amato Curiazio e lo sdegno furente di Orazio, che uccide la sorella. La tragedia si consuma tutta sulla scena: ogni rivelazione, ogni tensione, che il modello corneliano demandava a un dietro le quinte o a un espediente di annuncio ritardato, è rappresentata in modo diretto. La riduzione del numero dei personaggi, con l’espunzione di Valerio, Sabina e Giulia, e per contro l’introduzione di altre figure che garantiscono maggiore dinamicità alle scene corali, permette a Kreglianovich di enfatizzare i momenti di contrasto diretto tra i soggetti che si scontrano, ciascuno con il suo portato interiore, in modo molto più diretto e impetuoso, meno filtrato di quanto non avvenga nell’opera di Corneille. Anche i moti dell’animo e l’evolversi degli eventi sono resi dall’autore nel segno della verosimiglianza e dell’incalzare tragico, senza tempi morti, riempitivi indugi o *escamotage*; tutto ciò che avviene appare la naturale conseguenza della psicologia dei soggetti che vivono la vicenda. Prelevati ad arte dalla traduzione italiana dell’*Horace*, ma manipolati e rimaneggiati per influssi alfieriani e metastasiani, gli endecasillabi sciolti, capaci di momenti di alta solennità, ma lontani dal lirismo di maniera, ben si adattano alle frequenti scene di contrasto che mettono a nudo gli animi dei protagonisti.

Lettieri e Morano riescono a dare ragione di tutte le soluzioni adottate da Kreglianovich nell’approfondito e puntuale saggio introduttivo che precede il testo dell’opera, presentata nella forma in cui vide la luce nella sua unica pubblicazione —

poiché il manoscritto è andato perduto — e ulteriormente corredata di attento commento a piè pagina.

La serietà ed accuratezza del lavoro trova finale coronamento nella proposta dei brani via via citati dai due autori come punti di riferimento del testo di Kreglianovich, che prendono posto in una nutrita appendice, a sua volta ripartita in due sezioni: la prima con le fonti dirette dell'autore (che propone brani di Livio, Dionigi di Alicarnasso, nonché l'*Horace* di Corneille nella traduzione di Placido Bordini, usata dall'autore zaratino), la seconda con le fonti intermedie (dove trovano posto brani di S. Agostino, Dante, Petrarca, Machiavelli, Guicciardini e Vico), tutte proposte con testo originale a fronte.

Claudia Crevenna, *Università di Milano*

Gino Rizzo. Metodo e intelligenza. Tre episodi dal Barocco al Verismo. Galatina (Lecce): Congedo, 2000. Pp. 150.

Chi crede che all'analisi del particolare manchi, per vizio congenito, profondo respiro intellettuale, troverà negli otto studi che Rizzo ha raccolto in volume (quinto, sesto e settimo inediti; i primi quattro su letteratura secentesca, uno d'argomento settecentesco, ed un trittico verghiano) una prova di come si possano efficacemente legare temi apparentemente angusti all'esperienza conoscitiva più ampia. Nei primi, analizzando la figura e l'opera di Girolamo Cicala (1599-1643), nobile leccese e poeta in lingua latina, Rizzo concentra la sua attenzione sulla fioritura culturale barocca a Lecce e nel Salento. I *Carmina* di Cicala (1649) sono una ricca raccolta di raffinati, e tecnicamente sorvegliatissimi, polimetri barocchi, esemplati su toni pontaniani e classici, ma sensibili alla forza controriformistica. Ma la ricostruzione del sodalizio intellettuale ed artistico stabilitosi tra Cicala, Diego Personè, musicista, compositore e rinomato spadaccino; e Ascanio Grandi, autore del *Tancredi* (1632) — un poema eroico che Cicala comparò ai lavori di Ariosto e Tasso — è il grande merito degli studi del Rizzo che, come afferma nell'*Avvertenza*, è sempre attento nei suoi lavori a studiare le opere nello spazio e nel tempo che le hanno informate: "una città, un palazzo, un colto cenacolo, un rapporto amicale, ecc., come elementi attivi per la genesi del testo, sedimentati in indelebili tracce, ancor oggi rilevabili ai fini di una integrale comprensione del testo stesso, dentro gli inscindibili nessi storia-geografia e regione-nazione" (141). Con rievocazioni di fatti d'arme, ed analisi intertestuali di trattati di scherma, versi lirici ed epici, Rizzo dimostra la vivacità e la comunanza del sentire di tre artisti che insieme hanno contribuito alla affermazione della grandezza barocca salentina.

Il terzo studio esamina l'opera di Bonaventura Cataldo Morone (Taranto 1560-1621), sacerdote e predicatore, rettore del seminario di Taranto sino al 1602 quando prese gli ordini dei frati Minori Osservanti Riformati. Successivamente pubblicò *Rime sacre* (1619, 1622); esametri latini; e tre tragedie sacre, *Il mortorio di Cristo* (1611), *Giustina* (1617), *Irena* (1619), oggetti principali, soprattutto la prima, d'indagine. Rizzo mostra come il genere secentesco della tragedia spirituale si può, grazie alle qualità dell'opera del Morone, affrancare dai giudizi negativi che l'hanno accompagnato fin dagli esordi tardo-cinquecenteschi. La sua tragedia, pur inscritta nelle rigide coordinate pedagogiche controriformistiche, non s'appiattisce su quelle e mantiene una alta tensione drammatica affiancando il gusto per l'accumulo metaforico, e le aspre contrapposizioni, alla "partecipata consapevolezza del valore espiatorio della Passione-Morte del Cristo [...] e

l’avvertimento della sua Resurrezione, come un esaltante rovescio luminoso dello stesso *Mortorio*” (56).

L’*“Hidrunte espugnata”* è la tragedia che Girolamo Pipini, “dottor fisico” salentino, pubblicò nel 1646 a commemorare la caduta di Otranto e l’eccidio dei suoi cittadini ad opera dei Turchi nel 1480. Nella tragedia convivono ancora i “convincimenti controriformistici” (66) ed un vivo sensualismo (vedi le contrapposizioni “ostro-volto, avorio-petto, rose-labbra, stelle ardenti-occhi [...]” 67), sostenuti, secondo Rizzo, da “presupposti naturalistico-scientifici” come ci si può aspettare da un medico-filosofo quale il Pipini. Il sacerdote Calcante risponde al suo signore Acomath: “[...] È il tetro umor, che annera / la parte più sottile e più lucente / del sangue puro, onde han l’essenza viva / gli spiriti vitali; / [...] / Indi nasce il timor, indi il merore, / indi il terror, indi il furor insano” (69). L’*“Hidrunte”* è un episodio che s’inscrive in uno spazio più grande della storia della tragedia: ricordare l’antico eroico comportamento degli otrantini che aiutarono Belisario contro i Goti serve a Morone per respingere l’accusa di Lecce, che attribuiva alla caduta di Otranto la perdita del controllo sulle diocesi del Salento.

Nella repressione dei moti rivoluzionari napoletani del 1799 trovava tragica fine Francesco Antonio Astore, avvocato casaranese che da esordi politici dichiaratamente pro-borbonici passava, “con piena consapevolezza ideologica” (78), all’adesione attiva alla repubblica. “Tiranno imbecille, trascurato, ignorante de’ suoi doveri verso Dio, verso la religione, verso i sudditi, nemico della verità e della ragione e delle genti oneste, dedito a’ piaceri, ostinato, trascinato da’ capricci della sua Messalina, che lo ha indotto alle più atroci barbarie ed iniquità,” scriveva Astore nel suo *Catechismo repubblicano* (1799), lasciando pochi dubbi di colpevolezza ai giudici. Rizzo prova a tracciare il percorso intellettuale dell’Astore per illustrare il cambiamento ideologico affrontato sommariamente da indagini precedenti. Individua nel programma educativo dell’Astore, precedente di almeno un quindicennio la sua adesione alla repubblica, i germi della futura trasformazione. Accanto alle ragioni “militanti” anti-illuministiche, ciò che colpisce Rizzo è l’eccesso di partecipazione emotiva di Astore nelle sue argomentazioni politiche (83). Infatti nella *Guida scientifica* (1791), dopo l’attacco ai lumi, Astore loda con passione i traguardi raggiunti nel secolo, lode motivata proprio dalla tensione conoscitiva illuministica di cui s’era nutrito nei suoi anni napoletani. Il cambiamento di Astore è quindi, per Rizzo, giustificato e ne individua le ragioni, forse con sintesi che pregiudica l’efficacia argomentativa, negli entusiasmi giovanili, in problemi famigliari e in scelte reazionarie di un Regno in cui non si riconosceva più.

Il trittico finale è probabilmente la sezione del libro che più esemplifica gli intendimenti critici dell’autore. Attraverso l’analisi di tre episodi minori (sull’uso del francesismo “illustrazione” nel senso di “persona illustre” in alcune lettere di Verga alla famiglia; sulla lunga amicizia Verga-Serao; sugli incontri Verga-Pirandello ed i discorsi commemorativi dell’ultimo per il “maestro”) Rizzo chiarisce in modo esemplare gli intendimenti ricordati nell’*Avvertenza*. La comprensione dei testi o degli episodi analizzati non rimane confinata all’occasione ma si allarga per gettare luce sull’opera complessiva dell’autore o del periodo considerati; per capire, scrive Rizzo, “come siano andate effettivamente le cose” (141). Allora, nei vividi ritratti epistolari di Francesco Dall’Ongaro il giovane Verga pare anticipare le strategie descrittive dei personaggi delle sue opere; nel rapporto Verga-Serao gli scritti privati illuminano quelli pubblici con la presa di posizione della Serao giornalista contro la letteratura tardo-romantica italiana; nei due discorsi commemorativi di Pirandello per Verga appare la rivendicazione

pirandelliana d'indipendenza e del primato della propria arte in chiave soprattutto antidannunziana. Rizzo inoltre individua convincenti elementi comuni — sul tema del travaglio della creazione artistica — tra i concomitanti momenti cruciali del completamento dei *Sei personaggi* e del secondo discorso su Verga, scrittore che del rapporto tra creazione artistica e vita, tra illusione e realtà, aveva fatto un nodo teorico (136-40).

È necessario quindi evitare la tentazione di considerare le micro indagini di Rizzo curiosità storiche o letterarie di respiro locale od erudito. Dietro l'analisi minuziosa del particolare, l'autore rivela l'ambizione alta (e raggiunta) delle sue indagini, mostrando come il dettaglio intelligentemente sviluppato e contestualizzato sia essenziale nel processo interpretativo generale.

Stefano Giannini, *Wesleyan University*

Rudolph M. Bell e Cristina Mazzoni. *The Voices of Gemma Galgani. The Life and Afterlife of a Modern Saint*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Pp. xvi, 320.

(Questo titolo di Bell e Mazzoni mi ha attratta immediatamente perché, prima di partire per il fronte, mio padre scelse il santino di Gemma Galgani con la foto e la preghiera sul retro, si mise intorno al collo la medaglietta con l'effigie della santa e partì per la guerra. Ogni anno, durante tutta la mia fanciullezza, abbiamo visitato il santuario di Santa Gemma a Lucca.)

Gemma Galgani fu canonizzata il 2 maggio del 1940, appena un mese prima dell'entrata in guerra dell'Italia il 10 giugno dello stesso anno. In questo libro che ne studia la figura, si pone una domanda principale, che attraversa tutto il volume, sulla sua legittimità come santa: "Il giglio di Lucca" è da alcuni considerato il primo esempio di santità del ventesimo secolo, da altri un'isterica megalomane che si era autoeletta alla canonizzazione. Il libro è ben congegnato: gli autori si riconoscono subito come storiografi seri, metodici e ben documentati. Essi partono da una precisa descrizione dell'ambiente sociale e religioso della città di Lucca di fine Ottocento, pregno del forte retaggio dei mistici italiani, soprattutto medievali, ma anche della "secularization and scientific rationalism that permeated the educated classes in nineteenth-century Europe" (3). Le prime pagine del testo situano Gemma in questo clima disparato e ce la inquadrano immediatamente nella sua scelta verso una santità da lei agognata sin dai primi anni di vita.

Dopo l'introduzione gli autori si tirano in disparte, e permettono al lettore di farsi un'opinione diretta di questa donna giovane ed attraente riportandone gli scritti originali: i diari, l'autobiografia, le lettere, le descrizioni delle visioni e delle estasi. Vi vediamo Gemma alternare i lamenti per essere derisa e ostacolata dai familiari, al dolore delle lotte contro il demonio, alle polemiche con i confessori, alla gioia degli incontri con Gesù, all'anelito costante di congiunzione con il Salvatore. La vediamo partecipare alla passione di Cristo e ricevere le stimmate. I testi sono tradotti fedelmente dall'originale italiano e gli autori non commentano troppo all'interno di queste sezioni, ma si limitano ad un paio di pagine di introduzione per inquadrare i testi originali; poi il lettore è lasciato a pensare, a ponderare, a formarsi un suo giudizio personale.

Ciò che sorprende di Gemma è la presenza di orgoglio di santità e, allo stesso tempo, la sua umiltà di serva di Cristo. È una donna estremamente ambigua che da una

parte si sente fiera del suo rapporto con Gesù, dall’altra desidera che i suoi scritti vengano bruciati; da una parte si impone ai suoi confessori, dall’altra ne accetta i moniti; da una parte mortifica il suo orgoglio, dall’altra arriva a rimproverare Gesù; da una parte desidera partecipare al rigore della vita monastica, dall’altra si ribella alle regole del convento. Talora Gemma è manipolatrice e non rinuncia a mezzi prettamente femminili per ottenere quello che vuole: “[...] but I knew a good trick to bend him into giving me anything, so I put it into effect and immediately got what I wanted” (31). Gemma è una personalità estremamente discontinua e contraddittoria e gli autori non nascondono questa ambiguità, ma ne riportano oggettivamente tutte le varie sfumature.

Uno degli aspetti più rilevanti delle esperienze di Gemma è il rapporto di unione intima con Colui che ella chiama suo sposo. Il colorito prettamente sensuale con cui ella descrive le sue estasi in contemplazione di Cristo ricorda da vicino la rappresentazione erotica dell’*Estasi di Santa Teresa* del Bernini. Gemma dice: “I have loved you, oh Jesus. Grant me to love you yet more, so that my thought turns only to you, all day, and all night, even while sleeping [...]” (132); “Yes, Jesus loves me so much, because my every breath is his, my every desire is his, my every affection is his” (133); ed ancora, “I am yours, I am yours, Jesus [...]” (144). Queste sono le parole di una donna innamorata, che potrebbero essere sussurrate ad un amante quanto mai terreno. Allora, chi è Gemma Galgani? Una santa, una mitomane, una visionaria?

Fino a questo punto le parole di Bell e Mazzoni fungono da guida alle parole di Gemma, ma, quando si arriva al capitolo sulla canonizzazione, gli autori pongono sicuri la loro impronta sul testo. È un’impronta preparata, solidamente appoggiata a documentazione storica e critica, convincente e ben equilibrata tra opinione personale e seria ricerca. L’analisi copre i molteplici aspetti della personalità di Gemma, tra cui la considerazione delle fonti che la influenzano: “At least some of the inspiration for these ecstasies came from Gemma’s own initiative in reading selections from Saint Augustine, something she apparently did without informing her confessors and while the Giannini family members must not have been watching” (171). In seguito Bell analizza le altre prove della santità di Gemma, dalle stimmate all’autopsia *post mortem*. Le argomentazioni sono portate avanti in maniera oggettiva, presentando anche scientificamente il pro ed il contro di ogni dichiarazione.

Il sesto capitolo, “A Saint’s Alphabet, or Learning to Read (with) Gemma Galgani: Theory, Theology, Feminism”, risulta il più interessante del libro, e il lettore vi arriva preparato a riceverlo dopo i capitoli precedenti e una prospettiva chiara sulla vita e le esperienze di Gemma. Tra i primi punti che Cristina Mazzoni mette in rilievo è la sua convinzione che “the perceived incompatibility between feminism and Christianity is itself a source of strength rather than dismay” (194) e considera Gemma sotto l’aspetto di una donna che, per mezzo della sua “santità”, ha cercato di sovvertire le strutture patriarcali della Chiesa ed eliminare la marginalizzazione delle donne (195). La storia di Gemma viene esaminata secondo le leggi del femminismo, della teologia, della teoria critica, della psicologia e della storia della spiritualità. I nessi conduttori tra queste metodologie eterogenee sono espletati esaurientemente e logicamente dall’autrice e Gemma viene paragonata ad altre donne di simili esperienze, tra cui Santa Teresa d’Avila, Angela di Foligno ed altre, anche se sarebbe stato preferibile dare più enfasi alle somiglianze con la vita e le esperienze di Caterina da Siena, che invece è citata meno frequentemente.

I motivi ricorrenti negli scritti e nelle esperienze di Gemma vengono introdotti come

lemmi in questo dizionario di una santa, e chiariscono gli aspetti particolari della sua personalità. Particolarmente valida risulta la sezione su Gesù quasi mai chiamato "Cristo" da colei che lo trattava come un membro di famiglia, lo sposo a cui si era dedicata: il loro è un rapporto intimo, seduttivo, estremamente personale. L'aggiunta di alcuni termini italiani usati da Gemma permette al lettore di captare meglio il tono della santa e di percepire più profondamente l'impatto delle sue esperienze con il divino. Quando Gemma si impone l'astinenza dal cibo, il controllo sul proprio corpo, l'obbedienza, il dono della sua verginità, lo zelo, ella si nega tutto con passione ed abnegazione assoluta: "Gemma decreates herself [...] and in this lies her greatness, her creativity, because of this she is elected to SAINTHOOD — or, more radically yet, through this Gemma 'becomes divine'" (240). E l'autrice termina il suo saggio rivolgendosi a Gemma affettuosamente e direttamente come ad un'amica, riconoscendone di nuovo le ambiguità di vita e di comportamento, ma trovando cristiana consolazione nelle sue parole, e celebrando infine una donna che non tutti potranno accettare come santa, ma che era "a young woman of strength and defiance, uneducated yet unafraid [...]. A person yearning and fighting for that fullness of life which so few of us have the courage to experience here on earth" (283).

In uno stile elegante e sostenuto, il libro è corredato di note, tabelle statistiche e foto di Gemma, della sua famiglia originaria e di adozione, delle suore e dei confessori. Con queste immagini davanti agli occhi, sta di nuovo al lettore giudicare se Gemma, una mistica dalle molte voci e quasi fuori posto nel ventesimo secolo, fosse santa o isterica, manipolatrice o sincera. Personalmente non posso dirmi convinta della genuinità della sua ispirazione, ma in ogni caso questo è un libro che fa pensare, che si può portare in prima linea come fece mio padre, il quale dopo cinque anni tornò dal fronte sano e salvo. Coincidenza o miracolo?

Cinzia Donatelli Noble, *Brigham Young University*

Janice M. Kozma. *Grazia Deledda's Eternal Adolescents: The Pathology of Arrested Maturation*. Madison: Farleigh Dickinson UP, 2002. Pp. 214.

Questo studio monografico intende approfondire il valore e rivendicare l'importanza della narrativa di Grazia Deledda. Prendendo atto del plauso internazionale per una scrittrice insignita del Nobel per la letteratura e confutando l'ostilità personale e critica dei suoi connazionali, Janice Kozma dimostra la profonda sensibilità e audacia psicologica, la sottigliezza narratologica e, in generale, la novità rispetto al suo tempo della scrittura della Deledda.

Il capitolo introduttivo è diviso in due parti: la prima, dedicata alla descrizione della Sardegna arretrata e conservatrice dell'infanzia e giovinezza della scrittrice; la seconda, alla sintesi della sua biografia e all'esame dell'alterna fortuna critica della sua opera. La Kozma sottolinea come l'esperienza di questa realtà e l'osservazione dei comportamenti e delle patologie familiari entrino nella narrativa della Deledda permeandola radicalmente — indicazione, questa, che ripete varie volte nel corso del suo studio. Dato che tale premessa è in consonanza con quanto la critica ha già accertato e discusso soprattutto a proposito di *Cosima*, scritto incompiuto e pubblicato postumo, letto generalmente come autobiografia e utilizzato per interpretare retrospettivamente l'opera deleddiana, l'insistenza della Kozma nell'affermare la dipendenza della scrittura dai dati della

biografia — e, come vedremo, del proprio commento dai dati della psicologia — rischia di conseguire l’effetto non voluto di limitare la creatività narrativa della scrittrice, che non fa solo opera documentaria ma d’immaginazione e fantasia, e, a suo modo, di allontanamento, sia pure sublimazione, della realtà.

Nei capitoli successivi la studiosa procede allo spoglio e alla discussione dei romanzi e delle novelle con il fine di dimostrare come la perspicacia narrativa dell’autrice sarda emerga soprattutto nella descrizione dei rapporti uomo-donna: quello della Deledda — osserva la Kozma — è un mondo fatto di uomini adulti che non sono mai cresciuti e di donne forti che hanno paura di affermare la loro indipendenza e che perciò continuano ad identificarsi nel ruolo protettivo e sacrificale di madri. Nell’esaminare questo mondo apparentemente privo di cambiamenti e dunque sostanzialmente uniforme nonostante la maturazione dell’arte della scrittrice, la Kozma utilizza, con dovizia di particolari a volte eccessiva, quelli che in ambito psicologico sono noti come “sindrome di Peter Pan” (Kiley) e “complesso di Cenerentola” (Dowling). Individuata all’inizio degli anni Ottanta dallo psicologo Dan Kiley, direttamente consultato dalla Kozma, la “sindrome di Peter Pan” descrive le caratteristiche psicologiche e comportamentali del soggetto maschile che ha paura di crescere e dunque rimane perennemente adolescente — dai problemi di rapporto con i genitori e dalla ricerca di approvazione da parte dei coetanei, al narcisismo e alla incapacità di assumersi le proprie responsabilità, ecc. (per una discussione dettagliata delle caratteristiche si veda, in particolare, il capitolo “The Syndrome of Arrested Maturation”). Complementare alla “sindrome di Peter Pan” è la “sindrome di Wendy” che descrive invece il comportamento della donna incapace di affermare se stessa nonostante la propria superiorità rispetto all’uomo. Si tratta, come si può notare, di descrizioni che coprono una gamma di comportamenti ed atteggiamenti psicologici molto varia, riconoscibili con relativa facilità nell’universo umano rappresentato dalla Deledda, dotato, sottolinea la Kozma, di un istinto psicologico tanto forte da anticipare la moderna psicologia clinica. A questo proposito notiamo che se doveroso è il riconoscimento della profonda sensibilità deleddiana nel rappresentare i rapporti interpersonali nella particolarissima realtà sarda, si vorrebbe tuttavia che la Kozma, per dovere di precisione scientifica, chiarisse che sebbene esista una letteratura su tali sindromi, esse non sono riconosciute da psicologi e psichiatri come patologie cliniche e non rientrano nella classificazione medica delle sindromi diagnosticabili. Da questo punto di vista, l’immagine che la Kozma propone di una Deledda-psicologa *ante litteram* non pare appropriata né tanto meno rilevante, ed anzi non risulta chiaro se la studiosa si serva dei testi di Kiley per comprendere la Deledda o la Deledda serva a dimostrare le tesi di Kiley. A risolvere questo dubbio, peraltro, non è sufficiente una breve avvertenza in nota che la ricchezza psicologica dei personaggi deleddiani è superiore alle caratteristiche individuabili nella sindrome di Peter Pan, né basta aver coniato un nuovo termine, “syndrome of arrested maturation,” per comprendere la complessa realtà psicologico-coscienziale descritta dalla scrittrice e le modalità della sua rappresentazione.

Come si diceva, l’obiettivo della Kozma è quello di affermare il valore della scrittura della Deledda e, a nostro parere, vi riesce nei momenti in cui staccandosi da Peter Pan, Wendy e Cenerentola, ovvero rinunciando a studiare il testo ricorrendo a considerazioni che non lo pertengono, si concentra invece dal punto di vista contenutistico, sull’apparente unidimensionalità e ripetitività dei rapporti interpersonali che caratterizzano le storie della Deledda e, dal punto di vista formale, sulle modalità della loro rappresentazione in una sorta di eterna variazione sul tema uomo-donna. Pur

rischiando di ridurre ad un unico modello le trame narrative costruite dalla Deledda, la studiosa intende dimostrare che l'invarianza del suo universo e il carattere quasi formulaico che sembra emergere nel suo metaforismo sono effetto del suo *essere donna* e della volontà di rappresentare la donna, che avverte definibile solo in rapporto al suo altro, l'uomo, ad esso sempre vincolata e soggetta. Per questa ragione, la Deledda descrive un *tipo* maschile fragile ed inetto, il cui processo di crescita lei stessa interrompe perché il personaggio rimanga "eterno adolescente." A questi accompagna *delle* donne che scelgono, in parte contro se stesse o forse in virtù della loro superiore capacità psicologica, di rimanere madri per i loro "bambini." Solo privilegiando l'idea di costruzione di una realtà testuale contro la semplice imitazione della realtà, la Kozma può definire questa epidemia di adolescenza protratta e mai superata "principio organizzatore" nell'opera della Deledda e, allo stesso tempo, sottolineare il valore terapeutico che la pratica della scrittura, inizialmente negata, ha per la scrittrice: attraverso di essa, la donna autrice trova il modo non solo di esorcizzare ma anche di giudicare e denunciare la realtà che osserva o vive quotidianamente.

Una volta messo a fuoco l'oggetto della sua ricerca, nei capitoli "The Woman He Loves" e "Manifestations of the Syndrome: Relationships" la Kozma procede a svelare la sensualità e l'eroticismo che la Deledda dissimula nella densità metaforica di alcune immagini, dimostrando come la scrittrice non solo renda i personaggi femminili moralmente più forti e superiori per immaginazione e creatività, sebbene alla fine escano perdenti nelle circostanze della vita, ma trovi un modo assolutamente personale e sofisticato per parlare di desiderio e sessualità (comprendendo in questa sfera anche la tendenza all'effeminatezza di alcuni personaggi maschili, l'amore per il travestimento, il cameratismo o l'amicizia maschile al limite dell'attrazione omosessuale). Questi motivi, che con difficoltà sarebbero entrati in un testo letterario di generale fruizione tra Otto e Novecento se rappresentati più esplicitamente, sono alla base del rapporto problematico di dipendenza dell'uomo dalla donna e viceversa, generatori o veicoli di espressione dei temi caratteristici e ampiamente studiati della passione, della maternità, della crisi spirituale, della colpa e del castigo, della redenzione individuale.

Se vale per la Deledda ciò che è stato detto a proposito del femminismo istintivo di Neera e della Serao, scrittrici che, pur rappresentando il mondo femminile dalla parte della donna, rifiutano l'affiliazione con il movimento femminista ed anzi lo criticano; si può anche dire che la Deledda scrittrice, al pari delle autrici citate, tematizzi con la sua opera la nozione di una identità autorale femminile come posizionamento, cioè come affermazione di un punto di vista femminile, di uno sguardo autonomo, determinato culturalmente e socialmente ma in controllo della situazione narrativa, che dunque osserva, filtra, descrive o anche solo immagina la realtà, ma soprattutto la costruisce conferendole valore e significato originali. A questo proposito sarebbe stato interessante vedere discussi i concetti di *positionality* e *situated knowledge*, con la loro enfasi sull'intreccio di soggettività sessuale, sociale, storica e culturale, al centro dell'attuale dibattito femminista per esplorare ulteriormente quello che la Kozma definisce il "proto-femminismo" della Deledda, condiviso da altre importanti scrittrici italiane tra Otto e Novecento.

Francesca Parmeggiani, *Fordham University*

Charles Burdett and Derek Duncan, eds. *Cultural Encounters. European Travel Writing in the 1930s*. New York: Berghahn Books, 2002.

Michel de Certeau has written that “[s]pace occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities” (*The Practice of Everyday Life* 117). These lines aptly describe the focus of *Cultural Encounters*. The semiotic interpretation and the practice of our spaces, both familiar and not, depend on us and what we purport to know of them, and how we choose to move within them, and what we accept of what others tell us about them.

The reconsideration of the practice of space(s) is particularly relevant to the 1930s. In their introduction to this collection, the editors explain that in such a period of political upheaval, economic depression, and rapid industrialization as was the 1930s, travel for leisure became possible as never before. In fact, writers such as Mario Praz and Paul Fussell considered the 1930s to be the golden age of travel.

The collection of twelve essays is divided into four sections: “Introducing Travel,” “Journeys in Europe,” “Liminal Spaces,” and finally “Colonial Encounters.” The editors challenge us to understand that the essays of the collection are not bound by genre; they deal, instead, “with the representation of place by travellers” (18).

The opening essay, “Journey with Maps. Travel Theory, Geography and the Syntax of Space” by Andrew Thacker, is an ideal illustration of the editors’ intent. Focusing on Graham Greene’s *Journey Without Maps* (1936), Thacker shows how, in comparison with the book’s 1953 edition, Greene manipulates his spaces, including the cartographical ones, to depict himself as explorer rather than mere tourist. Furthermore, while Greene provides an imperialist view of a geographical environment, he also provides his own psychic journey through that environment. This, of course, means that we, as his readers, are seeing mainly his interpretation of the various places of his travel (here Liberia).

Charles Forsdick, in the following essay, “Sa(l)vaging exoticism. New Approaches to 1930’s travel literature in French,” continues Thacker’s premise. He describes the dichotomous nature of the French word *exotisme*, showing how the word carries within its semantic possibilities “an exotic-ness essential to radical otherness,” in addition to “describing the process whereby such radical otherness is either experienced by the traveller from the outside or translated, transported, and finally represented for consumption at home” (30). Fascinating is his idea that, at a time in history when French colonies, which had given rise to French attitudes of *exotisme*, were breaking apart, the non-French colonials saw in France their own version of the same phenomenon. This observation will be implied later in Naomi Segal’s study of Gide’s travel to Egypt for the purpose of sexual tourism. Interestingly, she juxtaposes his *Carnets d’Egypte* with his memoirs of his wife, Madeleine (*Et nunc manet in te*), adding yet another far more complex and complicated level to Gide’s interpretations of *exotisme*.

Spain is the subject of three essays: “Bringing Home the Truth about the Revolution: Spanish Travellers to the Soviet Union in the 1930’s” by Mayte Gómez; “The Politics of the Everyday and the Eternity of Ruins: Two Women Photographers in Republican Spain” by Jo Labanyi; and “Dramatic Encounters. Federico García Lorca’s Trip to Cuba (1930)” by Sarah Wright. In all three are depictions of how travel writing serves to translate a space in between (Duncan and Gregory, *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, 1999), a “space-in-between” clearly fraught with the imposition of our own practice upon it. Gómez explains it thus: “In the travel books published in Spain [...] the

Soviet Union was imagined before it was seen, defined before it was explored, and judged before it was fully understood. [...] These books were a vivid reflection of the Spanish national political scene and of the different expectations different visitors [...] had for their own country" (79).

Such is the attitude of Anglo-Italian writer Annie Vivanti, briefly mentioned in Charles Burdett's essay, "Signs of Roman Rule. Italian Tourists and Travellers in Greece and Egypt." Mondadori, publishers of Vivanti's book about her travels to Egypt (published not in the 1930s, but in 1925), categorized it as travel literature, not fiction. But herein lies the problematic, as Burdett and most of the essayists of this volume indicate. Vivanti's descriptions raise the question of her own interpretation of a perceived space. Similarly, in the other "Italian" essays of the book, the Italy of the 1930s was primarily concerned with colonial expansion, and publishers such as Mondadori were happy to provide their readers with stories of faraway places, offering "elegantly mediated versions of the exotic" (108). Given Italy's colonialist agenda, such places became not only an opportunity for travel through space, but also for metaphorical travel through time, in an effort to commune somehow with grand imperialist undertakings of the past. As Derek Duncan points out in his essay, "Travel and Autobiography. Giovanni Comisso's *Memories of War*," during the 1930s, "however much the experience of travel might have varied in its details, the overall intention of the writer/traveller was to stabilize and consolidate the meaning of Italy" (50). In "Travelling Through 'Italian Africa' in the 1930s," Loredana Polezzi sees this intention as one of the two contradictory motivations for travel. On the one hand was the spirit of Italian colonization, so nationalistic in tenor, while on the other was found "the deep yearning for an 'unspoilt' (i.e., primitive and pristine) Africa [...]" (189). In her survey of various travel pieces about the 1930s (but not all written at the time), Polezzi shows how voyeurism became scientific observation and vice versa. She concludes, as does Thacker, that travel literature will reveal far more about the writer and the spaces practiced by the writer than it does about the object of the writing.

With World War II, European writers were compelled to perceive the spaces and the times of their travels differently. War brought upheaval in a geopolitical sense. Furthermore, expanding technologies, particularly in the mass media, made the world smaller. Continuing and relatively easy access to film and radio reports, including film footage of places in the news as had never been seen before, resulted in a different awareness of the exotic, of nationalism, of colonialism. Any telecamera, any microphone could immediately undo the lyrical reports provided by traditional travel writers.

With its perceptive analysis of travel writing in the 1930s, enhanced by detailed bibliographical information, *Cultural Encounters* is a welcome and informative addition to the study of hodoeporic literature.

Anne Urbancic, *University of Toronto*

AA.VV. *Chroniques italiennes: Spécial Pavese*. Ed. Laroche Pierre et al. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001. Pp. 125 (plus 14-page appendix).

The year 2000 marked the 50th anniversary of Cesare Pavese's death and, not surprisingly, the past two years have seen the publication of numerous edited volumes and monographs to mark this occasion and to honor this "out of fashion" writer. The most significant of these volumes are special issues by the journals *Testo* (40, 2000), *Levia*

Gravia (2001) and *Narrativa* (22, Paris X Nanterre, 2002), and a monograph by Bart van den Bosché (“*Nulla è veramente accaduto*”: *strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese*, Leuven: Leuven UP, 2001). *Chroniques italiennes*, the journal of La Sorbonne Nouvelle, contributes its own “Spécial Pavese” to this celebration, although it suffers by comparison with the other texts.

The volume, composed of seven articles (six in French, one in Italian — a choice that leaves one baffled, since the editors could have translated the Italian article to replicate the homogeneity attempted by the other collections) does not strike this reader as a significant contribution to Pavese studies, partly because some authors choose to revisit their previous analyses, partly because they address topics that have been analyzed in the past, without imparting novel perspectives to their subject matter. Indeed, only a couple of articles reveal significantly new thematic and theoretical approaches, whereas the rest simply reshuffle already examined *topoi* in Pavese scholarship.

The opening article by Perle Abbrugiati (“Il mestiere per vivere: Pavese travailleur infatigable pour l’éditeur Einaudi”) exemplifies this latter approach. The author introduces her subject matter, Pavese’s work as one of the founding editors for the publishing house Einaudi, claiming that her article will “compléter ou corriger le portrait d’un Pavese qui n’a pas seulement regardé les yeux de la mort, mais vécu, agi, marqué son temps, autant par le travail de ses jours que par le mots de ses nuits” (7), a very vague statement that wishes to underscore how this article reevaluates Pavese’s work as an editor. Unfortunately, when it comes to clarifying the extent of this contribution, the author frequently resorts to quoting opinions already well-known in the Pavese-as-editor field (those of Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Felice Balbo, etc.), or simply restating the obvious (that Pavese felt a conservative urge to subdue the more leftist and transforming energies in the publishing house, while favoring his own interest in ethnology and myth in the “Collana Viola”). All the while, the author digresses from her topic to spend numerous pages either refuting the claim (made by whom?) that Pavese’s suicide has created “l’image d’un *inetto*, d’un homme dominé par l’inadaptation à l’existence, d’un passif” (18), or discussing the relative importance and reliability of Pavese’s “pro-fascist” notes published by Lorenzo Mondo in 1990 (28-30). Similarly, she runs into contradictions when discussing how Vittorini’s and Pavese’s opinions differed in considering the influence the PCI (Italian Communist Party) should have on the cultural development of the nation (they were much closer than she suggests, as Vittorini’s polemic with Alicata and Togliatti, cited by Abbrugiati, clearly reveals to a careful reader). Missing from her analysis is Pavese’s most significant unpublished work as an editor, the “pareri di lettura” and internal memos to collaborators like Balbo and Ginzburg, that reveal the often hidden, sarcastic, and ironic strains of Pavese’s intellect.

The second article, “*Addenda* sur la mythopoïétique de Pavese et sur sa poétique” by the well-known “Pavesista” Gilbert Bosetti, already in the title offers itself as an addition to previous work spanning thirty years, during which the author has “tenté de prouver le rôle majeur joué par l’écrivain piémontais, aussi bien par ses réflexions théoriques que par la mise en œuvre de son art narrative” (31). Here one wonders why Bosetti needs to claim an originality in underscoring Pavese’s theoretic and writerly importance, since many others have made similar claims, and Pavese’s relevance both for the generation that wrote under Fascism and for the following generation is a well-known and accepted fact. Bosetti then uses his psycho-mythological criticism of Pavese, which originated in the Piedmontese writer’s belief that “tout l’art moderne est un retour à l’enfance” (31), to

examine the distinction between the mythical and poetical strains in the writer's work, and among the three times of Pavese's narration: the time of infancy, the time of the return to the places of one's childhood, and the time of the *eternal* return to the recurring myths of a people (40). (The "mythique" is the aspect of one's world view that focuses on universals, thus making it immediately translatable, whereas the "poétique" highlights "tous les effets d'écriture d'une langue et d'une culture," and is therefore impossible to translate [33].) These distinctions in the end allow one to understand "l'extraordinaire prégnance mythique" present in the work of Pavese (42), and in particular in *La luna e i falò*, an analysis of which concludes the article.

More valuable in content and exposition are the central articles of the collection ("Pavese et l'image de la réussite" by Dennis Ferraris; "Pavese: *paese* et *paesaggio*" by Muriel Gallot; and Pierre Laroche's "Le réel de l'écriture"). Ferraris's article discusses Pavese's rejection of the notion of "success" in his literary pursuits, since success is "une faiblesse qui caractérise les sujets attirés par l'action et non par la recherche méthodique d'une authenticité absolue qui définit l'Être dans une perspective éthique" (44). Within this context, the author contrasts Pavese's condemnation of women who embody the "vita attiva" with his espousal of intellectual thought and the contemplative life which he conceived as masculine. In doing so, Ferraris aligns Pavese with modernist trends in literature that understood active life and modernity as negative, "feminine" developments that undermined the masculine field of aesthetics. Thus, he revalues Pavese's "failures" through contrarian lenses that affirm the importance of these defeats to render artistically the problem of the suffering subject in the world (54); and to create textually a story that does not allow the reader to achieve completion but requires that he accept "de s'engager sans être sûr d'obtenir à la fin des réponses claires et nettes" (59).

"Pavese: *paese* et *paesaggio*" examines, instead, the difficulties encountered by Pavese every time he had to describe a landscape or an environment that were not his own, hence the difference between "paese" and "paesaggio" where the latter is the privileged space of one's infancy, rich in symbolic and mythic connotations. As an example, Gallot underscores the problems Pavese dealt with when he wished to describe the "real" sea of Brancaleone Calabro vis-à-vis the ease with which he talked about the distant seas of "I mari del Sud," seas that owed their symbolic connotations to the Piedmontese landscapes of infancy rather than to the real-life waters of his southern exile. The author concludes noticing that not only the sea, but mountains as well are absent from Pavese's topography (70), and affirming that only in *Il carcere* was he able to elaborate successfully on a foreign landscape and its symbols (74).

The final article of this section elaborates on Ferraris's discussion of "vita attiva" and "vita contemplativa," since it discusses the articulation in the Piedmontese writer's work of the difference between objective and subjective representations of reality. Though initially drawn to a naturalistic representation of the world, as his interest in slang demonstrates (81-82), Pavese eventually shifted to a subjective rewriting of the world, where the personal, lived experience of the real rather than the real itself became central to the narration (82); and where writing helped to "'sfuggire al determinismo [de]lla materia" (85) and imposed an order to the chaos of existence (86).

The book concludes with articles by Giovanna Romanelli ("La 'parola nuova' nella ricerca letteraria di Cesare Pavese") and by Jean-Charles Vegliante ("Rythme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese"). The first and only contribution in Italian overlaps with Pierre Laroche's, since Romanelli shows how Pavese's lifelong

search for a “parola nuova” in literature was driven by his desire to construct the self and to organize the chaos of daily life into “pensiero e fantasia.” Thus, the plurilinguistic juxtaposition of dialects and languages that began in *Lavorare stanca* and *Ciaï, Masino* (91-95), and continued in his mature works, had as its goal an almost Joycean ambition to confer a “sostanziale unitarietà” to reality while expressing “ciò che si vuole e non si può” (101). A completely different approach to Pavese’s language informs the last article. Vegliante’s structuralist analysis of Pavese’s prosody both in poetry and prose is the least interesting of the contributions, especially because so much of his analysis is based on a subjective division of Pavese’s meters, and on the arbitrary choice of passages to confirm his findings, findings that suggest an essential monotony in the early writings and a more nervous rhythm, which breaks with traditional Italian verse, in subsequent works.

The overall impression one obtains from this collection of essays is that, while it is helpful as a general aid to Pavese scholarship, it does not substantially contribute to its growth in new and exciting directions.

Valerio Ferme, *University of Colorado-Boulder*

Keala Jewell. *The Art of Enigma, the De Chirico Brothers & the Politics of Modernism*. University Park: Pennsylvania State UP, 2004. Pp. 237.

La storia della fortuna dei fratelli De Chirico è caratterizzata, per tutta la seconda metà del Novecento, da quarantene critiche, riscoperte, e occasionalmente da fraintendimenti. Giorgio De Chirico, che dal secondo decennio del secolo scorso veniva considerato come il precursore per eccellenza del surrealismo e da Breton stesso additato, assieme a suo fratello, come “originatore di tutti i miti moderni”, incontra già dalla metà degli anni venti non poche difficoltà a fare accettare la nuova direzione della sua opera pittorica: e se da una parte è accusato di tradimento e di restaurazione neo-classicista dai suoi ex compagni del fronte modernista — in prima linea i surrealisti — dall’altra è ripudiato in patria durante il fascismo per il suo europeismo apolide. Così fino a qualche decennio fa Giorgio De Chirico è rimasto per molti quasi esclusivamente quello della prima maniera metafisica. E mentre si rivaluta la sua opera degli anni venti e trenta (di grande importanza tra tutti l’apporto di Maurizio Fagiolo dell’Arco), rimane ancora aperto il discorso sull’ultima produzione pittorica, come pure si attendono specifici contributi critici relativi alla sua pur ristretta produzione letteraria. Per Albero Savinio, al secolo Andrea de Chirico, la questione è ancora più complessa. Scrittore, pittore, drammaturgo, e compositore, Savinio, prima della sua rivalutazione negli anni Settanta — in clima di neoavanguardia — era rimasto relegato alla schiera degli illustri dimenticati del primo novecento italiano. Ma l’interesse critico si concentra soprattutto a partire dagli anni Novanta con contributi importanti come la recente monografia di María Elena Gutiérrez o quelle di Silvana Cirillo e di Antonio Marchetti, per citarne solo alcune.

In questo quadro di rinnovata attenzione critica si inserisce il recente studio di Keala Jewell. Bisogna dire subito che la caratteristica più stimolante di *The Art of Enigma* consiste nel porre faccia a faccia i due fratelli analizzandone le opere, con un’attenzione particolare alla produzione letteraria, attraverso un impianto comparativo di grande efficacia. Il raffronto tra il corpus artistico di De Chirico e Savinio si rivela ricco di suggerimenti e viene posto in luce un dialogo sorprendentemente intenso se si considera, tra l’altro, che i due fratelli avevano troncato ogni tipo di contatto diretto già a partire dagli anni venti. Innovativo, rispetto alla critica recente, è anche l’approccio che nel

contributo di Jewell si inquadra specificatamente nell'ambito dei "gender studies".

Il primo capitolo, "De Chirico's Cultural Topographies", è incentrato sulla poetica "metafisica" e sui rapporti che questa nozione intrattiene con la percezione e la rappresentazione dello spazio nell'opera di De Chirico. Una riscrittura che corrisponde, argomenta con grande felicità la Jewell, ad un'intenzione di articolare una più ampia mappatura culturale, una nuova prospettiva percepita da un promontorio tutto europeo, piuttosto che limitatamente italiano. Di grande interesse è anche il capitolo successivo in cui, sviluppando il discorso sullo spazio, Jewell si concentra sul romanzo di De Chirico *Ebdòmero*. Il romanzo, apparso in Francia nel 1929 e tradotto in Italia solo nel 1942, è opera ancora poco frequentata e di scarsa fortuna critica, anche nell'ambito delle recenti riletture delle opere dei De Chirico (Giorgio Manganelli, tra i più importanti protagonisti della neoavanguardia italiana liquida il romanzo come "prodotto accademico e frigidamente retorico"). La lettura di Jewell apre invece prospettive alquanto stimolanti non solo rilevando continuità di poetica tra la rappresentazione spaziale nella narrativa e nella pittura di De Chirico, ma anche visitando il romanzo per sciogliere alcuni nodi interpretativi presenti nell'opera del pittore e in modo particolare relativi alla serie dei "gladiatori" realizzata nella seconda metà degli anni Venti. Nelle figure dei gladiatori, sovente rappresentati inerti o in posa da combattimento, ma privi di armi, e quindi del tutto passivi proprio come i soldati di *Ebdòmero*, Jewell legge una presa di posizione polemica relativa al *topos* della guerra e alla retorica della virilità che di lì a poco sarebbe diventata uno dei capisaldi dell'ideologia fascista. Allo stesso tempo i grandi "mucchi" inerti di gladiatori e di guerrieri, nella loro diversità, si realizzerebbero come allegoria di una cultura multiforme: e quindi ancora metafora di un retroterra europeo come identità collettiva.

La seconda parte di *Art of Enigma* è dedicata a Alberto Savinio, tra i due fratelli quello che più si presta ad un tipo di analisi "gender-oriented". E difatti Jewell si concentra su tre testi espunti dall'ampia bibliografia di Savinio particolarmente congeniali a questo tipo di lettura: l'opera d'esordio *Hermaphrodito*, la novella, *La nostra anima* (su cui già Jewell si era soffermata nel volume *Monsters in Italian Literary Imagination*) e il capitolo dedicato a Isadora Duncan tratto da *Narrate uomini la vostra storia*. Il discorso critico, volto qui all'analisi del femminismo propugnato da Savinio, sottolinea molto lucidamente non solo i pregi, ma anche le inconsistentze e le contraddizioni di un autore che al momento in cui si fa avvocato dell'uguaglianza sessuale — posizione certo quantomai scomoda nel contesto dell'Italia fascista — sostiene che "in una società perfetta uomini e donne non hanno più sesso". In altre parole, nota Jewell, mentre Savinio si oppone al modello di omologazione culturale propagandato dal fascismo ne ripropone poi una variante sul piano dei rapporti tra maschile e femminile. E così l'Isadora Duncan di *Narrate uomini*, donna-uccello oltre che ennesima proiezione dell'ermafrodito saviniano, perde il favore degli dei e viene perseguitata da Apollo, proprio quando diventa madre, cioè quando rinuncia al suo polimorfismo asessuato.

Nell'ultimo capitolo, "Savinio's Jewish Hermaphrodite", Jewell affronta ancora il tema dell'ibrido in Savinio questa volta a proposito del mito dell'ermafrodite e della rappresentazione del popolo ebraico in quanto, secondo la caratterizzazione di Savinio, inerentemente apolide e culturalmente polimorfo. Anche qui l'analisi critica della Jewell risulta sensibile e ben calibrata, seppure sorge il sospetto che a tratti passi in secondo piano la constatazione che gli ebrei di Savinio, così come le sue donne-uccello, uomini-

cervi, o gli ermafroditi più o meno mostruosi, sono principalmente *figure*, strumenti, di un discorso narrativo. In altre parole, non solo è chiaro che in *Hermaphrodito* non vi è alcuna intenzione di naturalismo e che tutta l’opera sia da leggere attraverso la lente “metafisica” dell’autore, ma è altresì piuttosto evidente che il discorso ideologico di Savinio — quanto poi davvero rilevante nel complesso dell’opera sarebbe da discutere — ha ben altro oggetto che non la questione ebraica o la redazione di stereotipi razziali o culturali per fine propagandistico (e sarebbe quindi da ripensare il bilancio di un Savinio colpevole di un “estetizzante sionismo”, come notava Pasolini, o involontariamente anti-semita come suggerisce la Jewell). Ma Jewell stessa riconosce che “the *Jewish system* Savino presents is nothing if not his own system”.

Nel complesso *The Art of Enigma* rappresenta un contributo importante nell’ambito di un rinnovato interesse nell’opera dei fratelli de Chirico, un’opera che ha tra i suoi maggiori pregi quello di ampliare il dibattito fornendo nuove prospettive di studio e che trova nei momenti di ravvicinata e attenta comparazione dell’opera dei due fratelli le sue pagine più stimolanti.

Simone Castaldi, *University of Georgia, Athens*

Franco Zangrilli. *Pirandello. Le maschere del “Vecchio Dio.”* Padova: Edizioni Messaggero, 2002. Pp. 237.

At the end of his fifth chapter, Zangrilli ends his presentation of the religious dimension of Pirandello’s writing with the following short paragraph: “Incessante è dunque l’attenzione di Pirandello agli argomenti della fede e della religione, ed è frequente il suo richiamo alla religione della vita, a vedere e cogliere Dio nella realtà quotidiana, a vivere un’esistenza cristiana, di comprensione e compassione, di amore per gli altri. Anche le sue creature più strambe, come quelle al centro di *Fuoco alla paglia* e di *Quand’ero matto*, predicano e vivono una singolare disposizione evangelica verso la vita, un atteggiamento religioso, di cui la critica non ama parlare” (167). Despite the rebuke regarding this blind spot in Pirandello criticism, Zangrilli also seems curiously reluctant to come to terms with Pirandello’s “atteggiamento religioso,” in that in his following and final chapter titled “Conclusione,” Zangrilli does not draw conclusions of his own from what he has presented in his preceding chapters, but presents a (very useful) survey of previous criticism on the subject. He thus fulfils only half of what he promises in his “Introduzione”: “[...] indagare temi, motivi, problematiche religiose nell’arte di Pirandello,” but not the other half: “osservare come queste componenti assumono funzioni di carattere strutturale e stilistico [...]” (15), as there is no sustained structural or stylistic analysis, though he provides abundant material and premises for such analysis.

Zangrilli’s book is in fact a sober and unpretentious review of religious themes and motifs in virtually the whole of Pirandello’s massive literary *oeuvre* (though rather scantily in the case of *Il fu Mattia Pascal* and *Quaderni di Serafino Gubbio*, not discriminating in the latter between the narrator’s stance and that of other characters, especially Simone Pau). In negotiating this formidable maze, the critic balances a roughly chronological and bio-literary approach, progressing from Pirandello’s devout Catholic childhood to his mythic works of the late 1920s, with a thematic progress indicated in his chapter titles: “La fede inaridita,” “La tradizione,” “La ribellione,” “L’immagine antica,” “Il mito contemporaneo.” This approach works reasonably well. Chronological sharpness is lost, as Zangrilli does not provide dates of many of the *novelle* he examines; but, since

Pirandello's religious attitudes or interests evince no clear-cut progression during the first quarter of the 20th century, this does not detract from the rich presentation, which takes the form of skilful summarizing and ample quotation geared to highlighting the religious thematics. Occasionally, the thematic inclusions or groupings themselves are not quite convincing: one may wonder whether Pirandello's reworking of Machiavelli's "Belfagor," and his interest in devilry generally, strictly belong in "L'immagine antica," or in the book at all, as also the subsection "L'eresia" (roping in "L'eresia catara" and *Enrico IV*) in "Il mito contemporaneo," or whether the section on "Il mistero" also belongs in that same chapter rather than in an earlier one. One might also have wished for a bolder and fuller approach to the divine or religious status of art itself as at once envisaged and embodied (or ousted) in Pirandello's writings. Zangrilli teasingly includes Schopenhauer's *Saggio sulla visione degli spiriti* in his list of readings on religion, but makes no mention of Schopenhauer's far-reaching metaphysic and ethics (whose presence Svevo was perhaps all too quick to divine in Pirandello's mental universe), and barely mentions Nietzsche, Pirandello's place in intellectual history not being part of his undertaking in this book. However, he has cleared the ground well, shoving aside the partisan positions of certain previous critics on this delicate subject, and has pointed the way for further investigations. He dispassionately points up, as they arise in Pirandello's works, the crisis of faith provoked by institutionalized self-serving within the Catholic Church or by an evidential and rationalist mindset; the abiding love and reverence for nature, oscillating between Franciscanism and pantheism; the recurring interest in Christ as human love and God as the eternal present within ourselves; and the attempt to go beyond the impasse of atheism or agnosticism towards a renewal of faith in a Christ and a God conceived without the Church in *La nuova colonia* and *Lazzaro*. These last-mentioned works, created around the time of Fascist Italy's Lateran Pacts with the Vatican, were conceived explicitly by Pirandello, as he wrote to Marta Abba (footnoted by Zangrilli 231), as the canvassing of a new Fascist religion and a counterblast to the reinforcement of official Catholicism. At a time when Italy's governing parties are prone to expressing a nostalgia for the Fascist era, this theme acquires a new, and more than strictly literary, relevance.

John Gatt-Rutter, *La Trobe University, Melbourne*

Fabio Fernando Rizi. *Benedetto Croce and Italian Fascism*. Toronto: U of Toronto P, 2003. Pp. 319

Con questo suo lavoro, intitolato *Benedetto Croce and Italian Fascism*, Fabio Fernando Rizi ripercorre la biografia politica di una figura fondamentale della storia culturale italiana del 20° secolo. Si tratta di una ricerca con la quale l'autore si propone di porre in luce la personalità politica di Croce con una ricostruzione storica del suo coinvolgimento attivo nella politica italiana degli anni '20 e '30. Sebbene Rizi descriva l'intera vicenda biografica di Benedetto Croce, il volume insiste su tre periodi cruciali che illustrano gli anni della problematica coabitazione di Croce con il regime fascista. Il primo periodo copre il decennio dal 1920 al 1929, dalla crisi dello Stato liberale — che sfocia nella marcia su Roma — al concordato tra lo Stato italiano e la Santa Sede, durante il quale, a dispetto di una pur iniziale tolleranza di Croce per Mussolini, si delinea il suo crescente dissenso con il fascismo. Segue il periodo dal 1930 al 1940, del quale vengono esaminati

alcuni significativi episodi che esemplificano l’opposizione politica di Croce al fascismo e mettono in luce i legami e la corrispondenza del filosofo napoletano con importanti esponenti dell’antifascismo. Infine, per il periodo che intercorre tra l’entrata in guerra nel 1940 e il crollo del regime e la formazione della Resistenza, il libro espone non solo il ruolo decisivo di Croce in relazione alla caduta di Mussolini ma anche il proprio attivo coinvolgimento nella formazione dei governi provvisori durante la fase del Regno del Sud e della liberazione di Roma.

Sostenuto da una vasta e approfondita bibliografia, il libro di Rizi tenta di supplire ad un vuoto nella ricostruzione biografica di Croce, in particolare per ciò che riguarda la sua diretta partecipazione agli eventi politici del tempo. L’opposizione di Croce al fascismo, sostiene Rizi, si è espressa sia culturalmente che politicamente. Con i suoi scritti Croce ha rivendicato l’eredità liberale del Risorgimento italiano dimostrandone la natura sostanzialmente estranea al fascismo. Molti intellettuali e storici del pensiero hanno dimostrato che lo storicismo e l’idealismo di Croce con i suoi postulati dialettici e la sua enfasi sulla libertà e la creazione come caratteristiche peculiari dello spirito umano configuravano fin dall’inizio una rottura con il sistema ideologico del fascismo. L’intera filosofia di Croce, i suoi valori etici che affondano le radici nella lotta per la libertà sostenuta dagli italiani nel secolo precedente, costituiscono gli elementi per criticare e condannare le teorie fasciste, insieme con le ragioni per combattere la dittatura di Mussolini. La fede nei suoi ideali liberali pose Croce in rotta di collisione con la teoria gentiliana di un fascismo preteso erede del Risorgimento e realizzazione compiuta dell’idealismo filosofico.

Eppure, denuncia Rizi, poca attenzione è stata finora prestata all’attività politica di Croce durante il ventennio da parte di storici e biografi i quali hanno sì esaltato la sua figura di influente intellettuale ma hanno anche omesso il suo coinvolgimento politico relegandolo in una collocazione piuttosto ambigua. I tentativi di studiosi come Denis Mack Smith, Cecil Sfrige, Charles Boulay, Fausto Nicolini, Gennaro Sasso e Raffaele Colapietra non illustrano compiutamente l’effettiva portata della partecipazione di Croce alla politica di opposizione al fascismo. Quest’ultima non si è certamente limitata alla cultura ma si articolò in modi diversi anche in campo politico.

L’imponente lavoro di documentazione svolto da Rizi dimostra molto chiaramente che se pur ci fu un’iniziale benevolenza di Croce nei confronti del fascismo questa fu sempre accompagnata da molti dubbi e riserve e non resistette a lungo. Nei suoi diari Croce registra il proprio crescente sconcerto nei confronti di una situazione politica degenerata verso il totalitarismo fascista ed al tempo stesso documenta l’avvio di una serie di contatti con gli oppositori del regime, tra i quali egli stesso si annovera, formando così quella che avrebbe poi definito come la sua “famiglia italiana”. Con i suoi viaggi e la sua corrispondenza Croce mantenne un costante collegamento con gli esiliati — ad alcuni dei quali fornì anche un cospicuo sostegno finanziario nel momento di maggior bisogno — e fu anche capace di mantenere legami con piccoli ed influenti gruppi di dissidenti dislocati per tutta l’Italia e determinati a proseguire la lotta politica. Con queste premesse era inevitabile che Croce ed altri intellettuali di opposizione finissero sotto il mirino della dittatura. Nei fascicoli che Rizi ha avuto modo di consultare presso l’Archivio Centrale dello Stato a Roma è riemersa la mole dei documenti raccolti dagli uffici di spionaggio fascisti che smistavano i rapporti della polizia e controllavano la corrispondenza privata di Croce con la sua famiglia ed con i suoi amici e colleghi. Questi rapporti dimostrano l’attenzione speciale delle autorità politiche nei confronti di Croce, considerato un aperto

e attivo dissidente del regime. Da qui l'impossibilità, secondo Rizi, di continuare a considerare Croce come un intellettuale estraneo ai processi politici in corso, una sorta di sereno filosofo che si contenta della calma contemplazione degli avvenimenti. Il liberalismo di Croce trovava la sua espressione in una risoluta partecipazione individuale e collettiva ed in questo la sua vita è stata coerente con i suoi concetti.

Il libro si presenta molto ben documentato, sostenuto da un grosso lavoro di ricerca ed è di piacevole lettura. L'autore espone con molto impegno la centralità della figura di Benedetto Croce nel panorama della dissidenza prima e della resistenza poi al regime fascista. Sarebbe forse stato auspicabile un maggior approfondimento dell'evoluzione teorico-politica del pensiero crociano, specialmente negli ultimi anni della sua produzione intellettuale, quando il filosofo napoletano sembra indicare molto chiaramente una futura convergenza tra i principi del liberalismo e gli ideali del socialismo. Questa analisi avrebbe posto in luce anche la particolare angolazione del social-liberalismo postulato da Croce come alternativa possibile allo stato di eccezione permanente rappresentato dai nazionalismi e totalitarismi del 20° secolo. Ma l'urgenza dell'autore è innanzitutto quella di offrire una diversa lettura dell'operato politico di Croce durante il ventennio fascista ed in questo senso il libro riesce pienamente.

Giuseppe Tosi, *Georgetown University*

Robert S. C. Gordon. *Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*. Oxford: Oxford UP, 2001. xi + 316pp.

This monograph is an important contribution to Levi criticism and to the relatively new trend in considering Levi's works beyond their purely testimonial value. Gordon rightly stresses that the role of the witness does not by any means exhaust Levi's resources (3). He examines Levi's entire *oeuvre* through an ethical lens to discover the value of Levi's writings for contemporary philosophical debates.

Ethics is the field where literature and philosophy intersect, as Gordon, following Martha Nussbaum and Richard Rorty, suggests. Gordon is also receptive to Bernard Williams's and Alasdair Macintyre's re-evaluation of ethics through a return to ancient virtues, as a search for stable values in contemporary society. More specifically, Gordon takes advantage of Charles Taylor's idea that modern ethics, as a partial result of the Protestant Reformation, moves away from ancient notions of "heroism" and "good life," to embrace "ordinary life" as the end of moral enquiry. Moreover, Gordon utilizes Peter Berkowitz's liberal conception of virtue based neither on Hobbesian self-interest nor on Kantian law, rather on everyday experience and ordinary language. Berkowitz's idea allows Gordon to talk of virtue in Levi as "symptomatic of a certain neo-Aristotelianism, of pre-modern affirmation of the ordinary and of liberal, post-Enlightenment values" (28).

On the other hand, along with Tristan Todorov, Gordon rejects the apocalyptic view of modernity as implying the death of morals, and takes the *oeuvre* of Primo Levi as a study in how to read and use morals within the Holocaust. He argues that the central features of Levi's virtues are in accord with Mill's belief in freedom and empiricism and Bentham's utilitarianism. Levi combines these with "Coleridgean sympathy, the exercise of human judgment through corrigible error, the flexibility of received opinion" (28). Every chapter of the four parts in which the book is divided investigates one of Levi's "ordinary virtues" as it appears throughout Levi's *oeuvre*, from his Holocaust writing, his

science fiction stories, his autobiographical writing, his fiction, his poetry and journalism.

Part one, “The Ethical Turn,” shows how the foundation of Levi’s ethics is a radical and antithetical reaction to the dynamics experienced in the Nazi camp. Gordon underlines Levi’s choice to move from a pathological testimony, where memory is solipsistic, towards an ethical memory in which an awareness of the past can create a collective sense of value for both writer and reader (65). The duty of memory for Levi “is to invent the possibility of a collective history after the loss of testimonial memory” (72). Levi develops a commitment to language to resist the pathologizing of the survivor; he considers himself as an active subject rather than a bewildered being traumatized by horrible memories. Moreover, the defining feature of Levi’s ethics is the dedication to various forms of practical wisdom, what Aristotelians call *phronesis*. Gordon stresses that the utilitarianism developed in the camp was a fundamental tool Levi employed to measure the ethical efficacy both in Auschwitz and beyond (89).

Part two, “Wit, or Practical Intelligence,” studies Levi’s humor as a constitutive “virtue” of his pragmatism and of his ethical vision. Gordon also suggests that a sense of measure (restraint, precision, and self-knowledge), together with a sense of limit is another essential virtue of Levi’s ethics of practical intelligence. Practice in Levi is “a process of living and of learning from living” (147), the acknowledgment that what we do or think is always dependent on and defined by our position in time and space. Thus, Levi as a witness-survivor develops a “third-party perspective” (150) as a proxy, far away from the Event.

Part three, “Community,” looks at Levi’s “communitarian” ethics manifest in common sense, friendship, and storytelling. Levi moves from a static common sense to a more complex world view based on a series of open questions on the meaning of life. This process of interrogation constitutes a shared “ordinary virtue” that one can find throughout Levi’s works. On the other hand, Levi’s multifaceted examination of friendship as a product of an ongoing process of negotiation and mutual recognition suggests ways of living with responsibility in moral grey zones. Moreover, Levi’s ethics of friendship is intertwined with his ethics of storytelling. Gordon focuses on *La chiave a stella*, which “gives us a model for Levi’s impulse to transcend the absolutes of testimony in order to tell stories of the ordinary” (254).

Part four, “Diversions,” studies Levi’s ironic humor in and beyond testimony. Gordon discovers that the ordered patterns of Levi’s conservatism provide only a partial view of his ethics that includes the possibility of an “impulse towards the very opposite of order and sobriety” (257). This view becomes apparent in Levi’s love for Rabelais as a symbol of exuberance, excess, and lack of restraint. Nonetheless, Levi’s rational enlightenment confirms that irony produces a particular form of knowledge, based on the Socratic recognition of the limits of the knowable.

Freedom can be an epitome of all the virtues that Gordon studies in his book. He concludes that freedom for Levi goes beyond a desire to escape from the camp, and is not merely the literal freedom of survival. On the contrary, “it is also a complex and weighty key to retaining humanity and to understanding the Final Solution” (288).

Gordon’s book is very successful in showing Levi’s “ordinary virtues” and in revealing how his deepest convictions were rooted in fundamental expressions of European culture, from Aristotelianism to utilitarianism and the Enlightenment. He confirms Levi’s relevance to contemporary philosophical debates. On the other hand, to counterpoint testimony with ethics, as Gordon does, runs the risk of undervaluing the

ethics implicit in testimony. Gordon is aware of this risk and, in some parts of his book, underlines that ethics and testimony are interconnected in a dialectical relationship in Levi's works. This awareness leads Gordon to recognize that it is not possible to establish a clear distinction between Levi's testimony and his common lived experience transmitted through stories. This element becomes apparent in *La chiave a stella* as analyzed in part four, in a chapter entitled "Storytelling."

In *La chiave a stella* one finds "stories of the ordinary," but also a "Holocaust-shaped-hole" (244), and traces of the "absolute" of testimony (254), because for Levi the memory of the offence neither should nor could ever be entirely thrown away. Had Gordon further developed the dialectic of testimony and ethics in Primo Levi, he would have given more attention to Levi's concerns about the challenges contemporary history and science posit to European reason and philosophy. Without being either apocalyptic or catastrophic, Primo Levi addressed radical questions of meaning under the guise of his search for an ethics of ordinary virtues and of testimony. We still need to address those questions and to be aware that they are an integral and crucial part of his testimony and ethics.

Massimo Lollini, *University of Oregon, Eugene*

Alan R. Perry. *Il santo partigiano martire. La retorica del sacrificio nelle biografie commemorative*. Ravenna: Longo Editore, 2001. Pp. 364.

Con questo libro, Alan R. Perry propone una selezione di biografie commemorative di caduti della guerra di Resistenza al nazi-fascismo, genere storico-letterario di solito trascurato e di cui, come l'autore ribadisce, si avverte la mancanza di uno studio più articolato ed approfondito. Le biografie dei caduti partigiani, infatti, ampliano in modo ragguardevole la documentazione storica e diventano rilevanti anche in una prospettiva letteraria se analizzate nel loro ruolo di *topoi* culturali del primo dopoguerra italiano. Per quanto riguarda l'aspetto storico le biografie si rivelano preziose fonti di informazioni in quanto aiutano a ricostruire, attraverso episodi minuti realmente verificatisi, il grande quadro d'insieme della lotta partigiana, dei suoi successi, delle sue tragedie e della sua conclusione vittoriosa. Dal punto di vista letterario le biografie si distinguono secondo criteri narrativi che intendono vagliare quelle informazioni storiche e riproporle in una forma artistico-letteraria che riprende alcuni moduli narrativi tipici del filone neorealista. Esiste, infine, l'aspetto morale delle biografie, quello per il quale sono state originalmente scritte, inteso a preservare la memoria dei caduti per le generazioni presenti e future e che in quanto tali si trasformano in documenti che guidano all'esplorazione del costume e della psicologia italiani durante una svolta cruciale della storia del Paese.

L'autore analizza diverse tipologie di biografia commemorativa: gli albi, i memoriali e le biografie vere e proprie. La maggior parte degli albi sono opera delle Associazioni Partigiane e sono di solito corredati con le fotografie dei caduti partigiani che assolvono non soltanto a una funzione di identificazione ma aspirano a convogliare l'idea di una loro attiva presenza nel mondo e a proporli come custodi che vigilano sui valori e sul significato della Resistenza.

La seconda tipologia richiamata da Perry è costituita dai memoriali che si articolano come lavori complessi prevalentemente centrati su fatti e motivi della Resistenza. Anche questi corredati di fotografie, i memoriali offrono in più ricordi personali, aneddoti e

lavori originali di autori partigiani. Le biografie sono sobrie, gli episodi schizzati, le voci narrative molteplici: tutto tende a concentrarsi sulla Resistenza rivisitata come epopea della lotta di liberazione dalla quale, accanto ai ritratti di partigiani, emergono i racconti della distruzione di interi borghi e villaggi, gesta memorabili, inni e componimenti poetici delle brigate partigiane.

Infine la terza tipologia, sulla quale l’autore si sofferma diffusamente, è costituita dalle biografie vere e proprie subito riconoscibili dalla loro struttura formulaica. Il ritratto del caduto compare prima della prefazione a cui di solito fa seguito il profilo biografico del protagonista sostenuto da copie di lettere, citazioni di riconoscimenti al coraggio, estratti di diari, resoconti di azioni eroiche e testimonianze scritte di amici e mentori. Nell’insieme, tutte queste fonti diverse convergono sull’esaltazione della morte come momento supremo dell’esistenza del caduto la cui formazione intellettuale, spirituale e morale punta con decisione al sacrificio supremo. Questo modello di biografia riprende modalità narrative riconducibili al tradizionale archetipo martiriologico cristiano, quest’ultimo riflesso di un sentire comune e diffuso nel quale si rielaborano alcuni lineamenti caratteristici dell’identità culturale italiana.

In Italia, sostiene l’autore, il fenomeno della sacralizzazione della memoria dei caduti di guerra risale all’avvento e allo sviluppo del nazionalismo ottocentesco. La pubblicistica, le celebrazioni pubbliche ed il comune sentire conferirono un grande significato alla morte in battaglia come un atto di devozione per il proprio paese. Il fascismo utilizzò questa associazione tra il sacrificio del singolo ed il bene della Patria ed avviò un intenso programma di costruzione di immensi ossari in onore dei caduti della Grande Guerra nei quali la parola scolpita ricorrente era il “Presente!” offerto dal milite caduto in risposta all’appello della morte. Il culto dei caduti non fu dissimile durante la Resistenza poiché la generazione che combatté nella lotta partigiana era impregnata delle sue norme ma è anche vero che il modello eroico virile imposto dal fascismo ne uscì trasformato a favore di un modello di sacrificio stoico e mite. La morte del partigiano doveva rappresentare il mezzo di espiazione degli orrori fascisti e restituire, con il sacrificio del giusto, legittimità alla nuova Nazione.

Qui l’autore insiste, giustamente a mio avviso, sul tipo di assimilazione culturale e psicologica in corso tra le biografie dei caduti partigiani e le tradizioni legate alla cultura del martirio cristiano, percorso obbligato per l’identificazione delle fonti primarie di quei valori di riferimento, spesso inconsapevoli, della lotta partigiana. I caduti sono proposti come *exempla* il cui sacrificio richiama quello dei primi martiri cristiani così come tramandato dalle tradizioni popolari e dalla letteratura agiografica. Di più, non solo la morte ma anche la descrizione della tortura operata dagli esecrandi nazi-fascisti rimanda, nell’immaginazione collettiva, alla passione e al calvario di Cristo secondo una rappresentazione consolidata nei secoli dalle arti visive che qui agiscono come citazione colta. Il caduto è circondato di un’aura di devota riverenza e non è un caso se i biografi ritraggono i caduti partigiani a guisa di santi, esaltandone la tempra morale, il coraggio, la generosità, l’altruismo e la fede cristiana.

Questa analisi culturale del significato del sacrificio all’interno delle biografie dei caduti partigiani si presenta con un taglio antropologico innovativo e stimolante anche nell’ultima sezione dove l’autore illustra come il modello martiriologico delle biografie partigiane si riproduca in opere che risiedono decisamente ad un livello artistico superiore, nel cinema neorealista e nella letteratura della Resistenza. L’unico appunto che potrei muovere è forse quello di non aver trovato nell’ampia prefazione le motivazioni

che hanno spinto l'autore a presentare al pubblico contemporaneo un'antologia di biografie di caduti della Resistenza. In un momento in cui la Resistenza ed i valori che rappresenta sono sottoposti alle critiche di un revisionismo storico a volte troppo distratto e contingente, mi sarebbe piaciuto conoscere quali legami sussistono tra la ricerca dell'autore ed il nuovo clima storico-politico maturato in questi ultimi quindici anni, legami che qui appaiono solo accennati. Ma la lettura del libro di Perry risulta, nondimeno, ben documentata, ricca di spunti interessanti a cui non manca anche qualche nota decisamente commovente.

Giuseppe Tosi, *Georgetown University*

Robert A. Ventresca. *From Fascism to Democracy: Culture and Politics in the Italian Election of 1948*. Toronto: U of Toronto P, 2004. Pp. 354.

This book on the Italian election of April 1948 is intended not simply as a "political history of an essentially political event," but as an "attempt at an *histoire totale* of the period" (22). Noting that there is "no single comprehensive scholarly study" of the first parliamentary elections of the new Republic, Ventresca seeks to fill a "conspicuous hole in the literature on Italy's transition to democracy after the Second World War" (7). His account is both wide-ranging and critical of the "conventional explanation" tendered by academics and members of the "vanquished" left alike. This explanation he characterizes as "Vatican intervention, plus U.S. intervention, plus events in Eastern Europe, plus the Cold War, equals 18 April 1948 in Italy" (10) and faults it for making no room for the agency of voters (11).

Although Ventresca considers all of these topics in turn, following Marc Bloch, Carlo Ginzburg, and Mario Isnenghi, he takes a cultural turn, a move that affords him an important methodological optic to study the problem of agency: "A central premise of this book is that an election is a discrete event; a cultural artefact of sorts" (12). Because "an election campaign is no more detached from society than are the social, cultural, and economic forces that define the daily lives of its citizens," it can be viewed "as much a reflection of all of these realities as it is a determining influence" (13). Importantly, "in a democracy, an election is, at heart, a form of societal self-expression," and it "can act as a lightning rod for the deep-seated tendencies and contradictions of the present" and the "unresolved struggles" of the past (13). Arguably, this is Ventresca's finest insight, for it directs his gaze to areas often overlooked by students of politics as ostensibly "non-political." By connecting present and past struggles, he shows how certain discursive and symbolic themes — e.g., the confrontation between the temporal and spiritual — were refashioned in politically compelling ways. As he later argues, "the political struggle for power in the 1948 election campaign became a struggle over history" (199) and Italians' interpretation of their place within it.

Much of Ventresca's narrative is already familiar. Laying no claim to originality on this level, following Bloch, he aims more modestly to "enrich our 'picture of the past'" (13) — and this he does admirably well. To this end, Ventresca combines a judicious synthesis of the secondary literature with a perceptive use of primary source materials to produce a vivid account of the election period. Chapter 1 begins with an analysis of the short-lived experiments in democratic cooperation after the fall of fascism in 1943. Chapter 2 details how, with the increasing polarization between the Christian Democrats and the left-wing parties of the Popular Front, democracy's self-proclaimed defenders in

Washington took drastic measures to influence overtly and covertly the election. However, Ventresca argues, U.S. efforts to determine the election outcome through ideological and material coercion ultimately made little difference in Italians’ political affiliations and electoral choices.

With regard to mobilization, both the left and right took a Tocquevillian tack: they formed organizations to get the vote out in capillary fashion. Chapters 4 and 5 describe the challenge for each to energize their respective bases and to appeal to uncommitted voters. Education and propaganda were vital, and in the case of the PCI, the imperative to both solidify support and attract voters gave rise to its famous *doppiezza*, a problematic strategy that combined (worrisome) talk of revolution with a commitment to parliamentary democracy. Catholics, for their part, mobilized voters with an “alarmist” crusade to defend the “City of God” from the presumed threat of revolutionary and godless communism, a message carried far and wide via the Civic Committees. While street violence and worries about insurrection made public order a pressing problem (prompting authorities to take some repressive measures), as chapter 7 shows, fear did not impede Italians from voting in large numbers.

Chapters 3 and 6, on popular religiosity and political propaganda respectively, augment the focus on organization and tactics to show how the electoral struggles were meaningfully linked with discourses, symbols, and cultural practices of the past. Catholic efforts to mobilize voters, for example, were in part successful because they were able to graft a political message onto long-standing devotional practices, such as processions in honor of the Virgin Mary. If the “Virgin carried with her, as in centuries past, the promise of eternal salvation of souls,” in the “context of the pending national vote, she could also be seen as the portent of an uncertain future and a warning sign of celestial displeasure with the prospect of a communist Italy” (105). A section on religious apparitions (117-28) is particularly interesting, for it identifies forms of Marian devotion that were not orchestrated by party or Church. This “miracle boom,” he contends, was a response to the anxiety produced by current or looming social, economic, and political changes. Although Ventresca does not spell it out, such meaning-making activity constitutes an implicit critique of interpretations that would cast such apparitions as part of the Church’s effort to establish ideological hegemony from without.

While implicitly critical of notions of hegemony, Ventresca has little explicitly to say about cultural theory more generally. Despite talk of cultural analysis and frequent references to Tocqueville, there is no discussion — not even an appropriately critical one — of Robert Putnam and the extensive literature on civic culture. Although his reluctance to muddy a lucid narrative with a theoretical digression into what may ultimately be a passing fad of another discipline is understandable, Ventresca missed a golden opportunity to prompt interdisciplinary discussion: the brand of hermeneutically informed history that he practices might have been framed as an alternative to the empiricist approach to culture so prevalent in the social sciences. And the *Annales*’s concern with the *longue durée*, which Ventresca to some extent shares, might have been developed as a counterpoint to Putnam’s path-dependent explanations that deterministically trace long-term developments back to the mists of medieval time.

In this regard, despite his appreciation for Bloch, who was indebted to Durkheim, Ventresca curiously does not engage recent work in cultural sociology, such as the efforts of Jeffrey C. Alexander and others to develop a “Durkheimian sociology” that takes matters of ritual, symbol, and the “sacred and profane” seriously — issues broached in

Ventresca's own discussions of Marian devotion and the propaganda war. Indeed, Ventresca's contention that "what looked like a mortal struggle between sworn enemies was [...] more so in appearance than in reality" (269) could have been more fully developed by connecting it to an important Durkheimian theme, namely, that pitched struggles over the sacred and profane often belie more fundamental agreement on a society's centrally held values. This is not to advocate theory for theory's sake, but to suggest that a more theoretically conscious approach to culture has much to offer, as the work of other historians of Italy, such as David Kertzer, Edward Muir, and Peter Burke, demonstrates. For while Ventresca weaves cultural concerns into his narrative, he does not always convincingly portray why, for example, Marian devotion was so "spontaneous and genuine" (136) to the participants involved. At the very least, more "thick description" would have been useful to unravel its "political logic." If theoretically embryonic, Ventresca's book nonetheless has much to recommend it and could conceivably form the centerpiece — *malgré lui* — of a renewed interdisciplinary dialogue that seeks to go beyond the problematic approaches advocated by the epigones of "civic culture" and Gramscian hegemony alike.

Aaron Thomas, *University of California, Los Angeles*

Karen Pinkus. *The Montesi Scandal: The Death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Pp. 157.

When I told my middle-aged Italian mother that I was reading and reviewing an American book about the Montesi scandal, her immediate response was: "Un libro sul caso Montesi? Un libro americano? Ma cosa vuoi che interessi agli americani la storia di Wilma Montesi?!" Her response certainly makes sense: Why would Americans today be interested in the story of an average young woman — "Anygirl," "una ragazza qualunque," is the expression the author of this book, Karen Pinkus, is fond of using — who died mysteriously by the sea near Rome in 1953, over fifty years ago?! Many other young women have died mysteriously the world over since then; many continue to die now. Why would we want to know an entire book's worth about this particular one? Pinkus believes, and her book persuades us, that Wilma Montesi's death and the ensuing events ("il caso Montesi," as it quickly came to be known) can help us to learn more, not only about Rome in the 1950s and since — the Rome of the *ricostruzione*, of Fellini, of the meddlesome photographers since known as *paparazzi* — but also it can more generally instruct us about the close and problematic interactions between reality and the media, photography and its subjects, cinema and life, and, ultimately, representation and existence itself.

The facts, if they can be called that, are the following. Wilma Montesi, the twenty-one-year-old daughter of a lower-middle-class carpenter, disappears from her house in the center of Rome one April afternoon in 1953. Her dead body is found a day later, washed up on the beach at Torvaianica near Rome; she is fully clothed except for a garter belt, shoes, and stockings, all of which are missing. Rumors and investigations begin almost immediately. Is her drowning accidental (her family will insist for years that Wilma was only taking a footbath, and drowned in ankle-deep water?!), suicidal (but Wilma had no known reason to desire death), or an act of murder, and in this case, who

did it? Wilma had no known enemies, she was just Anygirl — or was she? To confirm the murder hypothesis is the mysterious displacement of her body from Ostia (where she is thought to have gone by train) to Torvaianica, several miles away. Was Wilma Montesi a total innocent, victim of a *disgrazia*, or a sex-toy and drug addict, killed or left to die after an orgy at the Torvaianica villa of a noted playboy? The scandal that explodes after this young woman’s death and disappearance is complicated, involving possibly incestuous relatives, probably corrupt politicians, and certainly decadent artists and aristocrats. Pinkus’s collage-like narrative brings Wilma’s scandal to life as a “true crime” so embedded within nestling narratives as to make it impossible to extricate history from the multimedia story the press told the public through newspapers, magazines, and tabloids. What emerges is a definite diffidence, which makes all interpretation precarious, on the part of the public towards the authorities, of the authorities towards the media, and of the media towards everyone involved in the case, a diffidence generously seasoned with mutual manipulation.

Pinkus’s book chooses an unusual topic and deals with it in an unusual manner. The author structures her text like the treatment for an unrealized, and unrealizable, film: in terms of form, she begins with a cast of characters and prologue, continues with narrative notes, and even ends with what she terms “outtakes.” After the prologue, which sets the scene of the book’s content (by invoking movie scenes from the period as well as scenes from the Montesi household) and of the book’s style (a hybrid of academic theory, journalism, screenplay), the book is divided into five parts. Part one, “Wilma Goes Out,” follows Wilma Montesi’s disappearance, the discovery of her body, and the many characters who play an important role in the case. Part two, “The Muto Trial,” is a brief description of the trial of journalist Silvano Muto, accused of libel against the police for writing that they were involved in a cover-up of the scandal. Part three, “The Pause,” describes the life of the characters involved after the scandal: Piero Piccioni, for example, the son of a prominent Christian Democrat politician, believed by many to have been involved in Wilma’s death. Other voices also emerge, the “voices” of paparazzi as well as those of anonymous letters. Part four, “The Venice Trial,” moves the action from Rome to Venice, four years later (1957). Piccioni is accused of aggravated manslaughter in the death of Wilma Montesi; but after many months of drama impossible to summarize here, he is absolved. Part five, “The Afterlife of Scandal,” follows the cast of characters as they go on — or do not — with their lives.

The book is peppered throughout with cinematic directions on how to best represent Wilma Montesi’s puzzling story on film. For it is only as a film, Pinkus argues — though an unrealizable one — that Wilma Montesi’s scandal can be understood. Particularly in the book’s first half, discussions of film theory are interspersed with the rest of the narrative, set off typographically by bold face. The book is also rich in photographs. One third of the photographs, about a dozen, are film stills from Italian movies of the Forties and Fifties — movies such as *Ladri di biciclette* and, especially, *La dolce vita*. The rest of the images are taken from Italian newspapers and tabloids from the time of the Montesi scandal and represent the major characters from the case, captured by the paparazzi evoked in the book’s title. The writing style and design of the book make it a refreshing experience for the academic reader, and an inviting, as well as informative, read for interested non-academics.

Cristina Mazzoni, *The University of Vermont*

Carlo Testa. *Italian Cinema and Modern European Literatures (1945-2000)*. Westport: Praeger, 2002. Pp. 266.

A detailed English-language analysis of the relations between post-war Italian cinema and literature is certainly long overdue: Carlo Testa's book, as its title suggests, concentrates particularly on post-war cinematic adaptations of non-Italian literary texts. Thus, its thrust is obviously slightly different from that of Millicent Marcus, in her now seminal *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* (1993). Marcus's book focused on adaptations of Italian literary texts in post-war cinema, and her framework was also an explicitly auteurist one, based on the premise that "post-war Italian film history is largely auteurist" (Marcus x). In order to sidestep the (by now outdated) "fidelity approach" to adaptation, Marcus focused on individual exemplary auteurs such as Visconti and Fellini, and rewrote the adaptation process as an Oedipal struggle between director and original text.

Therefore, a new work which attempts to give a comprehensive reading of adaptation practice in Italian film, and which analyses the historical and industrial conditions in which adaptation flourishes, is timely. Carlo Testa attempts such a reading in this study, announcing that one of its principal purposes is to "analyze and describe what it was in the specific cultural situation of each moment in Italian history that made it attractive for film directors to have recourse to certain older texts in order best to articulate, in new texts, the issues of their own time" (xii). To this end, the book is structured chronologically, divided into six chapters, each of which corresponds to a "major phase in [...] the Italian Republic" (xiv). The book's scope is thus very broad and ambitious: covering a time period of almost sixty years, it desires to be nothing less than a "history of Italian cinema viewed from a particular angle" (xii).

Testa's study is essentially a companion piece to the author's *Masters of Two Arts: Re-Creation of European Literatures in Italian Cinema* (2002), which concentrated on a small number of particular film adaptations of literary texts. Testa informs the reader that it is in *Masters of Two Arts* that he sketches out his theoretical position on cinematic adaptation, or "re-creation," as he terms it. In this study, he merely states that "for my purposes, re-creation is a concept which takes us beyond that of 'adaptation' (the latter being tainted by the old 'fidelity' prejudice)" (xi). This reader would have welcomed a restatement of this theoretical position in order to underpin the analysis that follows, especially as Testa remarks that "re-creation [...] is, in practice, carried out by means of a cinematographic devices equivalent to their literary counterparts" (xi). This idea of a presumed equivalence between techniques of representation is a provocative one, although it is not developed further in the course of the book.

Testa divides "re-creation" into five types: homological or allusive re-creations; inscriptional or epigraphic kinds, which incorporate material from the literary original; coextensive re-creations; mediated re-creations; hypertextual re-creations, which rework a number of texts by the same author.

The book is organized chronologically, and each chapter follows the same schema: first, a brief historical overview of the period considered, followed by analysis of individual films. In fact, despite the work's historical focus, Testa's emphasis (like Marcus's), is resolutely auteurist. Chapter one covers the period 1945 to 1956, the Cold War years, and discusses the prevalence of adaptations of French and Russian texts in Italian cinema of the early to mid-1940s. Discussions of Freda's *Les misérables* (1947) and Soldati's *Eugenia Grandet* (1946) in the context of calligraphism are interesting.

Here, though, reference to the critical discussions on the problem of adaptation in this period in relation to neo-realism and calligraphism, by the likes of Alicata and De Santis, would have been valuable in contextualizing these adaptations. More stimulating are the analyses of Camerini’s 1947 *La figlia del capitano* (adapted from a Pushkin novella) and Lattuada’s reworking of Gogol, *Il cappotto* (1952). Testa argues that Camerini’s film “foregrounds the dangerous traits of Russians” (11) and that Lattuada reflects Italian anxiety about post-war Italian-Slav violence at the border with Yugoslavia. Both of these adaptations are regarded as “coextensive,” which here seems to be a synonym for faithful.

Chapter two covers the years of the Economic Miracle (1956-63) and, after looking at Olmi’s “Kafkaesque” *Il posto* (1961), Testa focuses on Visconti, whom he describes as “perhaps the most important Italian filmmaker to re-create European literature during this period” (36). Visconti’s updating of Dostoevsky, *Le notti bianche* (1957), is seen as a “marker in [...] the history of Italian cinema” (37), and *Rocco e i suoi fratelli* (1960) is read less in relation to its multiple literary influences (Mann, Testori, Dostoevsky, Verga) than to the socio-economic condition of Italy at that time. Testa concludes the chapter by noting Italian film production’s predilection for adaptations of European literary classics in the period from the end of the war until 1963. Perhaps here some mention of the growing trend towards European co-productions in this period, as well as the establishment of a successful authorial art cinema in Italy (as Christopher Wagstaff has discussed), would be useful, as Testa’s attention to historical context more or less excludes the industrial context.

Chapter three considers the period 1963-73, a period characterized by a “growing complexity of narrative strategies” in film adaptation (73). Testa discusses two films of 1968 in this regard: Pasolini’s *Teorema* and Bertolucci’s *Partner*. Testa terms these films “partially coextensive re-creations” (72), although this definition remains rather ambiguous. In fact Testa admits in this chapter that, partly because of the “increasingly complicated [...] theoretical picture” (72) of this period (presumably because of the influence of structuralism, semiotics, and psychoanalysis), his original critical categories of adaptation, set out in the Introduction, may no longer be valid: “[...] as of the 1960s the concept of a strict taxonomy began to be insufficient to describe certain films” (72). The influence of psychoanalysis is debated in Testa’s discussion of Risi’s *Diario di una schizofrenica* (1968), termed a “totally coextensive re-creation,” although Testa’s analysis of it highlights the “distance between book and film” (63) in a manner which comes perilously close to a fidelity analysis.

Chapter four deals with the period from 1973 to 1982, the years of political violence and terrorism, and Testa accordingly reads his selected adaptations against this background. Here he focuses on Rosi’s *Tre fratelli* (1981) and Amelio’s *Colpire al cuore* (1982) as attempts by Italian cinema to represent the political climate of the time in an atmosphere in which “any objective discussion of Italian political terrorism was demonized” (97). Interestingly, although Rosi’s film is inspired by a novella by Platonov, Amelio’s film is a literary adaptation only in the sense that it includes lines from Nerval spoken by one of the protagonists, suggesting an elasticity to Testa’s criteria, of which he is doubtless aware. Testa concludes the chapter by noting both the diversification of sources and approaches to adaptation in this period. He also points out the fact that, unlike earlier and later periods, “revolution evaporates as a subject matter in Italian cinema” (107) precisely in the most agitated period of the First Republic, being replaced

by adaptations of texts by French and Russian writers which privilege merely a sense of general despair and melancholy.

Chapter five continues to trace the evolution of Testa's idea that adaptation becomes a more complex and indirect phenomenon as time passes, as he claims that literary adaptations made in the years 1982-89 display "a much more nuanced critical confrontation with the original text" (135). To this end the chapter focuses on three films with substantially different approaches to their source material: Moretti's *Bianca* (1984), which is merely influenced by Dostoevsky; Rosi's *Carmen*, which Testa terms a "mediated re-creation" (135); and Bellocchio's *Diavolo in corpo* (1986), which uses diegetic material from Radiguet's novel. Testa suggests that straightforward "faithful" or "coextensive" adaptation becomes a "minority practice" during the 1980s (135), and it would be useful to gain more insight into the status of adaptation in this period within the Italian film industry or in terms of audiences. The scope of Testa's study, however, unfortunately does not permit such an insight.

The final chapter, which surveys adaptation practice during the 1990s, asserts that this decade saw a "quantitative and qualitative revival in productions" (182). The chapter briefly discusses more than a dozen films, again highlighting the diversity of source material and approaches, before concluding that adaptations of German literary texts have become much more popular in the later years of the century, for reasons which are still unclear.

The brief conclusion to the book analyses the statistics presented throughout, foregrounding in particular the "gradual demise of the more conventional approaches to cinematic re-creation" (195). Yet Testa is uncertain as to the implications of this conclusion, admitting that, "as for the artistic originality and strength of the films involved, these are more difficult to assess" (196). He states: "What one can say with certainty is that, on the basis of the evidence examined, Italian cinema re-created from European literatures can boast a higher-than-average performance in terms of intellectual relevance or long-term impact" (196), categories which are neither analytical nor precisely defined. This subjectivity must inevitably be related to the author's relegation of the theoretical to his companion text. A complex critical issue such as adaptation needs a firm theoretical basis upon which to proceed. Testa's study gives an intriguing historical overview of a phenomenon, an overview which will surely prove useful to scholars engaged in more theoretically driven investigations of the adaptation practice of Italian cinema.

Catherine O'Rawe, *University of Exeter*

Silvio D'Arzo. *Casa d'altri. Il libro*. A cura di Paolo Briganti e Andrea Briganti. Diabasis, Reggio Emilia, 2002.

Silvio D'Arzo. *Luci e penombre. Liriche*. A cura di Gabriele Pedullà. Diabasis, Reggio Emilia, 2002.

Ezio Comparoni, better known as Silvio D'Arzo, has received serious critical attention in recent years, including the retrieval of some of his writing that had remained unpublished during his short lifetime (1920-1952) and for many years thereafter. The two books under review here are such retrievals. *Casa d'altri. Il libro* is a longer version of D'Arzo's most widely read work, published now for the first time because a photocopy of the manuscript was found only recently; *Luci e penombre. Liriche* is a republication of D'Arzo's first

book in print, which appeared in 1935, with La Quercia in Milano, under the penname Raffaele Comparoni. This youthful collection of verse (published when D’Arzo was just fifteen) had disappeared, and one copy was found by Gabriele Pedullà, who provides a brief introduction to it. While the longer version of *Casa d’altri* has genuine literary merit, the poems are nothing more than what Pedullà rightly calls in his introduction “un diligente esercizio poetico che non va oltre la superficiale assimilazione di D’Annunzio e di un certo Pascoli” (“L’equazione Silvio D’Arzo” 5). Nonetheless, it is useful to have these very early verses, if only for the sake of comparison with D’Arzo’s mature prose style, which is not in any sense imitative, indeed, is unique and wholly his.

Casa d’altri exists in several versions. Never published in its longest version during D’Arzo’s lifetime, a part of it, entitled “Io prete e la vecchia Zelinda,” appeared in 1948 in the journal *Illustrazione italiana*, and different versions of it appeared after the author’s death in *Botteghe oscure*, and in volume form, usually along with other stories. With this new publication, the editors Paolo and Andrea Briganti give us what they rightly call a “book”: *Casa d’altri: Il libro*, entitled thus by the author himself (unlike earlier published versions that were without any title on the manuscripts). The genre classification as a “short story” has always been approximative in any case, because the tale, even in its shorter forms, has the feel of a novel or, at the very least, a novelette, due to its depth, slow unfolding, and psychologically nuanced portrayal of the narrator-priest and especially of the old woman Zelinda. The longer version we now have is not a radical reworking of shorter ones; rather, D’Arzo adds a few new minor characters and dialogues. The structure of the story remains the same, as does the core mystery that drives the plot: what question does Zelinda truly wish to ask the priest?

The Brigantis’ edition is supplemented with copious philological and critical apparati: the “sommario” of the story by D’Arzo (being merely a simple list: “L’incontro. La domanda. La lettera. L’aria della sera”); a page of the story in the author’s hand; a description of the manuscript upon which this publication is based; the editorial criteria used in transforming the manuscript into a book; notes on other versions of the story; and a “postilla critica” answering the question of why it was considered worthwhile to publish this version. There follow a critical essay on *Casa d’altri* by Paolo Briganti, first published in 1982; narratological syntheses of the story; indications of the divisions of the various versions; and a bibliographical appendix listing D’Arzo’s compositions and critical works about his writing. This is a very thorough volume, in short, and one that adds much new material relevant to our appreciation of the creation and dissemination of D’Arzo’s unforgettable tale.

Too much information is included in the critical and philological addenda for me to be able to detail it here. However, it is particularly interesting to know that the version in question was found in a photocopy preserved at the Biblioteca Panizzi in Reggio Emilia, and is made up of 142 pages of “clear,” “regular” handwriting, probably ready for publication given the inclusion of a title-page and of a final summary of the story on the last page. It is also of interest to hear the editors’ reasons for wishing to publish this version: “La versione di *Casa d’altri* contenuta nel manoscritto è la più lunga che si conosca. È una versione pensata dall’autore come ‘libro,’ come volume a sé stante. [...] Non solo su questo, però, poggia la sua dignità di stampa” (all quotations from “Postilla critica: perché il manoscritto” 154). The longest version is worthy of publication because it is, in fact, “alle soglie del romanzo breve,” and thus the “peso specifico della narrazione” has significantly changed; moreover, it is enriched with more dialogues,

more development of the characters both major and minor, and especially transformed is the figure of the narrator-priest: "Questo Prete trasuda autoironia. Amara — certo — ma pur sempre autoironia; una chiave di scrittura cioè più segnatamente novecentesca (e più 'romanzesca'), che allontana ulteriormente il *Casa d'altri* del manoscritto dalle versioni più da 'racconto popolare,' quasi senza tempo." The editors go on to make the important point that D'Arzo, in fact, wrote the several different versions of the story, destined as they were for different venues of publication, while managing to maintain the basic *fabula*, and they see in this accomplishment a sign of his greatness, comparable to that of other talented writers such as Pirandello or García Márquez. It is not a question, then, of declaring one or the other of the versions the "definitive" version; rather, it is the narrative richness of all of them to which we should lend our attention.

Luci e penombre. Liriche is a beautifully produced book. It contains photographs by Guido Piacentini, which are, for the most part, stark black and white images of bare tree branches and shadows on a background of snow, and are almost geometrically abstract in effect. The photographs are by far superior to the poems themselves. The photographs are much closer in sensibility to the mature D'Arzo, who is "nudo, essenziale, duro" (back cover blurb) than to the very young poet who writes of a need for greatness and heroic acts in poems that imitate a certain Pascoli or a certain D'Annunzio, but without the power of those poets' art. Even if the editor, Gabriele Pedullà, would like to pull out some lines that seem to presage the "minor tone" of the more mature writings of D'Arzo, the poems are for the most part rather embarrassingly juvenile. An example may suffice:

L'uomo
 Con gli occhi sfavillanti
 per la conquista e il brivido
 del rischio, l'uomo tenta,
 ché da prodi è l'ardir, l'ansia da vili.

Sublime è il sacrificio
 che l'impresa consacra,
 perché cil sangue l'uomo
 si forgia e col sapere degli dei.

We are in the period of the full flourishing of Fascist ideals (1935), and it is impossible not to hear something of that "virile" ideology in D'Arzo's youthful poetry. Pedullà also makes the more psychoanalytical point that D'Arzo was without a father (he was illegitimate), dedicated this collection of poetry to his mother ("Al cuore di mia madre, perché esso soltanto può sentire il mio"), and yet writes almost obsessively of "masculine" themes with what Pedullà calls "un meccanismo ingenuamente compensativo" ("L'equazione Silvio D'Arzo" 6). We find in this volume "una folla di padri putativi" and "la virilità viene coltivata come un valore assoluto proprio perché colui che parla è ancora adolescente che si rivolge al cuore di sua madre" ("L'equazione Silvio D'Arzo" 6-7). In addition, the myth of imperial Rome, "la mitologia nazionale, così come veniva proposta dal canone letterario della scuola fascista" is, in Pedullà's view, an antidote to "una quotidianità insopportabile" such as the young D'Arzo was living in the provinces, far from the grandeur of the eternal and decidedly non-provincial city.

How D’Arzo got from this point in his writing to the understated, delicate, and “feminine” (in a symbolic sense) art by which he is rightly remembered today is not an easily answered question. He himself openly repudiated the youthful writings in the 1940s, and moved onto a different path. D’Arzo, like many others, learned to embrace the provinces, the quotidian, the “insignificant,” and, also like many others, he read foreign authors such as Conrad and Stevenson, as he refined his craft. He became what Pedullà calls a “provinciale europeo” like Lampedusa and Fenoglio, “autore marginale (ma solo geograficamente) che scrive guardando oltre le Alpi” (from the introductory essay, “L’equazione Silvio D’Arzo” 9). Leaving behind the virile heroism lauded in his youthful poetry, he learned to recognize — and to transmit to us in his words — the humble heroism of a Zelinda, whose very existence is itself a lesson in the depths of strength and sadness to be found in the most apparently unheroic of lives.

Rebecca West, *The University of Chicago*

Niva Lorenzini, ed. *Poesia del novecento italiano. 2 voll. Roma: Carocci, 2002.*

La presente antologia in due volumi è frutto della collaborazione di vari studiosi. Oltre a Niva Lorenzini, che ne ha curato l’edizione generale e l’introduzione, hanno partecipato Vincenzo Bagnoli, Alberto Bertoni, Vitaniello Bonito, Stefano Colangelo, Jonathan Sisco, tutti dottori in ricerca presso l’Università di Bologna. La novità del testo sta nel periodo antologizzato, che copre l’intero arco del Novecento, da Corrado Govoni (1884-1965) a Gabriele Frasca (classe 1957). Antologie canoniche, che rappresentano vere e proprie pietre miliari nella storia della critica, come quella di Mengaldo (*Poeti italiani del novecento*, Mondadori, Milano, 1978) o di Cucchi-Giovanardi (*Poeti italiani 1945-1995* Mondadori, Milano, 1996) — sua ideale prosecuzione— sceglievano di concentrarsi o sulla prima o sulla seconda parte del secolo. Unico precedente è costituito da *La poesia italiana del novecento* di Sanguineti, 1971, che però, per i due terzi, è dedicata alla prima parte del secolo con accentuata — e direi unica — enfasi sul futurismo. Inizia tra l’altro con Pascoli e D’Annunzio, autori ora unanimemente ascritti all’ottocento.

È chiaro che la collaborazione di sei diversi critici presenta, necessariamente, delle discontinuità, delle diversità nei criteri di scelta dei testi e nella compilazione dei commenti, introduzioni o note critiche. E se, da una parte, la vastità del materiale antologizzato e l’ampiezza dell’arco temporale considerato, rende estremamente improbo il lavoro per un solo studioso, dall’altra, la molteplicità dei punti di vista e delle soggettività/sensibilità esegetiche messe in gioco, può risultare dispersiva e dar vita a un racconto critico frammentario e diseguale. A noi pare che nell’antologia, specie nella seconda parte del volume 2, prevalga quest’ultimo aspetto.

Il primo volume considera 29 autori, tutti ormai “classici”, tra i quali nessuna poetessa; il secondo 48, tra cui compaiono 7 autrici. È vero che Mengaldo — fatto che non depone a favore del suo peraltro altissimo, e a mio avviso insuperato, magistero critico — nel suo volume del 1978 citava soltanto una donna, Amalia Rosselli, ma sono passati ormai ventiquattro anni di critica “anche” femminista e di *gender studies* e una maggiore attenzione alla produzione femminile sarebbe stata più che opportuna. (Sanguineti non considera alcuna donna tra i 45 poeti antologizzati e il volume di Cucchi-Giovanardi ne presenta 8 su 57.) Anche perché, come dice Lorenzini stessa

nell'introduzione, "lo spazio dell'antologia può insomma, e deve, essere dialogico, conflittuale, non luogo di omologazione a oltranza o di asettica funzione inventariale" (9). La necessaria "parzialità" (9) che accompagna un'antologia, per definizione un'opera incompleta, potrebbe, dovrebbe — pare dire Lorenzini — suggerire scelte coraggiose o controtendenza, scoperte o omissioni che, proprio per la loro eccezionalità, sarebbero in grado di aprire uno spazio dialettico, di alimentare *querelles* o di rimettere in discussione giudizi consolidati. Ma di tutto questo coraggioso lavoro, nei due volumi, non c'è traccia. Non nel primo, che presenta una scelta limitata di autori tutti consacrati (a parte Riccardo Bacchelli, più noto come romanziere); non nel secondo che fa una scelta contraria, ma, in qualche modo, parimenti acritica. Presenta infatti una ventina di autori in più. Ma proprio nell'ultimo cinquantennio del Novecento, periodo vicinissimo a noi, e in cui si assiste a una produzione magmatica ed ipertrofica — sicuramente di ardua gestione — sarebbe stato auspicabile operare scelte più drastiche. Questo anche perché 24 degli autori antologizzati, a fronte di un apparato critico-introdotivo di una certa ampiezza, sono presentati con un solo testo.

E veniamo a spendere alcune parole sull'introduzione e sulla metodologia affrontata. Niva Lorenzini offre un'ampia panoramica delle tendenze critiche che hanno prevalso nel Novecento. Parte dallo spaesamento nella percezione del tempo, dalla necessità della rottura con la tradizione, per arrivare alla prevalenza dell'allegoria sul simbolo, e alla distruzione di un Senso (significato) che non è più assoluto o univoco. Individua così una "pluralità di linee" per un secolo diviso — come aveva già indicato il suo maestro Aneschi — a cavallo degli anni Cinquanta, momento in cui, secondo la studiosa, si passa "a una diversa concezione del testo poetico, che guarda alle nuove scienze tra psicanalisi, linguistica e strutturalismo, e ai nuovi dibattiti tra letteratura e industria" (13). Se da una parte Lorenzini auspica il rinnovamento di un lessico critico ormai obsoleto e insufficiente, tra cui cita "[la] polarità ordine-disordine, classicismo-sperimentalismo, tradizione-innovazione" (13), dall'altra, vediamo che i vari curatori ritornano spesso a questi concetti per introdurre i poeti prescelti. Quasi a indicare la difficoltà reale, oggettiva, di creare o quantomeno suggerire una nuova lessicologia critica, capace anche di porre problemi di carattere epistemologico.

Per quanto riguarda la presentazione dei vari poeti, questi sono prefati da una "introduzione generale" di varia e disomogenea ampiezza che ne inquadra i nodi critici e/o offre un minimo di contesto; vi è poi la poesia, un "commento", una "nota metrica" e delle "note". Al termine delle poesie o della poesia analizzate, vi è una breve "biografia" dell'autore. Da un mero punto di vista grafico, tale scelta editoriale è francamente infelice, in quanto genera confusione e affastellamento e rende faticoso — con i rimandi da una pagina all'altra — seguire l'analisi del testo. Da un punto di vista più strettamente contenutistico, le parti che introducono l'autore e il "commento" alla poesia ripetono spesso concetti analoghi e risultano quindi in certa misura ridondanti; le "note" inoltre sono minime, due o tre e, a mio avviso, piuttosto inutili, quando non compilate con superficialità. La "nota metrica", anche questa non sempre presente — soprattutto nella seconda parte del secondo volume — non è di grande utilità e può parere, a volte, una chicca erudita. Ma forse bisognerebbe chiedersi per quale utenza sia stata pensata questa antologia, che sta a metà tra un manuale di scuola superiore, con qualcosa in più (alcuni aggiornamenti critici) e qualcosa in meno (l'apparato esegetico), e un testo universitario (anche se aspirerebbe ad essere qualcosa di più di un manuale).

Bisognerebbe quindi aprire una riflessione sul rapporto tra editoria ed università e

sull’impatto che la recente riforma degli studi universitari, con l’introduzione della laurea breve, ha avuto non solo sulla didattica, ma anche sul mercato librario universitario. Riflessione che, ovviamente, esula dallo scopo di questa recensione.

Anna Maria Torriglia, *Istituto Fermi-Verona*

Franca Angelini. *Rasoi: teatri napoletani del ’900*. Roma: Bulzoni Editore, 2003. Pp. 199.

In *Rasoi* Franca Angelini, ordinario di letteratura teatrale italiana alla “Sapienza”, ha raccolto una serie di saggi sui protagonisti delle scene teatrali napoletane del ventesimo secolo: autori, attori, attrici, registi. La prima parte della raccolta, “Radici”, si apre con un articolo del 1979 su Antonio Petito, in cui l’autrice divide la produzione teatrale dell’autore-attore fra parodie e farse. Nelle parodie Petito utilizza la trama di drammi quali *Oreste* o *Francesca da Rimini* in chiave comica e in dialetto napoletano, in un’operazione deformante e destabilizzante del teatro classico da parte della cultura subalterna. Nelle farse in un atto, invece, Petito mette in scena “caratteri” di tipo goldoniano — l’avarò, la cameriera brillante — in interni borghesi o nei tipici bassi napoletani. Fra i personaggi tipici del teatro di Petito, Franca Angelini segnala la coppia Pulcinella/Felice Sciosciammocca, che verrà successivamente trasformata e riutilizzata da Scarpetta e Eduardo De Filippo.

Nell’articolo su Salvatore Di Giacomo, Franca Angelini mette in evidenza la capacità dello scrittore di fondere “immagine pesante e leggerezza d’espressione, basso e alto, presente e passato, parola e canto” (39). L’autrice considera infatti l’elemento sonoro l’eredità principale lasciata da Di Giacomo al teatro napoletano del novecento, in particolare a Raffaele Viviani (lui stesso attore nei drammi di Di Giacomo) e, più recentemente, a Enzo Moscato.

Il primo dei due articoli su Eduardo, del 1990, guarda alle tre strade prese da Eduardo agli inizi della sua carriera: continuare la tradizione del teatro napoletano, su testi di Petito o Scarpetta; recitare i suoi primi testi, con una scelta di temi e ambienti spesso metateatrali; o ancora mettere in scena testi di Pirandello. Il secondo articolo è centrato invece sui rapporti tra Eduardo e il pubblico: il pubblico reale che decreta il successo di botteghino, e quello che appare come personaggio in alcune sue commedie, in particolare *Sik-Sik* del 1929.

Anche a Raffaele Viviani sono dedicati due brevi articoli. Nel primo, del 1996, Franca Angelini descrive Viviani come “il contrario dell’attore borghese” (80), un attore grottesco dalle mille voci che danno vita a infiniti caratteri del mondo napoletano. Nel secondo articolo, l’autrice fa una breve storia delle tappe della carriera teatrale di Viviani attore e autore, inventore di un teatro musicale pienamente inserito nella modernità — Angelini cita a questo proposito i manifesti e gli esperimenti teatrali futuristi — pur nella sua “fedeltà al passato remoto della città” (85).

Nel saggio su Roberto De Simone, infine, Franca Angelini ricorda non solo l’ormai storica *Gatta Cenerentola* del 1976, ma anche altri esperimenti più recenti della sua rivalutazione e ricerca della tradizione musicale napoletana, su testi di Viviani e di Andrea Perrucci.

Un saggio sullo spettacolo *Rasoi* e su alcuni dei protagonisti del gruppo “Teatri Uniti” apre la seconda parte del libro. I grandi nomi del teatro napoletano di oggi — Enzo Moscato, Mario Martone, Toni Servillo — appaiono come autori, registi e attori di questo

spettacolo del 1991. *Rasoi*, nell'analisi di Franca Angelini, sembra essere un compendio di temi e di modi "classici" del teatro napoletano, uniti a citazioni teatrali da Viviani, Eduardo, Elsa Morante, Brecht. Nel contempo *Rasoi* appare anche come uno spettacolo totalmente originale, in cui il passato emerge sulla scena proveniente da "una memoria vomitata e presa di petto a colpi di rasoio" (98).

Il lungo saggio su Mario Martone guarda non solo alla sue maggiori regie teatrali ma anche alla sua produzione cinematografica. Un'intervista a Martone sulla messa in scena dell'*Edipo* chiarifica il rapporto del regista con i classici e le sue scelte nell'utilizzazione degli spazi teatrali.

Franca Angelini considera l'autore-attore-musicista-cantante Enzo Moscato l'erede di quella tradizione teatrale napoletana che mette al centro della scena la lingua, la musica, la voce e il canto (157). Per gli spettacoli di Moscato l'autrice usa la definizione "teatro totale": un teatro di parole e musica, di remoto e di moderno, di cultura alta e cultura popolare, di dialetto e di sperimentazione plurilinguistica, di tradizione e frammentazione/inversione/negazione dei modelli culturali (napoletani come Viviani e Di Giacomo; internazionali come Artaud, Genet, Fassbinder e Cocteau).

Il saggio sull'attore-regista Toni Servillo, dal titolo "Da Napoli a Parigi", mostra come Servillo attore sia, da un lato, l'erede della tradizione attoriale napoletana, ma anche come, d'altra parte, abbia scelto di seguire modelli francesi, come Jovet. Il polo Napoli-Parigi si ripete anche nelle scelte registiche di Servillo, che vanno da Viviani e Eduardo fino a Molière e Marivaux. La storia del percorso teatrale di Servillo è poi ripercorsa in un'intervista del 1999.

La terza sezione del libro, "Attori", si apre su una discussione sulle famiglie d'arte, in particolare sul trio Eduardo-Peppino-Titina. Altre attrici e attori menzionati o intervistati in questa ultima parte includono Pupella Maggio, Concetta Barra, Ida Di Benedetto, Iaia Forte, Roberto Di Francesco e Anna Bonaiuto.

Il libro *Rasoi: teatri napoletani del '900* è una lettura interessante ma non facile, per un certo suo carattere frammentario, fatto di annotazioni più che di analisi o di storia. Per spiegare lo stile di scrittura dell'intero volume, possiamo utilizzare un commento fatto dalla stessa Franca Angelini in uno degli articoli: "Le mie note che seguono", scrive l'autrice, "disegnano le esperienze di alcuni protagonisti, rinunciando a un quadro esauriente del teatro napoletano di oggi" (102).

Si tratta dunque, per espresso programma dell'autrice, di note, di materiali di varia provenienza e varia natura, più o meno recenti, che non mirano a dare un panorama completo dello sviluppo storico del teatro napoletano del '900. D'altra parte il libro, oltre ad offrire spunti di riflessione per chi quel teatro già lo conosca, ha il merito di identificare le trame dei rapporti, degli scambi e delle eredità, fra molti degli autori, attori, attrici e registi che hanno operato sulle scene teatrali napoletane del ventesimo secolo. In particolare, *Rasoi: teatri napoletani del '900* sostiene in maniera convincente che "lo spettacolo napoletano è assai vicino, oggi, a coincidere con lo spettacolo italiano" (102). Con i suoi saggi Franca Angelini dimostra che il teatro a Napoli ha acquistato un valore, un'autonomia e una coscienza tali da porlo al centro dell'esperienza artistica contemporanea italiana.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

Luigi Chiarelli. *La maschera e il volto*. Ed. Michael Vena. Welland, ON: Soleil Editions, 2002. Pp. 123.

Often overlooked as a mere predecessor to Luigi Pirandello, the Pugliese writer and dramatist Luigi Chiarelli (1880-1947) was actually the Sicilian’s contemporary. Chiarelli’s Theatre of the Grotesque preceded by almost a decade the great meta-theatrical works of Pirandello, that would eventually come to overshadow Chiarelli. Still, in the 1910s and the 1920s, Chiarelli was internationally recognized as an unusually viable and playable avant-garde playwright. His most successful work, *La maschera e il volto* (1913), externally maintains the theatrical conventions of bourgeois illusory realism, while internally undermining the delusional reality of both bourgeois social conventions and presuppositions regarding identity. The play tells the story of Paolo, who publicly declares he would rather kill his beloved wife Savina rather than suffer her infidelity, both fearing and presaging “la tragedia del ridicolo” of the rebuffed lover that marks Italian protagonists from Pirandello’s *Henry IV* (1922) to Calogero in Eduardo De Filippo’s *La grande magia* (1948). When confronted with Savina’s actual infidelity, despite her repentance and his own desires, Paolo sends her into incognito exile and claims to have killed her in a legally pardonable act of passion. He then confronts the dilemma of having sacrificed his heart to his ego, and his self to his (self-)image. *La maschera e il volto* proves livelier than most of Pirandello’s plays, as Chiarelli demonstrates the crisis of sincerity and identity through action, rather than pontificating upon it through the sort of set speeches that can impede both the reading and the playing of Pirandello’s theatre.

Modern Italian drama constitutes one of the best, often neglected sources for Italian language acquisition. The language of modern drama approximates that of Italian speech more closely than either that of Italian poetry or the Italian novel, areas of literature more often encountered by students and taught by professors. Modern Italian drama proves especially useful in the crucial transitional phase of intermediate language acquisition, when students move more fully from a passive to an active knowledge of the language. Editor Michael Vena states, “The aim of this edition of Luigi Chiarelli’s *La maschera e il volto* [is] to expose the student to the practice of spoken [...] language, through vocabulary building and manageable sentence structures commonly used by Italians” (vii). To this end, Vena’s user-friendly edition includes explanatory footnotes in English on Italian idiomatic expressions, as well as vocabulary defined in alternative Italian terms in the margins. The pedagogically conscious Vena also provides twenty-seven pages of comprehension and vocabulary exercises, both written and oral, divided into sections for each of the play’s three acts. Finally, the edition concludes with a twenty-page glossary of terms from the play.

As author of *Italian Grotesque Theatre* (2001), the first book in English dedicated to this topic, Vena serves as a uniquely qualified editor of the play, its first edition in almost forty years in either Italian or English. Vena also provides a brief chronology and biography of the playwright, a short discussion of the importance of Chiarelli’s theatrical work, a selected bibliography of works on him, and a collection of concise critical assessments of Chiarelli’s work from such figures as Silvio d’Amico and Antonio Gramsci.

William Van Watson, *University of Arizona*

Ugo Betti. *Frano allo Scalo Nord*. Ed. Alfredo Luzi. Camerino: Università degli Studi di Camerino, 2002. Pp. 130.

Along with novels of Alberto Moravia (1907-1990), the plays of Ugo Betti (1892-1953) proved a major influence on the French existentialists of the subsequent generation. Whereas Moravia's *noia* became Camus' *ennui*, Betti's "Theatre of Moral Trials," perhaps influenced as much by his time as a prisoner of war during World War I as by his career as a magistrate under fascism, provided a dramatic framework for the problematics of guilt and innocence that were to evolve into the Sartrean issues of personal responsibility in the post-Nuremberg age. Not surprisingly, some half dozen editions of translations of Betti's various plays appeared during the 1950s and 1960s. Critical and scholarly book-length discussions of his work also reached its peak during this period, tapering off in later decades, with the last book-length study in 1988. Together with *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1944) and *Delitto all'Isola delle capre* (1948), *Frano allo Scalo Nord* (1932) probably counts as one of Betti's best plays. Accordingly, it has appeared in several Italian and English-language editions, first in 1949, then in Betti's *Teatro completo* (1955), in Vito Pandolfi's *Il teatro italiano del dopoguerra* (1956), and in G. H. McWilliams's various editions, entitled *Three Plays on Justice* (1964) and *Two Plays: Frano allo Scalo Nord and L'aiuola bruciata* (1965, 1968, 1988).

In his eight-page essay "Colpa e pietà in Frano allo Scalo Nord," editor Alfredo Luzi provides a serviceable, though by no means exhaustive, introduction to the play. Luzi notes that the play was actually based on a 1920 legal essay by Betti titled *Considerazioni sulla forza maggiore come limite di responsabilità nel vettore ferroviario* (6). This title is telling in that as it is precisely these "limits of responsibility" that Betti explores both in *Frano allo Scalo Nord* and in much of his other work. The protagonist Parsc begins with this presumption, "Pare che sia un responsabile" (19). However, as the web of happenstance, accident, distraction, negligence, exhaustion, and frailty proves increasingly difficult to disentangle, Luzi notes that "il consigliere Parsc abbandonerà ogni ipotesi di colpevolezza per far trionfare, anche nel sistema giudiziario, la pietà umana" (7).

Luzi also furnishes the dates of composition, theatrical premiere, and first publication of Betti's twenty-five plays, a selected bibliography of Betti's works, including poetry, narrative, and criticism, a brief biography of the writer, a sampler of critical commentary from a small selection of theatre practitioners and Betti scholars, and a filmography both of screenplays written by Betti and of film adaptations of his theatrical works by others. However, this material proves so cursory that, while it affords a quick taste of the themes and issues addressed by Betti, it can be of little scholarly worth. Without any new textual revisions or emendations, and published by the Università degli Studi di Camerino as part of its Collana Bettiana in homage to its most famous native son, this edition offers little over other editions other than Luzi's essay and the convenience of having the play published separately in its own volume.

William Van Watson, *University of Arizona*

Hanna Serkowska. *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*. Krakow: Rabid, 2002. Pp. 246.

Uscire da una camera delle favole di Hanna Serkowska rappresenta uno dei libri più interessanti pubblicati negli ultimi anni sulla scrittura di Elsa Morante insieme a quello di

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* (1999). Come spiega Serkowska, il suo saggio è “semplicemente una voce nel dibattito [sulla Morante] da tempo in corso, ed è diretto innanzi tutto a lettori morantisti e conoscitori della produzione della scrittrice” (15). Il testo è diviso in quattro capitoli, che comprendono una discussione della critica morantiana. Nel primo Serkowska si concentra sulla struttura bipartita della diegesi in *Menzogna e sortilegio*, nel secondo sul tema del mitico nei romanzi della Morante, soprattutto ne *L’isola di Arturo*, nel terzo sulla figura dell’androgino in *Aracoeli* e nell’ultimo interpreta *La storia* come una fiaba sul tema storico.

Serkowska dimostra nel primo capitolo, “*Menzogna e sortilegio*: la vera menzogna di Elisa”, che la struttura bipartita della diegesi risulta illusoria in *Menzogna e sortilegio* per via della narratrice bugiarda. Come nota Serkowska, “sia la fantasia (nella parte onirica) che la memoria (in quella mnestica) si rivelano ancorate nei fatti inesistenti al di fuori della narrazione. Fatti inventati, ‘mentiti’” (15). Serkowska analizza attentamente l’incongruenza della voce narrante, spiegando che l’io narrante e l’io narrato non restano distinti ma si confondono nel corso del romanzo, e identifica menzogne di varia tipologia (la bugia discorsiva, la bugia dell’intreccio).

Serkowska esamina anche i due tipi di rapporti intertestuali, testo-testo/i e testo-genere, in *Menzogna e sortilegio*. La studiosa identifica innumerevoli intertesti italiani e stranieri, ma preferisce indagare il rapporto tra “il testo di *Menzogna e sortilegio*, e il genere romanzo, le sue varie tipologie e sub-tipologie,” tra cui il melodramma, la lettera e il rosa (49). Serkowska conclude il suo studio su *Menzogna e sortilegio*, il più lungo e complesso del suo saggio, con una discussione divisa in tre argomenti principali riguardanti il genere romanzo: la religione del romanzo, la nozione della crisi del romanzo e il rinnovamento del codice romanzesco.

Il secondo capitolo, “Tra i miti morantiani: isole, Arturi, madri, bestie”, è dedicato all’indagine dei miti nelle opere della Morante. Serkowska fornisce una premessa teorica del mito e discute il rapporto tra la letteratura e la mitologia, da cui la Morante riprende spesso motivi e personaggi. Per la Morante il mito equivale al racconto, cioè è finto, una bella menzogna. Serkowska identifica vari motivi (anello, castello, cavallo) e personaggi (Cenerentola) fiabeschi e miti (l’eroe leggendario, l’amore romantico, il mito cristiano, il mito materno) nei romanzi morantiani. Come nota Serkowska, il mito dell’infanzia è racchiuso nel viaggio onirico di Arturo ne *L’isola di Arturo*, un libro di memorie, la cui ottica è stata definita mitico-fiabesco dai critici.

Il mito materno, uno dei temi maggiori nella scrittura della Morante, è di particolare interesse nell’analisi di Serkowska, che ne nota la de/re/mitologizzazione. La figura materna è presente in tutte le opere della Morante. In generale, il modello della maternità è sano ne *L’isola di Arturo* e ne *La storia*, mentre appare perverso e deforme in *Menzogna e sortilegio* e in *Aracoeli*. Serkowska ricorda che solo *Menzogna e sortilegio* raffigura il rapporto madre-figlia, che viene in seguito sostituito dal rapporto madre-figlio perché la madre morantiana può amare la figlia soltanto se lei stessa ne diventa il figlio. L’amore terreno è costituito appunto dall’amore materno che sostituisce quello celeste.

Il terzo capitolo, “*Aracoeli*. Una lettura del romanzo definitivo”, è il più innovativo degli studi morantiani di Serkowska, che analizza il viaggio-ricerca di Emanuele attraverso il motivo dell’androgino. La sua ricerca retrospettiva della madre, dell’Altro, “il mancante dell’unità androgina,” si delinea come un viaggio introspettivo in doppia direzione: verso il *niñomadrero*, il fanciullo mai svezzato e la madre interna (141).

Serkowska indaga brevemente il mito dell’androgino e l’idea della natura androgina della divinità, sottolineando che per la Morante il motivo androgino è del tutto spirituale, “ricorda la scissione e potenza la nostalgia dell’unità smarrita nella Genesi” (147).

Serkowska discute anche l’uso della psicanalisi in *Aracoeli*. Secondo lei, l’ultimo romanzo della Morante fornisce la chiave di lettura psicanalitica dei romanzi precedenti. Nella lettura di Serkowska, l’omosessualità di Emanuele e degli altri protagonisti maschili morantiani viene sostituita dall’androginità, di cui l’angelo è la configurazione per eccellenza perché ricorda le origini androgine dell’uomo. La ricerca sessuale di Emanuele si delinea infatti come una rincorsa dei ragazzi angelici. Come spiega Serkowska, “il triste Narciso-*niñomadrero* cerca in sé l’altro/a [...]. Il Narciso in sé ama altro/a, non sé. Ama il mancante, senza cui mai sarà pieno, completo” (163). Nel corso del romanzo la sua ricerca inutile dell’amore e della madre, del corpo materno assente e della lingua materna incomprensibile, si converte nell’inseguimento della morte, in cui Emanuele potrà finalmente trovare l’integrità.

Nell’ultimo capitolo — “C’era una volta un Esse Esse. La storia vera, un romanzo storico, o altre verità romanzesche?” —, Serkowska, dopo aver discusso la (s)fortuna del penultimo romanzo della Morante, si concentra sulle modalità narrative e sulla voce narrante ne *La storia*. Secondo Serkowska il rapporto particolare tra la storia e l’invenzione si verifica soprattutto nell’isolamento dei fatti storici nella cornice, nella narrazione in prima persona e nella ricostruzione immaginaria della *fabula* come in una parabola o una fiaba, perciò non si può definire *La storia* un romanzo storico nel senso tradizionale manzoniano. *La storia* non racconta solo una storia, ma tante storie attraverso la cosiddetta *Froschperspektive*, la prospettiva dal basso verso l’alto.

Serkowska analizza con molta attenzione la figura della narrante e identifica diverse voci narranti: il narratore sapienziale (diverso da quello onnisciente), il narratore incompetente e il narratore cronachista. Il primo tipo conosce la sorte dei personaggi che ne sono ignoranti, per cui si raffigura al di sopra di loro. Il secondo è un testimone omodiegetico, un osservatore anonimo neutro, che in diverse occasioni si dimostra incompetente ma non inattendibile. Il narratore annalistico ricorre alle fonti, complicando ulteriormente la funzione della narrante. Molto probabilmente Vilma, una specie di “story teller”, è la narratrice testimoniale omodiegetica che Serkowska chiama la narratrice supplente.

Serkowska fa notare che ne *La storia* mancano i narratori intellettuali, il che non sorprende visto che il romanzo è dedicato all’analfabeta. Il linguaggio e la propaganda dei mass media vengono ripudiati e sostituiti dall’oralità, che ricorda il passato e incita il ritorno, secondo Serkowska, “all’anarchia preistorica” (230). L’avversione al fascismo e il rifiuto della borghesia si convertono nell’ideologia anarchica della Morante, che racconta la storia dei piccoli e degli esclusi, dei Felici Pochi, dalla Storia universale. Come conclude Serkowska nel suo bellissimo saggio, Morante preferisce “rimanere fino alla fine tra gli emarginati e gli esclusi [...] per non uscire dalla sua camera delle favole” (230). Il culto degli emarginati resta quindi il mito principale nella scrittura della Morante.

Sante Matteo, ed. *ItaliAfrica: Bridging Continents and Cultures*. Stony Brook, NY: Forum Italicum Publishing, 2001. Pp. 410.

The twenty-four essays in this volume were originally presented at an interdisciplinary conference, held at Miami University, Ohio, in November 1999, that explored relationships between Italy and Africa from a variety of perspectives. Underpinning this initiative was the desire to establish a fuller understanding of the historical and cultural links between the two, made urgent by the very mixed reception that recent migrants from Africa have had in Italy. Now broadly recognized as playing a vital part in the Italian economy, the anxieties caused by the new migrant population are more commonly reflected in debates around Italian identity. The visibility of a black presence reminds Italians of their own complicated history as a nation of migrants, while at the same time points to the fact that Italy now exists in a Europe where borders are porous and identities no longer mapped securely in terms of national territory.

The essays, thirteen of which have already appeared in a volume in Italy by the same editor, are very usefully arranged in seven thematic sections. The first, “Geography and History,” although very different in focus from what follows, establishes the temporal limits to ideas of how the world is divided up. Evelyn Edson’s fascinating essay on medieval cartography suggests how the conceptualisation of space is itself a statement on a particular world order. In the following section, “Politics, Economics, and Sociology,” the contributors engage with the macrostructures that condition migration to Italy. Stefano Bellucci’s chapter tests various theories of migration against the specificity of the Italian experience. Jacqueline Andall explores the challenges posed to Italian feminism by the large number of female migrant workers employed as domestic labour. The broad structural issues that these essays raise need to be borne in mind in discussions of multiculturalism in Italy, where debates often revolve round cultural issues or voluntaristic calls for social inclusion.

It is perhaps surprising that only three essays in the volume deal directly with Italian colonialism, which for some fifty years was the prism through which Africa was viewed in Italy. Crucially, however, as these essays demonstrate, the temporality of the colonial experience extends beyond such a limited span. Giampaolo Calchi Novati’s very detailed essay on Italy’s postcolonial presence in its former colonies reveals the ongoing consequences of Italian occupation. Cristina Lombardi-Diop’s analysis of one woman’s mission in colonial Eritrea highlights how metropolitan constructions of gender were both challenged and reinforced in a colonial setting. In her analysis of Erminia Dell’Oro’s novel *L’abbandono* (1991), Laura Harris returns to the virulent debates on miscegenation of the 1930s and cautions that contemporary perceptions of mixed-race children carry worryingly essentialist resonances.

The following four sections focus on the cultural representation of Africans in Italy. Contributors examine both how African migrants have been figured in works by Italians, and how Africans themselves have inserted their creative presence into the Italian cultural landscape. The essays in these sections are more uneven in quality than those that appear earlier in the volume. There is a tendency to be impressionistic, informed by the well-intentioned desire to see migrants comfortably integrated into Italian society, rather than by a solid grounding in the academic debates that underpin such issues in other national cultures. Some also contain some quite glaring factual inaccuracies. That said, there are also some excellent and thought-provoking pieces of work that ask difficult questions about the mechanisms of cultural production and the status of the migrant presence in it.

The three essays dealing with the Teatro delle Albe in Ravenna are particularly interesting in this respect. The company that consists of Italian and Senegalese actors under the direction of Marco Martinelli produces work that foregrounds this Italo-African confluence of tradition, language and influence. Issues of translation are paramount as meanings accrue and are lost through relocation. The company's reinvention of Goldoni's Harlequin is a case in point, since the commonplace violence of the comic tradition takes on more literal resonances reflecting aspects of the migrant experience in contemporary Italy. Paul K. Bryant-Jackson takes the question of translation further as he considers the possibility of staging one of Teatro delle Albe's pieces in the US. His awareness of how an American spectator would inevitably interpret the play through a different cultural frame needs usefully to be extended to the entire project of looking at Africa in Italy. While an external perspective can be enormously productive in generating new insights, care must be taken that agendas and expectations that have relevance elsewhere are not projected onto Italy as a measure of what is lacking. A number of the essays here refer to Italy's new multiculturalism without attempting to analyze what that might mean either in terms of current practice or of future ambition. The generally optimistic tone of the essays might be tempered with some consideration of increasing Islamophobia in public discourse, and the assertion of Catholicism as the marker of Italian ethnicity.

Fascist racist ideology could never quite decide if the problem with Africans was their sheer difference from, or uncanny similarity to, Europeans. This tension (expressed in a much more benign tenor) informs a number of the most incisive interventions in these sections. Gabriella Romani picks up on recent debates in Italy on literature and national identity that lament the growing fissure between the two. In her thoughtfully argued piece, she notes how these debates ignore the work produced by migrant writers who, she contends, have much to contribute to a revitalization of Italy's language and literature, not least through their relevance to contemporary social and political issues. Migrant writers forge identities for themselves through their work and also hold a mirror in which Italians can contemplate their own identities in a different optic. Romani highlights the dialogic nature of these texts and entrusts the Italian reader with the task of responding positively to the opportunities offered by this nascent multiculturalism. The polarization between Italian and migrant cultures implicit in Romani's piece is usefully juxtaposed with Graziella Parati's essay on contemporary cinema by and about migrants. Rather than asserting difference, she emphasizes points of cultural relatedness and enmeshment, suggesting, for example, how gender disrupts the native/migrant binary. In a telling move, she also shifts the discursive centre of her argument from Italian culture to the migrant. It is no longer a question of how Italian culture might be nurtured by external embellishment, but of the transformative experience of migration itself. In a different vein, Marie Orton challenges the reified Italian/migrant binary through the close analysis of the production of one migrant writer's text and the strategies of self-invention deployed in it. Pap Khouma's *Io, venditore di elefanti* (1994) is perhaps the best known text by a migrant writer. It focuses on the experience of street traders who were the most visible group amongst the early migrant population. By adopting aesthetic strategies that call into question the demand that such texts reveal a literal truth about the migrant experience, Khouma manages to express his hybrid sense of identity at the same time as he displaces the normative prism through which an alienating identity is projected onto him by Italians.

Overall, this is a stimulating and engaging collection of essays on issues which, as

the editor remarks, are only now beginning to attract critical attention. This attention is less developed in Italy, where the academic establishment, particularly in literary studies, remains immune to the type of debate that has animated cultural investigation elsewhere. Many essays focus on questions of hybridity and language, optimistically hoping for some future resolution. Paradoxically, they have perhaps even more to say about the past as they probe issues still unresolved from the time of Unification. The alleged homogeneity of the Italian identity supposedly interrupted by the migrant presence is a fiction, and Italy has never been linguistically pure. Indeed, much contemporary Italian writing consciously flaunts its polysemic nature. Some of the contributions here are outstanding interventions in their own right, but the value of the collection as a whole lies in its juxtaposition of perspectives and positionalities that map out a field of inquiry still under construction.

Derek Duncan, *University of Bristol*

Paolo Bartoloni. *Interstitial Writing. Calvino, Caproni, Sereni and Svevo*. Leics (UK): Troubador Publishing Ltd., 2003. Pp. XVII+ 115.

Lo studio dell’interstizio e la sua centralità nella letteratura moderna e contemporanea, non solo italiana, è lo scopo di questo suggestivo saggio di Paolo Bartoloni che prende come punto di partenza una citazione di Italo Calvino a proposito della poetica di Giorgio Caproni, la quale illumina l’opera sia dell’uno che dell’altro dei due autori: “[...] il segreto che Caproni ci comunica non è l’esperienza del nulla, che è comune a tanta parte della poesia moderna; egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco” (“Nel cielo dei pipistrelli”, rassegna della raccolta poetica *L’ultimo borgo. Poesie 1932-1978*, di G. Caproni, pubblicata su *La Repubblica* il 19 dicembre 1980). La citazione mette in evidenza non solo la caratterizzazione di un’ontologia negativa dietro alla presenza del quotidiano nella poesia di Caproni, ma anche quella tensione verso il “tutto” incommensurabile che esiste in gran parte della letteratura moderna e contemporanea, e, del resto, anche l’opzione dell’ultimo Calvino per narrare quel “poco” (con un’importanza la cui *ratio* è inversa alla sua rilevanza) capace di connetterci al “tutto”, e cioè, inteso come uno strumento di illuminazione epistemologica.

Bartoloni esplora nel suo saggio quel “poco” e quel “tutto” nell’opera di quattro autori italiani del Novecento: Calvino e Caproni, Sereni e Svevo, da una prospettiva nuova, che egli chiamerà “interstiziale”. Il suo principale argomento, sviluppato lungo tutto il saggio, è che in questi autori qui analizzati, e in genere nella letteratura moderna e contemporanea, la centralità non corrisponde al tema della negatività, come invece sostiene gran parte della critica postmoderna. Poiché, per Bartoloni, non siamo confrontati con opere narcisistiche e auto-referenziali, ma con opere caratterizzate da un’ermeneutica positiva. L’autore analizza lo sviluppo dei temi centrali della letteratura moderna e contemporanea attraverso lo studio degli interstizi e le convergenze esistenti fra i quattro scrittori italiani accennati, alla ricerca di una risposta alle seguenti domande: sarebbe possibile una scrittura che non intendesse rispecchiare nulla, che non tendesse nemmeno all’auto-referenzialità? Una scrittura che perdesse il suo status di simulacro? Una scrittura che non si presentasse come tensione verso qualcosa, ma che inseguisse solo il piacere per sé e fosse fine a se stessa, limitandosi solo all’*interim*? In quale spazio si circoscriverebbe essa? È possibile per la scrittura un tale status: il puro piacere dell’*in-between-ness* nel quale, come sosteneva Giorgio Agamben, possibilità e realtà,

potenzialità e attualità, autenticità e inautenticità non sono più distinguibili? Sarebbe persino possibile pensare una cosa del genere?

Pur prendendo come spunto i quattro autori italiani accennati, nella sua metodologia e nello sviluppo delle sue discussioni Bartoloni aspira a coinvolgere l'insieme della letteratura moderna e contemporanea, portando luce su una nuova zona ermeneutica grazie al suo interrogarsi sui propositi della scrittura del Novecento. L'autore è consapevole del fatto che nel proporre un nuovo approccio critico si allontana dalla tradizione critica esistente. Il suo proposito risponde, piuttosto, alla volontà di offrire nuovi strumenti metodologici per l'interpretazione sia di questi autori, sia di molti altri aspetti centrali della letteratura moderna e contemporanea. Nell'agire in questo modo Bartoloni nominerà questa nuova zona, la zona "interstiziale", con una precisa caratterizzazione spaziale e temporale: sul piano spaziale, l'interstizio non tende verso nessuna parte, ma si muove nella dinamica interstiziale dei margini; sul piano temporale, si tratta di una zona caratterizzata dal tempo dell'"intanto" e dell'"attesa" ("waiting"), senza nessuna necessità di azione tendente a raggiungere dei risultati. Questo spostamento critico permette all'autore di sostenere che la letteratura moderna e contemporanea abita l'*interim* dell'"attesa" (nella quale ciò che uno attende è ormai irrilevante) e presenta una temporalità e una spazialità aperte. Tale zona interstiziale, coesistente con la realtà, si trova raccolta solo nella letteratura, essendo la scrittura l'unica capace ormai di celebrarne l'esperienza. Da questo punto di vista, la letteratura moderna e contemporanea s'iscrive in questo interstizio per celebrare l'assenza o la presenza, la conflazione di se stessa, la sua mancanza di adeguazione e la sua condizione di simulacro.

In questo modo il saggio di Bartoloni si articola intorno a quattro grandi capitoli: "Facing Potentiality"; "Contemplating (In)Action: Calvino and Svevo"; "Waiting: Caproni and Sereni"; "Erring". Nel primo capitolo, una delle principali preoccupazioni che l'autore individua nella letteratura occidentale è la delimitazione del suo spazio e di quello della scrittura: la problematizzazione in aumento della relazione con il suo "oggetto", in gran parte perché l'oggetto si è trasformato in un interlocutore assente. Questo è l'origine della poetica dell'assenza o della presenza che articola la letteratura occidentale, tutta incardinata sull'interrogarsi su questa perdita e questo vuoto, sorta, in fin dei conti, come un modo di scappare alla consapevolezza claustrofobica dell'assenza.

Il secondo capitolo, invece, tratta degli interstizi finzionali in Calvino e Svevo che permettono agli autori una maggiore conoscenza di se stessi e del mondo che li circonda. Bartoloni propone una lettura di *Palomar* di Calvino come sequela della *Coscienza di Zeno* di Svevo, nell'interpretare ambedue i romanzi come processi ermeneutici d'auto-conoscenza del soggetto attraverso la scrittura, in un mondo andato in frantumi. Per l'autore, si tratta in ambedue i casi di processi che mostrano una dimensione nettamente conoscitiva. Ciò nonostante, mentre nell'ultimo Svevo si consolida la cristallizzazione della letteraturizzazione della vita, in Calvino si tende piuttosto ad una zona liminale intesa come fusione, come traduzione nella quale l'originale echeggia costantemente senza mai mostrarsi completamente. Bartoloni s'interessa in modo particolare al punto di incontro fra il linguaggio, il soggetto e il reale, e cioè, alla funzione interstiziale della finzione.

Nel seguente capitolo, l'autore si avvicina all'opera poetica di Caproni e Sereni e alla discussione intorno al "recinto poetico" del loro interstizio. In ambedue i casi, Bartoloni sostiene che viene rifiutata la nozione di linearità sia temporale, sia spaziale: il

lettore s’immette in una sorta di labirinto, o, meglio ancora, in uno spazio senza limiti, nel constatare un uso del linguaggio che tende costantemente all’erranza. Di qui l’autore trae, come conclusione, l’importanza in Caproni e in Sereni del tema del viaggio, inteso come movimento (compreso nello spazio della letteratura stessa) dove la destinazione (l’oggetto della letteratura) si perde. La particolarità di Caproni è il fatto di controllare questa perdita rifiutandosi alla nostalgia e all’elegia, e cioè, immettendosi nel linguaggio stesso.

Per ultimo, il saggio si chiude con un capitolo in cui l’autore collega l’opera dei quattro scrittori italiani analizzati, approfondendo le nozioni paradigmatiche di recinto e di interstizio attraverso l’analisi del tema del viaggio (temporale e spaziale). Bartoloni si rafferma sulla rilevanza della nozione di interstizialità, nonostante la sua indubbia incomodità, come modo di investigare molti dei valori culturali comunemente accettati oggi, poiché l’interstizio è per lui lo spazio in cui il soggetto che si è perso in mezzo a un mondo caotico e andato in frantumi si ritrova nell’osservazione e nel recinto chiuso che offre la letteratura.

Il saggio si completa con una sezione dedicata alle note, correlative e raccolte alla fine dei quattro capitoli, e si chiude con una bibliografia, soprattutto in lingua inglese, presentata in ordine alfabetico e in maniera complessiva.

Publicato nel 2003 dai “Troubadour Italian Studies” diretti dal prof. G. Ferzoco dell’University of Leicester, e scritto grazie alle borse della University of Sidney dove Paolo Bartoloni è il direttore dell’“International and Comparative Literary Studies”, il presente saggio era già parzialmente conosciuto dai lettori. Prime versioni di alcuni dei suoi capitoli furono pubblicate precedentemente da *The Italianist* 19 (1999): 106-32; *Forum Italicum* 34. 2 (Fall 2000): 428-43; e *Westerly* 45 (November 2000): 111-24.

Per concludere, si tratta di un interessante e suggestivo saggio, che, proprio nel suo allontanarsi dalla tradizione critica esistente nei riguardi dei quattro autori italiani analizzati, riesce ad aprire nuove vie interpretative che puntano verso futuri sviluppi critici, che richiederanno in alcuni aspetti ulteriori verifiche.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Elisabetta Mondello (a c. di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 216.

Sbrogliare, e restituire al lettore, i flussi della letteratura italiana degli anni Novanta, richiede una strategia vigile ed appropriata. Per raccontare, infatti, la narrativa di un decennio “caotico e confuso”, come lo sono stati gli anni Novanta, è vantaggioso far combaciare la natura variegata di questi anni, con un’indagine che lavori a ventaglio. Un libro di saggi, che analizzino aree distanti tra loro, è in sé adatto per riprodurre con una certa fedeltà un panorama frastagliato e privo di centro (come quello qui preso in esame), ed è forse per questa fruttuosa simmetria, che il libro *La narrativa italiana degli anni Novanta*, curato da Elisabetta Mondello, proprio nell’accostare saggi diversi, trova una strada diretta all’interpretazione degli anni Novanta, che della stessa anima eclettica sono composti.

Se infatti gli anni Novanta si riconoscono più che per elementi caratteristici quasi per una carenza di tratti distintivi e per l’assenza di un cuore che li identifichi, questo libro risponde in modo adeguato e funzionale alla mancanza di un bersaglio preciso da focalizzare. L’impossibilità di “fare centro” viene qui aggirata, con una tattica che

privilegia la messa a fuoco di aspetti che sarebbero periferici (se si avesse un centro): la lingua, le riviste, i generi, l'editoria, e che invece costituiscono la spina dorsale (seppure di forma ellittica) dell'oggetto che si sta studiando.

Ma quali dei tanti possibili "anni novanta" sono descritti in questo volume? Di fronte alla vistosa "quantità di romanzi e racconti pubblicati nel decennio" (7), il libro dichiara in anticipo di aver fatto una scelta, di avere circoscritto il campo agli "aspetti più nuovi o meno noti della produzione del decennio ed esclude a priori l'analisi di autori già affermati o 'classici'" (9-10). È bene tornare spesso a questa indicazione, durante la lettura del libro, per evitare di sovrapporre (frintendendo dunque l'intento di questo volume) il quadro dell'intera produzione culturale italiana di quegli anni, con quello che qui viene discusso.

Il saggio di Elisabetta Mondello, che apre la raccolta, offre un'immagine nitida della "giovane narrativa degli anni Novanta", riuscendo ad aggirarsi con sicurezza (ma anche con cautela) tra testi, etichette, tendenze e antologie, mettendo, per quante resistenze si incontrino, ordine in un universo che predilige invece la mescolanza, la commistione e la centrifugazione verso le zone ibride. Tra le idee che più aiutano ad avvicinarsi alla tipologia di questi nuovi romanzi, risalta l'intuizione sul ruolo dei media e le considerazioni circa "la tendenza esasperata alla contaminazione d'alto e basso, letterario ed extraletterario in un processo di desacralizzazione della letteratura; la fascinazione per il *trash* che assume il valore di una competenza generazionale" (25). Ammaniti, Nove, Brizzi, Scarpa, Santacroce sono alcuni tra gli autori qui letti, in cui si riscontra l'influenza del mercato delle merci, l'invasione della violenza (come atto per lo più gratuito) e l'*eccesso*, nei suoi vari aspetti: trame, personaggi, temi, linguaggio.

Proprio sulle novità linguistiche di questa narrativa si concentra il saggio di Valeria Della Valle, che insiste nell'evidenziare più la presenza di "tendenze contrastanti" che nel forzare somiglianze trasversali o affinità. Se, come scrive la linguista, in alcuni autori (De Carlo, Mozzani, Ammaniti, Vinci) emerge una scrittura semplice, con sintassi elementare ed espressioni del parlato; dall'altra, non mancano autori in cui si contempla un processo di recuperi dall'alto, con tracce di "plurilinguismo, ricorso al dialetto, invenzione linguistica, espressionismo" (55), elementi presenti in scrittori raffinati che sfidano strutture complesse e prose elaborate (Bufalino, Consolo, Mari).

Tracciate queste linee generali, che hanno la funzione di mostrare dall'alto quello che offre la cultura degli anni Novanta, i saggi successivi proseguono apparentemente per strade secondarie, indagando fenomeni che ad un primo sguardo potrebbero risultare marginali, e che invece si rivelano obbligatori per estendere i confini dell'orizzonte preso in esame, dando così la possibilità di ricollocare poi, con maggiore accortezza, tutti i punti dell'intero tracciato.

Il saggio sulle scritture femminili, più acuto e più consapevole dei testi che analizza, rintraccia la presenza di "cifre simboliche" che attraversano i romanzi di Ballestra, Campo e Santacroce (qui e là la studiosa sembra quasi *generosa* nelle interpretazioni di questi testi). Analizzando le pagine di queste scrittrici, Monica Cristina Storini parte dai meccanismi tecnici della narrazione per scoprirvi, all'interno, questioni più profonde di semplici soluzioni stilistiche, e conclude osservando che queste sono "narrazioni in cui il posizionamento di chi parla, lo spazio occupato dal corpo narrativo, rispetto al *corpus* delle azioni e degli agenti narrativi, fanno la differenza" (84).

Due saggi (di Marianna Mollo e di Roberta Mochi) si occupano di narrativa di genere (*cyberpunk*, *splatterpunk* e *noir*), ripercorrendo da vicino le origini, la storia e il

modo in cui le subculture si trasformano in controculture. In alcuni casi, la scrittura saggistica risolve in modo più efficace degli scrittori stessi le debolezze di queste produzioni, fino a sovvertire (seppure per indulgenza) le proprie categorie, e rendere virtù elementi che sono poco più che punti deboli: “[...] lo scrittore preferisce sottrarsi ai finali prevedibili [...] e ama disegnare personaggi secondari che sono sì parte della tessitura ma appaiono approssimati, leggeri, inconsistenti, non memorabili” (108).

Gli ultimi quattro saggi allargano ancora l’obiettivo, dedicando le analisi alle riviste letterarie cartacee (nel saggio di Giorgio Nisini) o a quelle on-line (nel saggio di Umberto Fieno); oppure osservando il funzionamento del sistema editoriale (“L’editoria oltre il modello classico”, nel caso di Angelo Sica) o studiando due casi speciali (“Due modelli editoriali a confronto: Einaudi e Bompiani” di Lucinda Spera). Questi saggi conclusivi, tutti ricchi di riferimenti, delucidazioni sulle ultime trasformazioni dell’industria culturale (la sostituzione dei letterati coi nuovi *manager*; l’esplosione del *marketing* editoriale) sono forniti di dati recenti, e si offrono come uno strumento valido anche per seguire il dibattito culturale attuale.

Il libro si chiude con tre utili appendici che propongono tabelle, grafici ed elenchi di riviste cartacee e on-line, così da lasciare al lettore una chiave per proseguire, chiuso questo libro, l’indagine sui movimenti editoriali ancora in corso.

I nove saggi qui proposti mantengono tutti un taglio più sociologico che critico, e il motivo forse non sta solo nel fatto che la maggior parte di questi studiosi si occupa proprio di sociologia della letteratura. Questa letteratura, infatti, che sembra aver rinunciato al letterario (gli autori dei saggi insistono spesso sulla pressione del mercato nel mondo editoriale), distoglie l’osservatore dal formulare giudizi critici (quasi mai qui si entra nel merito dei romanzi), e induce invece a farsi studiare più che altro come un fenomeno. Tuttavia, è proprio in questa abilità nel saper padroneggiare tendenze sfuggenti e rapide derive in fuga *oltre* i confini letterari, che questo libro riesce, accostandosi alla narrativa degli anni novanta, a proporne, finalmente, un profilo esauriente.

Francesco Longo, *Università La Sapienza*

Erri De Luca. *God’s Mountain* (2001). Trans. Michael Moore. New York: Riverhead Books, 2002. Pp. 168.

Sono gli anni Sessanta e a Montedidio, quartiere collinare di Napoli dove non c’è neppure “enough room to spit between your feet” (3), un ragazzino di tredici anni, che rimane anonimo per tutto il tempo della narrazione, impara a lavorare da falegname, mentre annota su un rotolo di carta, avanzo di un tipografo, i suoi nuovi giorni da lavoratore. Scrive la sua storia nell’italiano che gli è stato insegnato a scuola anziché nel dialetto napoletano di famiglia: “[...] because it’s quiet. I can put down what happens every day, sheltered from the noise of the Neapolitan” (2). Nel giorno del suo compleanno il padre gli regala un boomerang. Imparare a lanciarlo con forza segnerà il passaggio verso l’età adulta, mentre anche la voce gli sta mutando in gola tanto che quasi non si riconosce più. Esercitandosi ogni sera a lanciare il boomerang dai tetti, conosce Maria, sua coetanea ma già esperta di vita, che nell’affetto per il ragazzino riuscirà a trovare il coraggio di interrompere le attenzioni morbose che da anni le rivolge il padrone di casa. Intanto la forza del braccio per il boomerang e quella dell’amore per Maria crescono, quell’“*ammore*” in napoletano, come lo chiama la ragazza, “with two *ms*

because that way it’s tougher, more real” (74). Mentre il rotolo della scrittura si allunga, il passaggio all’età adulta conosce anche dolore, con la morte improvvisa della madre durante le feste di Natale e il padre che sembra non avere più coraggio.

Per l’adolescente che cresce, tra la scoperta dell’amore e della morte ci sta uno strano angelo che fa il ciabattino, don Rafaniello, così soprannominato dai napoletani per i suoi capelli rossi, come un *ravanello*. Viene da un paese del nord “that lost all its children” (20) — la Polonia? —, dove si chiamava Rav Daniel. In viaggio verso Gerusalemme dopo la guerra, Rafaniello finisce sul “monte di dio” sbagliato, a Napoli. Ma decide di stare per fare le scarpe a tutti i bambini che corrono scalzi nelle strade di Napoli. Adesso ripara scarpe ai poveri senza farsi pagare, e aspetta che le ali che porta nella gobba si spieghino e lo conducano in volo alla città santa, come gli predisse un angelo in sogno.

Nella notte di Capodanno, dai tetti di Montedidio, “with a crunching of bone the boomerang breaks away, its tail on fire, a thrust like never before, the wood burns, floats, flies, whips through the air [...]” (167), prendo la strada alle ali di don Rafaniello, che si alza in cielo tra i fuochi d’artificio delle celebrazioni di Capodanno. Mentre si avvera la profezia, la voce da ragazzo del protagonista lascia il posto a quella d’uomo, in un grido che pare non finire mai: “I shout, and there isn’t enough room for my shout on my whole scroll of paper or even in the sky above Montedidio” (168).

Così si conclude l’anno annotato su un rullo di carta dal protagonista di *Montedidio* di Erri De Luca, pubblicato in Italia nel 2001 e tradotto in inglese nel 2002 come *God’s Mountain*.

Erri De Luca, nato a Napoli nel 1950, dopo un passato di attivismo politico nelle file di Lotta Continua e di vita operaia in cantieri italiani e stranieri, dalla seconda metà degli anni Ottanta ha intrapreso la carriera di scrittore e opinionista impegnato. Ha scritto racconti, romanzi, apologhi, poesie, e curato la traduzione di alcuni libri della Bibbia. Appreso l’ebraico da autodidatta negli anni in cui lavorava da manovale, De Luca offre versioni letterali dei testi sacri, privilegiando una lingua più simile all’originale invece della scorrevolezza sintattica. Pur dichiaratamente e profondamente laico, De Luca è un accanito ammiratore delle storie intense della Bibbia. Non troppo affezionato alla letteratura contemporanea, ha detto spesso in interviste, anche la scrittura di De Luca sembra venire da lontano, nelle frasi dal ritmo insolito e ruvido, molto consonantico proprio come lo è l’ebraico antico, e nelle storie che ripercorrono passi atavici — l’amore, la morte, la vendetta, la crescita, la perdita.

Tutto questo si ritrova in *God’s Mountain*, con i riferimenti espliciti alle storie della Bibbia; nella presenza di Napoli, maledetta ma vitale, anch’essa “a city of blood [...] like Jerusalem” (72), ma, al contrario della città santa, “In Naples death isn’t ashamed of anything” (71); e nella lingua particolarissima, che, è vero, vuole essere mimetica di un italiano da quinta elementare ancora non introiettato, ma è di tono poetico, a tratti aforistico, com’è nello stile abituale di De Luca.

God’s Mountain è un racconto di formazione che echeggia il precedente deluchiano *Tu, mio* (1998). Ambientati entrambi negli anni Sessanta, là c’era però il mare, l’estate, e un’esplosione di fuoco — vendetta del protagonista contro il torto dei nazisti; qui invece siamo tra i vicoli stretti di città, in inverno, e i botti sono soltanto quelli della notte di San Silvestro. Aleggia un respiro da favola in *God’s Mountain* che non si era mai visto nelle pagine di De Luca. Lo scrittore partenopeo continua a lavorare per sottrazione. Da *Tu, mio* e più intensamente in *Tre cavalli* (1999), la scrittura e la narrazione si assottigliano.

Le frasi si accorciano e la storia si fa più frammentaria, più eterea, scritta al presente piuttosto che al passato remoto (dall’estremo di *Tre cavalli*, che non ha verbo al passato o futuro, il presente è tempo verbale prevalente anche in *God’s Mountain*).

La lingua così peculiare di De Luca non è certo compito facile per un traduttore. Michael Moore riesce sostanzialmente bene nell’insieme, anche se è discutibile, a mio avviso, la traduzione letterale del titolo, che oltretutto non è mantenuta nel testo, dove il quartiere d’ambientazione appare sempre come “Montedidio”. La scelta di “God’s Mountain” dà troppa rilevanza alla presenza divina tra le strade di Napoli, dove, è vero, c’è un angelo ebreo sfuggito all’Olocausto che alla mezzanotte di capodanno vola verso Gerusalemme, ma è una presenza da favola più che un vero anelito religioso (non dimentichiamo la laicità di De Luca). Forse il traduttore avrebbe potuto seguire l’esempio della versione americana di *Tu, mio*: la traduzione letterale del titolo non sarebbe stata suggestiva in inglese, e si è optato per *Sea of Memories* (1999), che non tradisce la sostanza del libro e al contempo offre comprensibilità ai lettori anglofoni.

God’s Mountain è un piccolo libro di grande intensità. La leggerezza sintattica e narrativa sono solo apparenti, perché per De Luca la scrittura ha sempre “pesantezza”, come il rolo del protagonista “drawn in by the weight of what has already been written” (122), nell’eco delle parole che ad orecchio attento diventano indimenticabili.

Roberta Tabanelli, *The Pennsylvania State University*

Altramarea 2002 (Atti di Altramarea 2002, V Rassegna nazionale di poesia contemporanea), a cura di Angelo Tonelli, Città di Lerici-Associazione culturale Arthena con il contributo della provincia di La Spezia su delega regionale, stampato da Tipografia E. Canepa-Spinetta Marengo, 2003, 88 pp.

Angelo Tonelli, *Poemi dal golfo degli dei / Poems from the Gulf of the Gods*, trad. di Luciano S. Gatta, La Spezia, Agorà, 2003, 68 pp.

Un’imbarcazione di nome Argò attracca ogni anno, nel periodo del solstizio d’estate, ad uno dei moli di Lerici (in provincia di La Spezia) e dalla sua tolda vengono declamate poesie accompagnate a terra da animazione teatrale; la manifestazione prosegue con uno spettacolo la sera. I testi recitati nel giugno 2002 dagli autori che si definiscono “Argonauti del Golfo dei Poeti” (Gabriella Galzio, Massimo Maggiari, Luigi Olivetti, Lorenzo Scandroglio, Angelo Tonelli), assieme ai componimenti recitati nel limitrofo paese di Tellaro attorno a ferragosto da vari poeti (Mario Baudino, Michele Baraldi, Riccardo Emmolo, Marco Ercolani, Lucetta Frisa, Elio Grasso, Tomaso Kemeny, Francesco Macciò, Daniel Mancini, Jude Luciano Mezzetta, Massimo Morasso, Mary de Rachewilz, Silvio Raffo, Franco Romanò) nel corso di una rassegna denominata “Altramarea”, sono raccolti nel volume *Altramarea 2002* (con una prefazione del sindaco di Lerici, Emanuele Fresco); e già si potrà dire dell’importanza restituita alla poesia come oralità, rappresentazione teatrale collettiva e momento rituale dipendente dalle fasi del ciclo solare.

Sebbene ciascuna voce sia personale e distinta dalle altre, nel loro complesso i testi raccolti in questo libro sono ascrivibili ad un modello di letterarietà che reclama contenuto eppure chiede di esprimersi attraverso immagini, con riferimenti in parte romantici (Shelley, Byron, 78) e in parte novecenteschi (richiamati tra altri Pound e Pasolini, 5 e 38-41). Appaiono in vari autori una concezione di poesia come “dono” proposto al lettore; un senso di natura animata (Tonelli: “e con me era il vento e il mare /

e le stelle, con me era l'Anima del Mondo" 80; Maggiari: "poesia è viaggio // viaggiare è esplorare l'anima delle cose", 25); un revival delle passioni (Scandroglio: "Oh festa-tempesta dell'anima", 29); un rilancio del cuore (Macciò: "balbetta le cose del cuore", 54). In Frisa si hanno esiti di ricerca di consapevolezza tramite l'onirismo: "Se fosse in fondo alla sua pupilla, potesse entrarci / come entrano i morti nell'aldilà / chiedendo perdono o inchinandosi / al mistero di essere ammessi, / come la luna in volo sottoterra / [...] se veramente / entrasse in quella pupilla, // sarebbe brivido e sapienza" (46). In un contesto civile, con versi per i *desaparecidos* argentini, Kemeny assiepa richiami anche mistici ed un registro linguistico dell'intensità: "La parola sorse / da crateri di luce / e creò un mondo sradicato / dal proprio principio, fino / alla fine dei tempi irripetibile. / Ma tu ascolta / solo la parola che scaturisce / dalle fenditure del tempo / e trapela dai circuiti del silenzio / nel medesimo fremito celando / carne e polvere" (65).

Il risvolto sociale di *Altramarea* è sottolineato da un *Discorso* del curatore del volume e coordinatore delle iniziative citate, Tonelli, che assegna "forti motivazioni ideali" a questo libro, destinandolo a "difendere la bellezza del nostro golfo" (il golfo di La Spezia, anche geograficamente denominato "golfo dei poeti"), dalla "barbarie" (7) della rapacità economica, un probabile riferimento alla speculazione che vorrebbe ampliare il porto a scapito dell'attuale assetto ambientale. In senso più ampio, propone un *Manifesto del risveglio*, un appello a artisti, filosofi, scrittori, operatori della cultura e della comunicazione per intraprendere una "rivoluzione pacifica e urgente delle coscienze", che contrasti con il "diodenaro" accompagnato dai tre "demoni": ignoranza, violenza e avidità; un richiamo alla difesa dei valori intellettuali e allo sdegno per la "crisi ecologica che investe il pianeta": l'"Apocalissi in atto" che rischia di condurre, forse irreversibilmente, il pianeta Terra all'autodistruzione (8); con adesioni di istituzioni e individui (9). In un altro testo di Tonelli, *Aurora consurgens*, anch'esso inserito in *Altramarea 2002*, il "poeta-sapiente" convoca "gli umani a nuova nascita" (17); si nota il tono profetico, una delle costanti della sua ultima produzione, designato da emblemi: luce, verbo, parola, vento, tempo che "cigola sui cardini" (19), "fuoco mistico" (21). Il poeta è "sciamano" e "vertigina il suo canto"; evoca realtà allegoriche dai recessi dell'inconscio ("petali bianchi, il velluto delle ossa" 17) e spezzoni visionari di miti classici: "nell'occhio del ciclope brilla il mare", "athena [...] / mastica ragni d'oro" (19), la "musa-occhiturchini / [...] danza sulle rupi del parnaso" (20).

Passiamo ora al secondo volume, in cui una "poiesis legata all'azione" del risveglio — spiega Tonelli nella Premessa a *Poemi dal golfo degli dei* — ha sostituito la sua precedente "missione" eleusina ed apollinea, incarnata dalla prima poetica, ma presente anche in scritti recenti, e consistente nella "manifestazione di un'armonia nascosta" del mondo e in una pronuncia eminentemente lirica. Si tratta di ventuno testi (in versione bilingue, tradotti in inglese da Luciano S. Gatta), scritti tra il 1980 e il 1997 e suddivisi in tre "movimenti": *Invisibili presenze; Dal témenos; Dietro la pupilla della dea*.

La musicalità dei "movimenti", nei suoi aspetti ritmico-fonici, è determinata dalla scansione delle assonanze più che da rime tradizionali, con versi variati tra il settenario, il novenario, l'endecasillabo ed altre lunghezze. La metrica quantitativa classica si innesta sulla metrica sillabica moderna. Il verso libero posa su variazioni alla Debussy o alla Mahler: quest'ultimo, del resto, menzionato nel sintagma "io ascoltavo Mahler" (64).

Nel testo di una lezione tenuta a Dublino nel 2003, Tonelli spiega che la musica si congiunge col sacro nella poesia arcaica. Si evidenziano gli aspetti sacrali fin dal titolo, *Poemi dal golfo degli dei*; e dall'indice: nella seconda sezione, il *témenos*, o sacro

recinto, luogo sacro, è rafforzato dalle invisibili presenze della prima parte e dalla dea della terza. L’autore, in una dichiarazione rilasciata allo scrivente, intende col termine dei “potenze, forme di energia vivente, che irradiano immagini e visioni”; ne ascolta le voci, li vede in una dimensione che definisce “imaginale”, a metà strada tra realtà e immaginazione.

A questo livello, soprattutto in *Dal folto*, rivive un passato che comprende strati biografici, storici (la Resistenza) e ancestrali (le divinità primitive). Da una trasfigurazione simbolica junghiana, in altri testi della raccolta, affiorano gli archetipi dell’angelo (figura della pietà) e della Dea Bianca, portatrice di interiorità e di amore.

Il paesaggio marino, sempre essenziale nella poesia ligure, è rivissuto nella mente e interpretato dall’intelletto, con il vero paradossalmente generato dal pensato e non viceversa: “si erge grigia e bianca, solitaria, / isola vera da isola pensata, / l’Isola della Stella” (44).

Un brevissimo testo, di due soli versi, chiude il volume: “Si acquieta nel baleno di un eterno / ripetersi dell’onda il cielo-mare” (66). Parole e concetti si rispondono in questa poesia. Denominato attraverso la parola “onda”, il mare suggerisce un’idea di ciclo, un “eterno ripetersi” eracliteo del tempo. La fusione tra gli elementi aria e acqua è resa dall’espressione congiuntiva “cielo-mare”. Il movimento repentino dell’onda (un “baleno”) dà ulteriori connotazioni di riposo contemplativo e forse di chiusura della vita, tramite la forma verbale leopardiana “acquietarsi”. Il “baleno” breve di questi versi “acquieta” (conclude) la serie di *Poemi dal golfo degli dèi* con un’allusione metaletteraria al lavoro poetico compiuto.

Roberto Bertoni, *Trinity College Dublin*

Angela Biancofiore. Pasolini. Palermo: Palumbo. 2003. Pp. 344.

Anche a trent’anni dalla morte, Pier Paolo Pasolini rimane un autore scomodo e inquietante, la cui opera si presenta tuttora diversa e contraddittoria. Per la collana diretta da Romano Luperini, *La scrittura e l’interpretazione*, che si propone un’interpretazione originale e la ricostruzione della critica degli scrittori italiani moderni e contemporanei più significativi, Angela Biancofiore affronta l’ampia e complessa opera di uno scrittore che tuttora si nega ad una consolante lettura da “classico”. Contraddittori e sfaccettati si mostrano ancora oggi non solo il personaggio e l’opera di Pasolini, ma anche le sue immagini nella critica. Una nota di Pasolini del 1945, saggiamente scelta dall’autrice come premessa alla sua analisi, delinea questa complessità: “Certo c’è alcunché di vero in questo mio essere differente; ed io stesso mi concedo, quasi mi adopero, ad avere immagini diverse quasi per ogni diverso sguardo. Resterebbe un’immagine di me veramente reale, cioè quella che io sono per me medesimo nella più completa solitudine: poeta, autore. Ma anche questa immagine non è tutto me stesso; anzi non è che una piccola parte, ed incompleta, che non mi accontenta menomamente. Tutto questo deriva dal fatto che in me c’è qualcosa di più che un uomo, cioè la vita medesima” (7).

Il volume di Angela Biancofiore è diviso in due sezioni: mentre la prima parte (“L’opera e la ricezione”) presenta sinteticamente lo sviluppo dell’opera pasoliniana (“Profilo”) e della sua ricezione (“La ricezione e la storia della critica”), la seconda parte (“Notizie bibliografiche e antologia della critica”) contiene una nota biografica, una bibliografia essenziale e una raccolta di saggi critici. Nei nove capitoli dedicati al profilo della vasta opera di Pasolini, suddivisi a loro volta in aspetti di interesse particolare,

Biancofiore delinea lo sviluppo dei vari generi e delle singole opere. I vari aspetti dell'opera pasoliniana vengono sintetizzati dall'autrice in un approccio per lo più tematico e cronologico, mentre elementi biografici sono solo accennati ma non approfonditi. Il procedimento sistematico, molto utile per la lettura (anche selettiva) del volume, cerca tuttavia di cogliere la molteplicità di Pasolini, collegando e mettendo in rilievo alcuni degli aspetti cruciali dell'opera. Vengono per esempio ricordati più volte "il nucleo problematico costante dell'opera pasoliniana, la tragica Diversità" (51), vissuta come "condizione esistenziale" (52), oppure la (irrisolvibile) contraddizione, elemento fondamentale nell'opera e nel personaggio, "per Pasolini non [...] un ostacolo, anzi [...] il vero centro propulsore della sua creatività" (28), manifestata con "sincerità disarmante [...] che [...] non molti intellettuali italiani e poeti di sinistra avrebbero potuto ammettere" (68-69) e espressa spesso con l'ossimoro, "non [...] una semplice figura retorica in Pasolini, ma [...] *il motore stesso della scrittura*" (116).

Nel capitolo "Il Friuli di Pasolini" (13-22), Biancofiore sottolinea — come spesso nel volume — l'attualità di Pasolini, attribuendo alla poesia friulana fra l'altro una prospettiva europea: "[...] la scelta del friulano corrisponde all'ideale delle piccole patrie, Pasolini andava elaborando una sorta di federalismo culturale delle regioni d'Europa" (14). In "Narrativa e diario" (23-44), sui romanzi friulani e sui romanzi e racconti romani, l'autrice analizza la scelta pasoliniana del realismo, mentre nel capitolo "Una 'greve allegoria': *Teorema; La divina mimesis; Petrolio*" (45-63), l'autrice mette in luce la scrittura allegorica e trans-realista nella narrativa dell'ultimo Pasolini. Nel capitolo "L'opera poetica" (65-91) viene delineato lo sviluppo di Pasolini poeta da *Le ceneri di Gramsci* a *Poeta delle ceneri* e della sua molteplicità stilistica. "Il teatro" (93-116) non sintetizza solo le opere drammatiche ma sottolinea anche l'attività di traduttore delle tragedie di Eschilo e soprattutto l'importanza della teoria, espressa nel *Manifesto per un nuovo teatro*. Nel capitolo "Pasolini critico" (117-26), l'autrice mette in risalto l'ampia attività critica pasoliniana (non solo letteraria ma culturale in un senso molto vasto), evidenziando "il principio di contaminazione delle scritture" (126). Il capitolo "Il poeta si fa regista" (127-41) descrive il passaggio al cinema nonché l'itinerario cinematografico di Pasolini, mentre "Pasolini pittore e disegnatore" si dedica ai dipinti e disegni realizzati da Pasolini fin dai primi anni quaranta (143-62). L'ultimo capitolo di questa sezione del volume, "Pasolini e la cultura: per un'antropologia poetica" (149-62), accenna infine il percorso dell'intellettuale coraggioso e coerente dal 1942 fino alla morte, mettendo in rilievo l'autonomia delle posizioni e la forza lucida e dirompente nonché il valore attuale degli scritti giornalistici: "Attraverso i suoi scritti sulla politica, la società e la cultura, Pasolini ha dimostrato la propria volontà di essere presente alla Storia, ammettendo con coraggio i propri errori di valutazione, difendendo con passione i propri argomenti, intuendo con lucidità gli sviluppi futuri" (162).

Ai capitoli dedicati al profilo dell'opera segue un lungo riassunto della storia della critica, "La ricezione dell'opera pasoliniana 1943-2002" (165-236), molto utile in quanto sintesi sia dello sviluppo storico della critica sia, fra l'immensa bibliografia, delle opere critiche più importanti. Procedendo in maniera tematica Biancofiore mette in luce non solo lo sviluppo e i temi essenziali della ricezione, iniziata più di sessant'anni fa con Gianfranco Contini, "maestro 'ideale' dello scrittore friulano" (165) ed estesasi oggi ad una massa di innumerevoli pubblicazioni, ma analizza e commenta anche alcune delle posizioni controverse nonché delle violente polemiche intorno a Pasolini.

La seconda parte del volume inizia con una breve nota biografica, alla quale segue

una bibliografia essenziale ma non esauriente. Elemento centrale della seconda sezione è un’antologia della critica con diciotto estratti di studi dedicati a Pasolini. Partendo dal famoso articolo di Contini, “Al limite della poesia dialettale”, pubblicato sul *Corriere del Ticino* nell’aprile del 1943, sulle *Poesie a Casarsa* (271-74), l’autrice non si limita a riportare alcuni noti contributi di studiosi italiani fra i quali Banti (“Pasolini” 275-77), Volponi (“La figura e l’opera di Pier Paolo Pasolini” 288-90), Roversi (“Uso e abuso di un autore, ovvero: celebrazione, giubilazione, imbalsamazione” 291-92), Luperini (“L’eredità di Pasolini e Fortini” 293-95), Fortini (“Attraverso Pasolini” 301-02), Ferretti (“Il personaggio Pasolini tra persecuzione e successo” 308-12) o Zigaina (“I ritratti di Maria Callas” 317-18), ma inserisce nel suo quadro critico anche alcuni saggi stranieri, fra i quali è da mettere in risalto un notevole articolo di Foucault del 1977, “Les matins gris de la tolérance” (286-87) su *Comizi d’amore*.

In conclusione, il volume di Angela Biancofiore fornisce un vasto panorama dell’opera pasoliniana, sintetizzandola in maniera efficace, mette in rilievo alcuni punti principali della critica ed è un utile ed apprezzabile strumento introduttivo allo studio di Pasolini.

Angela Barwig, *Universität Erlangen-Nürnberg*

Giuseppe Zigaina, *Pasolini e il suo nuovo teatro*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 216.

Fin dal 1987 Giuseppe Zigaina, nel libro *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del nulla lucente* edito da Marsilio, aveva proposto una tesi piuttosto inquietante sul delitto di Pier Paolo Pasolini, interpretandolo non come un crimine avvenuto senza premeditazione, ma come “una morte sacrificale voluta e organizzata” dallo scrittore stesso “per incrementare di senso la totalità della sua opera” (10). Per Zigaina, secondo un’ipotesi da lui già anticipata in una conferenza tenutasi alla University of California, Berkeley, nel 1983, nell’autore di *Una vita violenta* esisteva da tempo, almeno dalla fine degli anni Cinquanta, la “volontà di morire per vivere nella memoria degli uomini: così come oggi ‘vivono’ Dante, ad esempio, oppure Shakespeare” (10). Per annunciare questa inclinazione al martirio fondata sull’*imitatio Christi*, Pasolini avrebbe disseminato negli scritti dell’ultimo periodo, utilizzando un sottocodice impostato su Wittgenstein e sul Freud del motto di spirito, ma anche sulle dottrine mistico-esoteriche della tradizione ebraica, numerosi messaggi criptici ed allusivi. Con *Pasolini e il suo nuovo teatro*, sempre edito da Marsilio, Zigaina riprende le argomentazioni dei precedenti lavori focalizzandosi sopra il terreno della riflessione e della produzione teatrale. Recuperando il concetto già bachtiniano di cronotopo e rinviando alla metafora del recitare-vivere, egli ritiene che l’omicidio avvenuto ad Ostia il 2 novembre del 1975 possa essere considerato una grottesca *mise en scène* “senza anteprime, né prime, né repliche” (54).

Il discorso di Zigaina, ad un tempo affascinante e pericoloso, soprattutto se non gestito da una perfetta e rigorosissima attenzione filologica e da un misurato atteggiamento di scepsti, si articola, fin dalla *Premessa* del volume, in una serie di calcoli cabalistici sulla data della scomparsa dello scrittore. Nel giorno del suo assassinio, una domenica di novembre, è adombrato infatti un reticolo di richiami numerici e di ricorrenze personali dal tono vaticinatore, che vanno dalla coincidenza con la festa per i morti a quella con la tragedia del fratello Guido, morto trent’anni prima, come recita un verso di *Poesia in forma di rosa*, nella pace “d’una interminabile Domenica”. Anche il luogo della vicenda possiede una forte tensione evocativa: più volte Zigaina, recuperando

il titolo di un suo vecchio testo del '95 (*Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*), segnala l'equazione tra il toponimo Ostia e il termine latino di *hostia* nel suo valore di vittima sacrificale (senza però indicare che la radice etimologica della cittadina laziale sia in realtà quella di *ostium*, nel significato di porta o foce, in tal caso evidentemente del Tevere).

Prima di passare ad analizzare il teatro pasoliniano seguendo i dentelli teorici che emergono dal *Manifesto per un nuovo teatro*, Zigaina si concentra sulla raccolta di versi *Trasumanar e organizzar* (cap. I), dal momento che anch'essa fa parte di quella complessa tattica di carattere pedagogico "messa in atto dall'autore stesso allo scopo di aiutare il lettore-spettatore a decifrare i messaggi da lui affidati ai titoli delle sue opere" (21). L'apparente endiadi costruita con i due verbi (trasumanare-organizzare) e la congiunzione di raccordo (e), hanno in realtà, come già segnalava Pasolini per un'altra sua formula della medesima tipologia sintattica (*Passione e ideologia*), un valore se non "avversativo, almeno disgiuntivo" (21), nel senso di inserire una graduazione cronologica tra la coppia di termini. Si avrà così la frase "organizzare il trasumanare", che equivale all'idea di allestire o preparare consapevolmente un progetto di morte. L'esempio serve a Zigaina non solo per evidenziare una delle tante presunte modalità attraverso le quali Pasolini enuncerebbe il suo futuro martirio, ma anche per mostrare il suo linguaggio criptico e le tecniche utilizzate per tentare di decodificarlo. Siamo di fronte a quel "linguaggio 'gergale' corrente" citato in *Una disperata vitalità* che Zigaina interpreta come "l'unica possibilità che egli ha di comunicare al mondo un qualcosa di *inaudito* e che pure dev'essere in qualche modo 'profetizzato'" (70).

All'interno di questa ipotesi il *Manifesto per un nuovo teatro* assume un rilievo particolare, dal momento che mette in gioco alcuni degli elementi chiave che sostengono la tesi di Zigaina. Il primo di essi, relativo alla doppia connotazione della scrittura pasoliniana, si esprime nella formula di "struttura che vuole essere altra struttura", utilizzata dall'autore, in un saggio del 1966, per definire la sceneggiatura cinematografica. Anche il "nuovo teatro", così come viene presentato in uno dei "commi" del *Manifesto*, ha una struttura che rimanda ad "altro" da sé stesso, visto che per Pasolini avrebbe dovuto paradossalmente essere qualcosa che "non è". Si tratta di un "oscuro aforisma" (45) su cui Zigaina concentra l'attenzione nel secondo capitolo del libro, leggendolo ancora una volta come un'inquietante presagio della morte (reale) dello scrittore: il teatro è altro da se stesso poiché, scivolando negli spazi della realtà, anticipa ciò che presto sarebbe accaduto "non sulla scena tradizionale [...] ma sulla scena della vita" (44), nello sterrato polveroso vicino al mare di Ostia, palcoscenico di un'ultima ed unica disperata rappresentazione.

La compenetrazione tra i due piani, che nella prima delle tragedie pasoliniane, *Orgia*, appare in un complesso coagulo simbolico, si traduce secondo Zigaina in un progetto di tipo "linguistico-esistenziale" (cap. III). Esso va ricordato a quella Semiologia Generale che per Pasolini avrebbe dovuto interpretare tutta la realtà, dunque anche la sua personale esperienza biografica, come atto linguistico ("Con la mia *vita morente* io mi esprimerò, farò di nuovo poesia. È questo che Pasolini vuol dire" 82).

Alla base dell'assurdo progetto d'immolazione, con tutto il meccanismo di accavallamento tra pagina scritta ed esperienza vissuta, era presente una fortissima fede sia nella realtà sia nell'efficacia del mito. Siamo di fronte ad un pensiero "uniduale", nel senso che Pasolini, come ci viene mostrato nel quarto capitolo del libro, sdoppiava la propria unità di uomo nell'*hic et nunc* in un se stesso ulteriore, mitizzato e mitizzabile

attraverso l’arte. E lo faceva anche in base alle suggestioni ricevute dalla lettura di *Mito e realtà* di Mircea Eliade, lo storico delle religioni rumeno da cui aveva appreso le tecniche per celebrare, “in una notte sacra per eccellenza” tra autunno ed inverno, il rito della morte-rinascita.

Il discorso di Zigaina, a tratti visionario e non sempre sostenuto da una logica convincente, non si limita ad un’analisi delle teorie teatrali di Pasolini, ma spazia su vari territori della sua produzione artistica, dalla poesia alla saggistica fino all’epistolario, per rintracciare ovunque i segni di una presunta ed insistente gergalità funebre. L’unica convinzione certa, per Zigaina, resta la valenza intellettuale e preordinata dell’assassinio dello scrittore, interpretabile come una *performance* d’avanguardia provocatoria, assurda, delirante, che non poteva non incontrare le riserve della maggioranza della critica e dei parenti.

Giorgio Nisini, *Università La Sapienza*

Fabio Vighi. *Le ragioni dell’altro. La formazione intellettuale di Pasolini, tra saggistica, letteratura e cinema*. Ravenna: Longo, 2001. Pp. 286.

La figura intellettuale e l’opera di Pasolini sono da qualche decennio al centro di una sostenuta esegesi, ciononostante non sono numerosi gli studi che, come *Le ragioni dell’altro. La formazione intellettuale di Pasolini, tra saggistica, letteratura e cinema*, riescono a far fertilmente interagire la dimensione filosofica e ideologica del pensiero pasoliniano e la sua produzione poetica, narrativa e cinematografica. Gli obiettivi di questo studio sono allora quelli di esaminare l’opera di Pasolini nella sua poliedricità, mettendo in rilievo la complessa reciprocità delle implicazioni — artistiche, filosofiche, poetiche e ideologiche — che in essa operano e infine di riconoscere la coerenza della lezione intellettuale ed etica dell’autore.

Fabio Vighi si sofferma in particolare sull’arco di tempo che intercorre tra il periodo friulano e la prima produzione filmica. Una scelta, questa, dettata dalla convinzione che questi furono gli anni più fruttuosi sia dal punto di vista della riflessione teorica che da quello della produzione artistica e cinematografica, divenuta emblematica rappresentazione dei nodi centrali della poetica pasoliniana.

Sin dalle pagine introduttive il Vighi pone le coordinate estetiche e poetico-ideologiche del pensiero autoriale sottolineandone il forte debito nei confronti del romanticismo europeo, della letteratura europea moderna, e infine la risonanza delle indicazioni estetico-filosofiche provenienti dall’idealismo tedesco. Viene rilevata inoltre la presenza dell’eredità decadente ed ermetica, emergente nelle prove saggistiche del periodo friulano e più tardi sostanzialmente rifiutata, e infine l’influenza del pensiero crociano e gramsciano.

Il primo capitolo, “La formazione culturale di Pasolini durante il ventennio fascista”, approfondisce l’analisi della formazione culturale del giovane autore durante il fascismo, riconoscendone la tormentata infanzia ideologica. Si rinviene già dagli inizi friulani, nella saggistica nonché nelle prime poesie dialettali, l’intuizione della necessaria conciliazione tra pensiero soggettivo ed esperienza del reale, della utopica coincidenza tra la “storia” e il mito. Negli anni friulani si definisce la centralità del concetto dell’irrazionale nell’arte, concetto a cui viene data una valenza etica e morale, in quanto solo la poesia può avvicinarsi all’ineffabile e comprendere in sé l’alterità, può smascherare l’insufficienza della conoscenza razionale e opporsi, con il suo retaggio mitico e utopico, alla storia.

L'indagine viene condotta con attenzione soprattutto rispetto all'opposizione storia-poesia, in netto contrasto con la sistematizzazione crociana che aveva escluso dal proprio orizzonte la nozione del sacro. In questi anni Pasolini si avvicina inoltre ai grandi maestri del periodo universitario, Longhi, Contini e Arcangeli, e da essi mutua le nozioni, fondamentali nella sua opera, di "contaminazione" e "manierismo". Si delinea in queste pagine un Pasolini intellettuale a diretto confronto con l'elaborazione di un concetto di storia originale, filtrato attraverso l'antistoricismo nietzschiano e consapevole della necessità del recupero della dimensione del mito.

Il secondo capitolo, "Mythos e Logos del dialetto friulano", si propone l'integrazione a pieno diritto del periodo friulano nel complesso del ciclo formativo pasoliniano. Ipotesi, questa, che si distanzia dalle posizioni critiche precedenti che avevano definito questo un momento "di chiusura nel Mythos", intellettualmente inferiore all'esperienza romana, più aperta alla realtà socio-culturale italiana.

Nel volume *Poesie a Casarsa*, la critica ha sempre riconosciuto, oltre ad un narcisismo ad oltranza, la forte pregnanza del segno letterario che ha assorbito la fisicità del reale. E tuttavia queste poesie segnalano, pur nel loro grondante narcisismo, alcuni dei temi sui quali si fonderà l'impegno intellettuale e politico futuro. Sono di particolare importanza in questi anni infatti le riflessioni sul dialetto e sulla lingua. È da un dialetto saturo di elementi mitico-magici che Pasolini vede scaturire le lingue moderne, sistemi simbolico-comunicativi il cui fruttuoso interagire con le origini mantiene intatta la loro dimensione ineffabile, *altra*.

Viene rilevato inoltre come in Pasolini questa interazione non si assottiglia nel *mythos*, al contrario, si apre ad un processo di storicizzazione. Il Vighi fa notare che le elaborazioni teoriche degli anni friulani sono allora l'espressione di un costante impegno verso una letteratura militante che non lascia spazio a cedimenti verso l'ideologia imperante o verso la propaganda politica e si qualifica immediatamente come controverso, irrequieto e ostinatamente non ortodosso. Dalle *Poesie a Casarsa*, attraverso le prove di saggistica, si giunge all'opera narrativa, comprendente due importanti prove, *Atti impuri* e *Amado mio*, che rappresentano l'oggettivazione delle tematiche e problematiche fino ad allora elaborate sul piano teorico.

Il terzo capitolo, "Narrativa e poesia (1950-1955)", esamina i primi anni romani, nei quali Pasolini è impegnato a elaborare ulteriormente le problematiche del periodo precedente. L'ipotesi di una contaminazione tra i due periodi, confermata in questa sede dalla precisa esplorazione testuale, si manifesta nell'elaborazione del concetto di *alterità*, mutuato direttamente dalle meditazioni sul dialetto friulano e sulle origini, e in una ricerca letteraria che, arricchendosi di dati sociologici, si apre alla critica sociale. E se gli interventi che vanno fino al '51 restituiscono una scrittura ancora sostanzialmente incentrata sui temi dell'irrazionale e del sacro, opere successive riflettono uno scarto che lascia intuire una progressiva apertura dell'autore a problematiche sociologiche. L'analisi si avvale sia di alcuni racconti pasoliniani che di alcune poesie, stese a Roma e inserite nei due volumi de *La meglio gioventù*, e rivela la coesistenza di due tematiche, quella di una realtà *altra* e quella del sacro, opposte al pericolo di imborghesimento della società contadina, per Pasolini ultima custode del sacro, dell'*alterità*.

In "Attività critica degli anni '50", si esamina l'esperienza saggistica del Pasolini romano. Al di là del "temperamento densamente soggettivo e militante" (113) della saggistica pasoliniana viene qui evidenziato il formarsi del pensiero autoriale non solo rispetto ai saggi inclusi in *Passione e ideologia* ma piuttosto rispetto a quelli che l'autore

ha escluso e nei quali, oltre alla sopravvivenza di un taglio critico di forte estrazione ermetica, si intuisce l’intenzione di una lettura diacronica nuova in Pasolini.

Gli interventi su Ungaretti, Scialoja, Bassani, Spagnoletti servono a chiarire e a illuminare il percorso poetico di Pasolini, dal rifiuto dell’ermetismo al recupero dello sperimentalismo linguistico, dell’inquietudine religiosa e del senso della crisi esistenziale a oltranza. Importante rilievo è dato infine alle riflessioni pasoliniane sul realismo e sul dialetto, alla distinzione tra poesia dialettale e popolare, alla nozione di impegno, in aperto contrasto con quella del neorealismo, della neoavanguardia e del prospettivismo marxista.

Nel quinto capitolo, “I romanzi romani”, viene ricordato l’impatto critico e letterario dei due più controversi romanzi pasoliniani, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, mentre si fa critico il giudizio nei confronti di molti studiosi incapaci di mettere in comunicazione la saggistica pasoliniana con le realizzazioni letterarie che le indicazioni critiche finora proposte rivelano in simbiotica interazione. In primo luogo viene segnalata una “regressione nel parlante” a cui corrisponde “l’occultamento dello scrittore dietro ad una nozione *specifica* di popolo” (196), elementi che Pasolini aveva ampiamente elaborato in precedenza. Solo nel popolo sopravvive per Pasolini il nesso corpo-utopia, e quindi solo recuperando al popolo la sua matrice originaria ci si può opporre all’annichilimento del razionalismo borghese. Nei romanzi è riconosciuta la centralità del “dato ‘fisico-corporale’”, del recupero del sacro, dell’irrazionale, attraverso il confronto con l’altrove, l’alterità. L’analisi si rivela sensibile e puntuale sia per quanto riguarda il primo che per il secondo romanzo, del quale, oltre alla rappresentazione del proletariato in quanto questione sociale ideologicamente aperta, vengono precisate le due coordinate teoriche strutturalmente fondanti e contrapposte, quella della ragione strumentale del sistema borghese e quella della realtà istintuale del sottoproletariato.

Nelle prime pagine del sesto e ultimo capitolo, “Per un cinema ‘nazional-(im)popolare’: l’utopia e il linguaggio cinematografico”, viene esaminata la scelta cinematografica di Pasolini, dettata — siamo agli inizi degli anni Sessanta — da un lato dal suo bisogno di avvalersi di tecniche nuove per continuare la sperimentazione linguistico-tematica e dall’altro dalla forte esigenza di ibridismo semiologico. Nei primi film, *Accattone* e *Mamma Roma*, la caratteristica tematica più evidente è la sacralizzazione del sottoproletariato, la tendenza a insistere su una sacralità strettamente correlata al corpo, che permette a Pasolini di infrangere i codici semantici tradizionali e di giungere, attraverso la regressione nel parlante, all’attimo dell’ineffabile, al momento della frattura della regola. Fedele alla convinzione di un’opera d’arte che è vera solo quando infrange le regole e destabilizza il rapporto di simpatia con il pubblico, Pasolini presenta il suo eretico linguaggio cinematografico, un linguaggio a funzionalità negativa che, denunciando l’ipotesi del sistema borghese, ne svela le falsificazioni.

L’urgenza utopica di Pasolini si manifesta in *Accattone* attraverso l’insistenza del *topos* della morte, elaborato in modo polisemico prima come denuncia sociale e polemica contro il marxismo ortodosso e poi come denuncia della falsa conciliazione del soggetto con il reale. Il recupero dell’utopico viene infine elaborato nel rapporto immagini-musica a cui si accompagna l’enfasi tecnica che potenzia il senso del sacro, mentre nell’annullamento della distanza tra la macchina da presa e la realtà osservata si svela l’ambiguità del Reale.

Nella conclusione lo studioso ribadisce la multidimensionalità dell’opera pasoliniana, il cui peso specifico deve venire compreso nella sua organicità, come

interazione di riflessione teorica e realizzazione artistica. Ed è una cogente operazione analitica che il Vighi ci propone, offrendoci una lettura composita, intelligente e oltremodo sensibile delle problematiche che hanno occupato il Pasolini critico e autore nell'arco di un importante ventennio. Una lettura che mette in rilievo l'unità del pensiero poetico di Pasolini nonché l'estrema coerenza intellettuale ed etica della sua produzione letteraria e cinematografica.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Antonello Borra and Cristina Pausini. *Italian Through Film. A Text for Italian Courses*. Yale Language Series. New Haven: Yale UP, 2004.

As the authors of this volume attest, Italian cinematic production has in the past decade increasingly leant itself as a teaching tool in the language classroom, where instructors continue to explore new modes of "context-based instruction"; namely, integrating grammar structures with vocabulary in order to expose students to Italian as a language both living and lived.

Inspired by this trend, Borra and Pausini have adapted classroom, internet, and take-home exercises to ten recent Italian films, each in its own chapter arranged chronologically, from Giuseppe Tornatore's *Cinema Paradiso* (1988) to Nanni Moretti's *La stanza del figlio* (2001). In between, the authors have chosen popular films from mainstream Italian cinematic production, all of which are easily found in university film libraries or at video stores. The films included here (*Storia di ragazzi e ragazze*, Pupi Avati, 1989; *Johnny Stecchino*, Roberto Benigni, 1991; *Mediterraneo*, Gabriele Salvatores, 1991; *Caro Diario*, Nanni Moretti, 1993; *Lamerica*, Gianni Amelio, 1994; *Il postino*, Michael Radford, 1994; *La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997; and *Pane e tulipani*, Silvio Soldini, 2000) lend themselves to all manner of supplementation: historical readings, social commentary and literary works could all be used to enrich the students experience of Italian culture as they learn to communicate in the language. Each chapter features activities to be undertaken before, during, and after the screening of the film in its entirety, as well as a small section of grammar-based exercises, aimed at students of all language levels and in diverse academic situations: from high-school to college to adult-education Italian classes.

While such an "all things to all students" approach might run the risk of being too scattered to make for an effective teaching tool, the book manages to keep this possibility in check by picking a formula and sticking to it, gradually broadening its scope within each exercise and within each chapter for each film. After an initial reading that could in itself be employed either by the instructor of a beginning class (for background material), or by one whose students are more advanced (for class reading), the exercises proceed from more structured formats for the beginners, to open-ended points of departure for discussion and composition for the more advanced students. In this way, the instructor can pick and choose, tailoring any one chapter to the specific skill level of any course as well as to the individual needs of the students in his or her classroom. While the book lends itself particularly well to this eclectic approach, it could also be used in its entirety — the authors suggest — as one of several primary texts (along with a grammar review and fictional or perhaps journalistic readings) in an intermediate course.

The page-long reading that begins each chapter is divided into three sections: *il regista*, *la trama*, and *nota culturale*, once again giving the instructor the option of

shortening the reading depending on class abilities or themes of particular prevalence in the class, although the difficulty level of these readings would preclude their use for beginners. The rest of each chapter is divided into four main sections: “Prima della visione,” “Durante e dopo la visione,” “Dopo la visione,” and “Aspetto grammaticale.” Under each of these general categorizations the instructor (and/or the student) will find exercises that follow a specific pattern: the “Prima della visione” section begins by posing general thematic questions that range in difficulty from pure description (“Descrivi il tuo cinema preferito,” for *Cinema Paradiso*; or, for *Lamerica*, “Che cosa sai dell’emigrazione verso l’America tra fine ’800 e inizio ’900?”) to hypothetical situations and opinion (for *Pane e tulipani*, “Secondo te, è giusto abbandonare improvvisamente la famiglia per inseguire i propri sogni?”). The subsequent vocabulary sections are formatted as multiple choice or matching, introducing words that are central to the plot and themes of the film, and that will be reinforced upon viewing and discussing it. The “Durante e dopo” section quizzes the student on plot details through true-false, chronology, multiple-choice, and open-ended questions. Some chapters vary the format creatively, asking the student to unite elements from the dinner menu from *Storie di ragazzi e ragazze*, for example, or to translate into “linguaggio meno formale” some of the character Fernando’s Ariosto-inspired utterances from *Pane e Tulipani*. The “Dopo la visione” section asks the student to describe the film in broader strokes, through generic categorizations of the film as a whole or of a particular scene, or through an analysis of the soundtrack or characters.

The web exercises, also to be completed “dopo la visione,” guide the instructor in taking advantage of the great research potential offered by the internet. Students must find information on everything from cities (*Johnny Stecchino*, *Pane e Tulipani*) to the Italian military (*Mediterraneo*) to the texts of songs used in a particular film’s soundtrack (*La stanza del figlio*). The “Spunti per la discussione” and “Spunti per la scrittura,” like the “Prima della visione” questions, offer various levels of difficulty, and the “Proposte per un saggio o una presentazione a livello avanzato” offer students a way to deepen their understanding of some of the film’s themes outside the classroom, requiring them to do extra research on the social, historical, or economic aspects of Italy that might have only been touched on in the film itself. Finally, the “Aspetto grammaticale” section exists independently from the rest of the chapter, and consists of a grammatical point arbitrarily picked (as the authors themselves admit) and applied to the themes of the film. These sections could be eliminated in the case of a more advanced class or further supplemented for lower levels.

An innovation in language texts, *Italian Through Film* is a useful addition to the resources of any instructor who wishes to create a content-based learning environment in the classroom. The book’s uses both within and outside the classroom, in fact, are limited only by the imagination of the instructor, who can pick appropriate exercises and supplement or adapt them to individual classes as needed.

Anita Angelone, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Millicent Marcus. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2002. Pp. 377.

Con la morte di Federico Fellini (gennaio del 1994), regista che nel mondo era la firma di un periodo d'oro del cinema italiano, in cui i grandi cineasti nazionali riuscivano a portare nei loro film il senso di una intera nazione sfruttando al meglio il linguaggio cinematografico, alcuni critici hanno visto non soltanto la scomparsa di un "Maestro" ma con essa la conclusione di un'epoca, se non addirittura la fine virtuale del cinema nazionale italiano. Senza dubbio Fellini è stato l'artista simbolo del cinema italiano d'autore nato negli anni sessanta, dopo la grande era del neorealismo, quando il cinema nazionale era ancora al centro dell'interesse.

All'*After Fellini*, titolo più emblematico e contestuale che cronologico, ma senza dubbio significativo per le ragioni summenzionate, la studiosa Millicent Marcus ha dedicato quattordici saggi alla ricerca di un legame tra il grande passato cinematografico italiano e il presente. Ci sono ancora tracce di vitalità e di creatività nel cinema italiano, oppure si dovrebbe soltanto parlare del resto di niente? Marcus nei suoi saggi ritrova quelle che sembravano per molti critici caratteristiche scomparse o rare, nella capacità di alcuni registi italiani di essere riusciti a mantenere viva l'identità del grande cinema italiano con un linguaggio cinematografico degno dei maestri del passato, riuscendo così a ridare vita a un cinema che aveva perso il contatto diretto con il proprio humus culturale e con i problemi contemporanei.

La studiosa nell'introduzione accenna al declino artistico del cinema italiano dovuto anche alla crisi ideologica della sinistra, crisi da ricercare nel profondo smarrimento avvenuto in seguito al terrorismo, che segnò anche la fine di ogni utopia e la conclusione della spinta per un rinnovamento nato dall'impulso democratico che aveva dato vita al cinema politico italiano della grande stagione: il cinema civile dei Rosi, dei Petri e dei Damiani che, partendo da episodi oscuri o attraverso metafore surrealiste, si servirono del cinema per scoprire le trame nascoste che avevano segnato il destino dell'Italia nata dopo il fascismo. Inoltre l'autrice delinea, con riferimenti pertinenti, il terremoto mediologico che era già iniziato con la congiuntura del "post-boom" economico e che toccò l'epicentro con la fine del monopolio della TV di stato (1976), da cui nacquero le reti private che accelerarono il calo delle vendite dei biglietti ai botteghini dei cinema (fenomeno da attribuire anche all'aumento dei film televisivi). Flessione, questa delle vendite, iniziata negli anni settanta, ma che nel decennio successivo si accentuò con la TV che cambiò il modo di produrre film, influenzando anche sulle aspettative del pubblico: cambiamento che si riflesse nell'abbassamento delle aspettative degli spettatori, contribuendo al tramonto di un prodotto cinematografico medio che era stato la base economica, con le commedie all'italiana, della produzione nazionale. La *deregulation* televisiva permise alle nuove reti private di importare programmi televisivi americani, tipo *Happy Days*, *Dallas* e *Bay Watch*, che, secondo lo studioso Sandro Bernardi, alla lunga hanno privato le nuove generazioni del proprio immaginario culturale.

Dopo l'introduzione, in cui si presentano le problematiche che hanno delineato la ricerca dello studio, Millicent Marcus inizia il suo viaggio nel cinema italiano con *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini e *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, film che servono all'autrice come modello e riferimento al grande passato e come misura di confronto per rivalutare il nuovo cinema italiano. La ricerca è divisa in cinque parti e si propone di mostrare come alcuni film hanno colmato il vuoto tra il grande cinema del dopoguerra, esemplificato dai due film summenzionati, e la crisi degli anni ottanta. Il merito di questa

ricerca è nella sensibilità estetica e nella sofisticazione culturale che l’autrice mostra nella lettura dei film e nella capacità di trovare legami nei quattordici film presi come esempio per la ricerca.

Nel primo capitolo, “Looking Back”, Marcus costruisce le basi offrendo una rilettura di *Paisà* e di *Bellissima* che va oltre i canoni tradizionali e inizia l’intreccio di una serie di elementi ideologici, teorici e interpretativi che spaziano attraverso il tempo e i generi per riaffermare l’amore e l’ammirazione della studiosa per il neorealismo italiano. Un amore avvallato da una lettura attenta della storia e della cultura cinematografica e arricchito da una forte vena artistica e creativa, che ritrova la continuità tra i film del passato e quelli del presente. Infatti nel secondo capitolo, “Italy by Displacement”, attraverso un attento studio de *L’ultimo imperatore* (1988) di Bernardo Bertolucci, *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores e *Sostiene Pereira* (1995) di Roberto Faenza, la studiosa afferma che in questi film, benché girati all’estero, le trasformazioni culturali italiane e i nodi irrisolti della politica nazionale sono rivissuti attraverso l’ambientazione trasposta altrove.

Nel terzo capitolo, “Family as Political Allegory”, attraverso lo studio di *Tre fratelli* (1985) di Francesco Rosi, *La scorta* (1998) di Ricky Tognazzi e *Ladri di bambini* (1992) di Gianni Amelio, Marcus analizza gli effetti dell’emigrazione interna e del terrorismo sul tessuto sociale, la decostruzione e la ricomposizione del nucleo familiare, la disillusione con il presente e la lotta per l’affermazione di una nuova morale ed etica sociale per un futuro migliore.

Nel quarto capitolo, “Postmodernism, or the Death of Cinema?”, con *Ginger e Fred* (1985) di Federico Fellini, *Nuovo cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, *Ladri di saponette* (1989) di Maurizio Nichetti e *Tano da morire* (1997) di Roberta Torre, l’autrice tratta non soltanto l’importanza estetica di questi film ma anche l’ansia postmoderna dell’artista consapevole del tramonto del proprio mezzo espressivo. A nostro avviso questa è la parte più stimolante della raccolta per quanto concerne i problemi che i nuovi registi devono affrontare in un’era in cui la televisione riempie lo spazio e cambia l’immaginario con la pubblicità e con i film importati dagli Stati Uniti, che controllano il mercato e impongono modelli, togliendo spazio ad immaginari diversi. La creatività dei nuovi cineasti lotta per trovare immagini e storie diverse, disperatamente in cerca di sogni indigeni, anche se il mondo della celluloidi impone utopie importate. Il quotidiano è dominato dalla TV che impone il proprio modello di spettacolo. Il cinema è stato spodestato culturalmente e ha perso il prestigio culturale degli anni precedenti. Sconfitta, questa, iniziata negli anni settanta e realizzatasi negli anni ottanta, in cui tanti film prodotti erano il risultato di autori e registi che creavano film privi della memoria cinematografica perché il loro immaginario era per lo più il risultato di una dipendenza al linguaggio della televisione, che era diventato la lingua madre di ogni forma di spettacolo. Durante il momento più acuto della crisi il cinema non attingeva più le proprie storie dalla vita nazionale e invece di parlare con il linguaggio cinematografico usava quello televisivo.

Partendo da queste premesse e rifacendosi alle affermazioni dello studioso italiano Gian Piero Brunetta riguardo al modo in cui il linguaggio televisivo sia diventato la lingua materna, sostituendo quella cinematografica, rilegata al ruolo di lingua straniera, Marcus paragona questo fenomeno al ruolo svolto dal neorealismo e dai film che ne sono una diretta continuazione, le cui rappresentazioni artistiche erano e sono mimesi della vita collettiva della nazione espressa in modi e generi diversi, facendo in tal modo

un'operazione diversa da quella operata dalla TV e dai mass media che rimuovono il vero e fanno diventare tutto simulato.

La raccolta di saggi si conclude con "The Return to the Referent" in cui *La tregua* (1997) di Francesco Rosi, *La vita è bella* di (1998) Roberto Benigni e *Caro diario* (1993) di Nanni Moretti. Come il titolo del capitolo attesta, questi film mostrano come il cinema italiano contemporaneo sia tornato al referente, il neorealismo, con racconti storici e personali, ma mantenendo vivo lo scopo sociale ed etico del grande cinema nazionale. Tutti i film scelti dopo il primo capitolo, oltre a mostrare nostalgia per il passato, fanno riferimento al sociale con lo scopo di cambiare e di migliorare la società, continuando la tradizione di responsabilità morale, cioè il modello neorealista, come cinema testimone della collettività. I nuovi registi, nel mostrare i più complessi problemi attuali, sono anche più coscienti dell'artificio artistico cinematografico dopo la rivoluzione tecnologica.

Il volume rispecchia, nei saggi raccolti sui film studiati, l'assunto di partenza della ricerca: il meglio del nuovo cinema nazionale mantiene vivo il compito che si era assunto il neorealismo mantenendo la responsabilità civica, registrando la storia del paese e filmandone i cambiamenti. Lo studio sarà di grande aiuto ed interesse nel sollecitare ulteriori approfondimenti sul nuovo cinema italiano attraverso una lettura di continuità, oppure di rottura, con il grande patrimonio cinematografico nazionale per capire meglio un cinema nazionale in crescita.

Antonio Vitti, *Wake Forest University*

Anthony J. Tamburri. *Semiotics of Re-Reading*. Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi and Italo Calvino. Madison (NJ): Farleigh Dickinson UP, 2003. Pp. 132.

The fundamental notion which informs Anthony Tamburri's *Semiotics of Re-Reading* is the necessity of reading retrospectively. If we consider two imaginary readers, the first contemporary to a specific text and the other who, instead, has access to the whole of the author's production and, as a consequence, has the privilege of intertextual, interpretive "hindsight" of the (earlier) text in question, then it is this second reader/interpreter (the *retro-lector*) who will have a more satisfactory perspective and will provide us with the more complete and penetrating hermeneutical analysis.

I cannot but immediately wonder if, sending his final proofs to the publisher, Tamburri realized that one of the effects his excellent book may have on its readers is that, after turning its last page, a few of them may get the urge to get a hold of some of his other, previously written articles and books (*Of Saltimbanchi and Incendiari* [1990] and *A Reconsideration of Aldo Palazzeschi's Poetry* [1998]), and retrospectively (re-) read and re-evaluate them all. If Tamburri was conscious of this possibility, one more thing that I need to learn from him undoubtedly regards the subtleties of self-promotion!

Playful ponderings aside, I have no doubt at all that the result of such a re-reading of Tamburri's critical *opus* would be a profitable (not to mention pleasurable) activity for those willing to undertake it. Not only would such a *retro-lector* be able (among other things) to track the consistent development of Tamburri's simple, yet powerful critical intuition (the importance of re-reading) from its initial appearance and nuclear conceptualization in some of his earlier scholarly works to its progressive development and synthetic re-examination in this latest volume; he or she would also ultimately realize how useful Tamburri's proposed strategic approach is to a satisfactory interpretation of the poetics and the literary production of certain modern writers (in the work under

consideration here, some “noncanonical works” by Gozzano, Palazzeschi and Calvino).

The structuring concept of re-reading is examined here in all its ramifications and from various critical perspectives. It is reiterated in each of the five brief sections (plus a “Tentative conclusion”) which constitute this volume, but nowhere does it seem to be more addressed than, quite logically, in the first chapter. Here Tamburri expands on some previously published material and provides an appropriate, initial theoretical background for the textual examinations which will follow.

It is particularly in this section, which relies on and builds on the work of scholars such as H. G. Gadamer, U. Eco, W. Booth, W. Iser and S. Chatman, that one may both appreciate the depth of the subject (beyond what may have initially appeared as just an intuitive, apparently easy observation), and become aware of the full range of its implications. The ideologically subversive nature that the act of *retro-reading* may possess is probably the most crucial among those implications. Such an act, as Tamburri states at the end of this first chapter and repeats almost *verbatim* at the conclusion of his book, “relies on the individual’s time and place, and is therefore always new and different with respect to its own historical specificities vis-à-vis the dominant culture — that is, the canon” (31; 103).

It is with a refreshing sense of empowerment and a rejuvenating consciousness of the inherent freedom of the interpretive act (“no one reading process is ‘incontestable’, and many can be considered valid” 103) that, in turn, the reader of Tamburri’s text may proceed to the subsequent four analytical chapters, each one a skilled exercise in textual analysis highlighting the validity of the notion of *retro-reading*.

In the second chapter, the re-examination of the image of the self-portrait in Gozzano’s poetry from 1904 to 1911 reveals that the formulation of his characteristic anti-establishment attitude and “disdain for the literary tradition” (39) needs to be significantly pre-dated in his poetic production. Similarly, the two chapters dedicated to Palazzeschi point out that the interpretation of his early novels : *riflessi* (1908) and *Il codice di Perelà* (1911) may significantly benefit from an intertextual, semiotic approach which is based on *re-reading*. In both cases, such an approach involves a return to the texts after having read two of Palazzeschi’s later manifestoes (respectively, *Equilibrio*, 1915 and *Il controdolore*, 1914). If, in the first novel, the notion of *equilibrio* supports an original androgynous rather than oedipal perspective, in *Il codice di Perelà* the mapping and successive breaking of the apparently non-existent code may take place only after one looks back at this extraordinary text from the topsy-turvy philosophy of *controdolore*. Finally, in his last chapter, Tamburri finds an indirect ally and supporter of his hermeneutic theory in Calvino’s own reflections on reading and writing, especially as he expresses them in his “Cybernetics and Ghosts,” “Whom Do We Write For?,” *If on a Winter’s Night* and also, as Tamburri specifically demonstrates here, in the until recently marginalized *Marcovaldo* (1962). After Tamburri re-examines Calvino’s ideas that the reader should be “more cultured than the writer himself” (81) and that what really matters is “not so much what the books means as it is the meaning a reader may draw from the book” (82), he closely analyzes five of the short stories in *Marcovaldo*, especially in the light of *If on a Winter’s Night*. Tamburri concludes this chapter showing unequivocally the pivotal role that *Marcovaldo* has in the articulation of Calvino’s own, subsequent meta-literary discourse.

Despite some inevitable repetitions and the fact that most twentieth-century scholars of Italian literature are likely to be already familiar with most of the articles which

comprise this book, I find it an extremely useful and valid work. It successfully summarizes and introduces potential new students and comparatists to a central, recurrent preoccupation of Tamburri's scholarly research and it provides some very well written and illuminating examples of textual criticism.

Enrico Cesaretti, *University of Virginia*

Matteo Di Gesù. *La tradizione del postmoderno*. Milano: Franco Angeli Editore, 2004.

In response to Antonio Tabucchi, who believes that "si era postmoderni nel secolo scorso" (*Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*, Feltrinelli, 2001), the main issue for Matteo Di Gesù in *La tradizione del postmoderno* is not whether or not postmodernism has reached a stage of exhaustion. Di Gesù had already conducted a successful inquiry on postmodernism in a previous prize-winning study, *La neoavanguardia italiana. Una storia postmoderna* (1999); but here he moves from a parenthetical remark about the category of postmodernism itself and its heterogeneous applications, to a detailed analysis of authors, such as Terry Eagleton in *The illusions of Postmodernity* (1996), who have underlined the unsustainable paradox of postmodernism. In his attempts at correcting this now recurrent issue, he offers a solid and valuable answer: as a problematic and controversial term, postmodernism still describes the ongoing tendency in Western arts to combine high and low forms under the sign of fragmentation, discontinuity, pastiche and parody. In challenging the opinions of commentators such as Alfonso Berardinelli in *La fine del postmoderno* and Francesco Muzzioli in *L'alternativa letteraria*, he subsequently manages to prove how postmodernism is an ongoing cultural occurrence, which keeps generating new trends and styles within the present multimedia processes of acceleration, massification and globalization.

Di Gesù does not simply defend postmodernism against the allegation of being a phase in history "fugace" and "caduca," made by those who are eager to create a new "-ism" (10). Rather, he claims that, whether or not the theoretical standpoints of the postmodernist discourse are in a declining period, the debates around its "codici" and "canoni" unquestionably persist, showing its long-lasting force as an aesthetic and philosophical tradition within post-industrial age and cultures, as outlined by Jean-François Lyotard in *Condition postmoderne* (1979). Di Gesù notes: "D'accordo, facciamo conto che il postmoderno sia finito, e cominciamo a verificare quali siano stati gli esiti più significativi ai quali è giunto – limitatamente alla letteratura – in Italia, a capire cosa abbia intaccato, quanto dei paradigmi della modernità letteraria sia rimasto inalterato e quanto invece profondamente trasformato se non del tutto dissolto" (11).

The first and second chapters of the book include critical revaluations of mainstream postmodernist theorists, among which Lyotard, Gianni Vattimo, and Pier Aldo Rovatti. The following chapters offer witty and knowledgeable insights into the "politics" of postmodernism, particularly in the section "Manganelli postmodernista, dunque?" After having explored the histories, fallacies and oppositions in the postmodernist body of ideas, Di Gesù explains that we are perhaps experiencing a mere reappearance of the modernist discourse. In fact, those who now claim a return of modernism may be those

who never accepted the advent of postmodernism in the first place; many of these “neo-modernisti” are the old Marxists, who unwillingly renounced their culture: “La ‘questione del postmoderno’, tra i letterati italiani, probabilmente è ancora lungi dall’affrancamento da diffidenze e pregiudizi. [...] Del resto, la nostra fantasiosa nazione vanta un folto novero d’onomaturghi che si sono intestati la missione di trovare nuove parole per dir l’indicibile: neo-barocco, condizione postuma, post-avanguardia, tardo-moderno, bassomodernismo” (23-24). According to Di Gesù, this allegedly new “post-postmodernism” is but a neo-Marxist attempt to offer a nominal repair to the postmodernist dissolution of ideologies and proliferation of micro-politics, which Fukuyama in 1989, called “la fine della storia.” In Di Gesù’s view, all this gives vent to their hope that mainstream western ideologies are back.

The break-up of ideologies is in fact still the centre of the present discontent surrounding postmodernism, especially with regards to the recent crisis between Western capitalist societies and the Arab world. These circumstances seem to offer a chance for intellectual activists to finally liquidate the postmodernist phenomenon and restate the old Marxist model, for they always regarded postmodern globalization as a menace to democratic culture and the revitalization of both the free market and neo-liberalism under the conservative and protective mantle of American imperialist capitalism. Di Gesù quotes from Remo Ceserani’s *Raccontare il postmoderno*: “[...] gli intellettuali ed i critici letterari italiani sono rimasti così inflessibili nel respingere le nuove tendenze e si sono rifiutati di dar loro il minimo credito” (Bollati Boringhieri, 1997, 146). According to other opponents of postmodernism, such as Luperini, Berardinelli, Walter Pedullà, and Eagleton, postmodernist avant-gardes, in challenging pre-existing policies, worked without recognizable “ethical norms.” However, for Lyotard, the phenomenon had positive connotations, since postmodernist thinkers, questioning the values of the *status quo*, indicated a connection between the Modernist obsessive search for absolute truths and twentieth-century dictatorships.

While illustrating the process whereby postmodernism acquired legitimacy, Di Gesù supports the significance of its “dubbio metodologico” in relation to the irreducible polyphony of the arts. He then praises Giulio Ferroni’s critical debate on the posthumous condition of literature in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1997), and restates the need to interpret literary and aesthetic phenomena from a transcultural, hermeneutic standpoint, “rifiutando di conseguenza le ottimistiche aspettative di chi prospetterebbe magnifiche sorti e progressive per una cultura liberata finalmente dall’autoritarismo del *logos* occidentale grazie alla multimedialità, alla simultaneità” (15). Di Gesù’s review of the “canoni del postmoderno” expands to the work of several leading novelists to evaluate the impact of postmodernist aesthetics on the “nuova narrativa sperimentale” of Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Fulvio Abbate, Roberto Alajmo e Domenico Conoscenti.

To conclude, *La tradizione del postmoderno* provides experts of twentieth-century critical theory with a lucid, scholarly perspective on the tradition of postmodernism as an ongoing cultural phenomenon. On the other hand, as a defense of postmodernist avant-gardes, it is not a severe appraisal of those critics who have opposed them, and acknowledges with respect Curi’s *Ordine e disordine* (1965) and Luperini’s interventions on what he calls the “postmodernismo critico” of the Gruppo 93; Di Gesù lastly quotes from *Verifica dei Poteri* (1965; sec. ed. 1974), where Franco Fortini acknowledged the end of “la dimensione tragica delle avanguardie” (Il Saggiatore, 1974, 101), to suggest

that, in spite of their intellectual authority, these Marxist critics somehow failed to see the value of postmodernism as a refusal to capitulate to the idea that there is, in all instances, a single, reliable truth to be exposed and safeguarded.

Erminia Passannanti, *St Catherine's College, Oxford University*

Franco Musarra, Bart Van den Bossche, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosario Gennaro, and Serge Vanvolsem, eds. *Eco in fabula: Umberto Eco in the Humanities*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2002. Pp. 452.

This volume, which originates from the International Conference "Umberto Eco in the Humanities" held in Leuven, Belgium, on February 24-27, 1999, is an important addition to current scholarship on Eco's theoretical and fictional work. In twenty-seven essays organized in five sections, *Eco in fabula* provides contributions that elucidate Eco's work while expanding upon his many insights.

The first section, titled "Semiotics, Cognition, Representation," opens with an essay by Reinhard Brandt, "Eco 'in trappola'," that situates Eco's *Kant and the Platypus* (1997) within the paradigms of stoicism and skepticism. Flip Droste, in "The Eco-System in Semiotics: Theme and Variation," provides a lucid description of Eco's intensionalist and extensionalist semiotic investigation as described in *A Theory of Semiotics* (1976). The two essays that follow, by Paolo Fabbri and Jacques Fontanille respectively, are devoted to additional discussion of *Kant and the Platypus*. While Fabbri, in "Jeux de miroirs: un rétroviseur sur la sémiotique," examines the relationships between object and its iconic image, Fontanille, in "De la polysensorialité à la sémiotique du corps," addresses the persistence of "being" that is central to *Kant and the Platypus*. Jean-Marie Klinkenberg, in "Le cul-de-sac de l'iconisme et la sortie de secours cognitive," contends that Eco's critique of iconicity remains indebted to rationalist and pragmatic semiotic schools, and therefore runs the danger of opening an even wider gulf between world and signs. Giovanni Manetti, in his "Inferenze: sintomi e indizi nella semiotica interpretativa di Eco," focuses on the different role of symptoms and indexes in Eco's semiotic theory, and claims that, while the interpretation of symptoms can be codified, indexes remain always open to the inferential signification of abduction. Jean Petitot's essay, "Les nervatures du marbre: remarques sur le 'socle de l'être' chez Umberto Eco," argues that the insights of phenomenology, Gestalt philosophy, and neuroscience provide an alternative to traditional semiotic theory since they lead to an understanding of the natural world as capable of conditioning the possibility of perception and sign-production.

The second section of *Eco in fabula*, "The Search for the Perfect Language," contains three essays that expand upon the insights of Eco's homonymous 1993 volume. While David Cram and Jaap Maat, in their "The Search for the Perfect Language: Lingua Adamica in the Context of Seventeenth-Century Universal Language Schemes," describe seventeenth-century linguistic paradigms that were only alluded to by Eco, Herman Parret, in his "Des voix au paradis," broadens Eco's discussion of Dante's theory of language as does Pierre Swiggers. In his "Unité et pluralité du langage: perfection et imperfection d'un projet sémiotique," Swiggers describes the election of *lingua belgica* to the status of the Adamic language that was proposed by Goropius Becanus in his *Origines Antverpianae*.

The third section, "Semiotics, Interpretation, Literature," begins with an essay by

Michael Caesar, “The Node: Eco and the Meaning of Joyce.” Caesar provides an extremely thorough examination of Eco’s life-long interest in the work of James Joyce before and during his semiotic phase. Caesar also examines Eco’s debt to Joyce in *The Name of the Rose* (1980), *Foucault’s Pendulum* (1988), and *The Island of the Day Before* (1994). Isabella Pezzini’s “Les limites de la passion: lecture sémiotique et interpretation” argues that, since the theory of the “Model Reader,” described by Eco in his *Lector in Fabula* (1979), depends upon a relationship of emotion, a “semiotic of passion” is necessary to account for the affectivity present in the processes of enunciation and utterance. Riccardo Scrivano’s “Che cos’è per Eco la letteratura?” argues that Eco’s view of literature is that of a symbolic practice intended as *techné*, or *ars*, whose success does not depend upon an external parameter of aesthetic judgment but responds to internal criteria of rationality. Bart Van Den Bossche’s “Confessions d’un écrivain italien?” contends that the limits of interpretation discussed by Eco in his 1990 eponymous volume depend upon pre-conceived ideas on the topic of the text and therefore run counter to the pragmatic and discursive factors that condition and guide hermeneutic activity.

The fourth section, “History, Ethics, Society,” begins with a contribution by Arnold Burms, “Religion and Ethics: The Eco-Martini Exchange.” Burms revisits a dialogue between Eco and Cardinal Maria Martini on the issue of the religious foundation of ethics, and describes at length the tenets of Eco’s anti-foundationalist argument. Lucrecia Escudero Chomel’s “Lecteur dans le monde, homme dans la fable” offers a good overview of Eco’s intellectual activity from *Opera aperta* (1962) to *The Name of the Rose* (1980) before focusing on Eco’s notion of “possible worlds.” Monica Jansen’s “Eco, Tabucchi and Plato’s Gastritis” examines the reaction of Antonio Tabucchi to a statement made by Eco, in *La Bustina di Minerva* on April 1997, regarding the role of the intellectual. Despite Tabucchi’s critique, it is Jansen’s views that Tabucchi shares with Eco a postmodern understanding of the intellectual as an interpreter, rather than a legislator. Jan Roegiers’s “La réalité de l’imaginaire: l’histoire, un complot” praises Eco’s fictional narratives for their creation of scenarios whereby imaginary constructions, such as conspiracies, become reality. Jean-Pierre Rondas’s “Steeled in the School of Old Aquinas: Umberto Eco on the Shoulders of Edgar de Bruyne” traces an intricate web of intertextual connections between Thomas Aquinas, James Joyce, Umberto Eco, and the neo-Thomist Edgar De Bruyne. Liberato Santoro-Brienza’s “Eco ridens” discusses the topic of laughter in Eco’s work by examining it both conceptually and rhetorically. Jo Tollebeek’s “The Archive: The Panoptic Utopia of the Historian” summarizes the observations made by Eco in *Travels in Hyperreality* (1986) concerning the American obsession with the reconstruction of the past, before comparing the different dreams of the total encyclopedia pursued by French and American historians.

The last section of the volume, “Umberto Eco Writer,” comprises six essays devoted to additional discussions of Eco’s activity as a fictional writer. While the first and second essays, by Jan Baatens and Roberto Cotroneo, contain short, but incisive discussions of Eco’s debt to the Oulipo and Nerval, the remainder of the contributions provides more ample examinations of Eco’s novels. Inge Lanslots’s “Eco e Verne: navigazioni attraverso l’impossibile” proposes a comparison between the theme of the fantastic journey in Jules Verne’s *L’île mystérieuse* and Eco’s *The Island of the Day Before*. Ulla Musarra Schroder’s “Teorie della metafora come intertesto in due romanzi di Umberto Eco” analyses the inability of Eco’s characters in *Foucault’s Pendulum* and *The Island* to employ the epistemological opportunity of metaphor. Stefania Stefanelli’s “L’immagine

verbale nel romanzo *L'isola del giorno prima*" provides a typology of images in the novel, while Joris Vlasselaers, in "*The Island of the Day Before: A Quest for the Semiotic Construction of a Self*," describes the *Bildungsroman* of the main character of Eco's novel.

This volume is an important title in the ever-growing bibliography on Umberto Eco's work. The interdisciplinary nature of the essays reflects the richness of the subject while providing fresh ways to look at Eco's work.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Eugenio Cirese. *Molisan Poems*. Trans. Luigi Bonaffini. New York: Guernica, 2000. Pp. 151.

In the great tradition of dialect literature of the Molise region, Eugenio Cirese (1884-1953) is a poet that holds a particular place because of his outstanding contributions and the international recognition he has received. In fact, his literary activity has been commented on by scholars such as Pier Paolo Pasolini ("Un poeta in molisano" in *Passione e ideologia*, Milano, 1960), Ernesto Giammarco (*Storia della cultura e della letteratura abruzzese*, Roma, 1969), Franco Brevini (*Le parole perdute*, Torino, 1990), Luigi Bonaffini ("Eugenio Cirese" in *Twentieth-Century Italian Poets*, First Series, *Dictionary of Literary Biography*, Detroit, 1991), and by Luigi Biscardi ("Eugenio Cirese" in *La poesia dialettale del Molise. Testi e critica*, Isernia, 1993), as part of a collection edited by L. Bonaffini, G. B. Faralli, and S. Martelli, which presents works written by poets of Molisan extraction. More recently, his works, accompanied by some commentary, have also been included in a seminal anthology edited by Bonaffini, *Dialect Poetry of Southern Italy* (New York, 1997), and in Hermann W. Haller's award-winning collection *The Other Italy: The Literary Canon in Dialect* (Buffalo, 1999).

Eugenio Cirese's first published work, *Canti popolari e sonetti in dialetto molisano* (*Folk Songs and Sonnets in the Molisan Dialect*), appeared in 1910, and was essentially a collection of folk songs and sonnets based on the poet's conviction that "there is an inseparable link between folk songs and dialect poetry" (143). Thereafter ensued a period of intensive poetic activity that produced, among many others, works such as *Suspire e risatelle* (*Sighs and Laughter*, 1918), *Rugiade* (*Dew*, 1932), *Lucecabelle* (*Fireflies*, 1951), and culminated in the collection, published posthumously, *Poesie molisane* (*Molisan Poems*, 1955), which includes poetry from Cirese's previously published works.

Molisan Poems contains ninety-four poems in the vernacular of Fossalto (CB), each accompanied by the English translation. The work is divided into seven sections: "Poesie molisane/Molisan Poems," "La fatia/Work," "Lucecabelle/Fireflies," "Returnà guaglione/To be a Child Again," "Nuove poesie/New Poems," "Salustre/Lightning," and finally a section entitled "Varie/Various." In many of these sections, one immediately notices the musical nature of the verses inspired, of course, by folk and other songs (e.g., "Canzunetta/Tune," "Canzone d'atre tiempe/Song of Times Past," "Ninnanonna/Lullaby," and "Cantata 'n suonno/Dream Song"). In addition, Cirese, an educator for most of his life and perhaps not an active participant in agricultural or pastoral life, successfully paints a realistic picture of the rural Molise he lived in, and captures, without a doubt, the "culture of the illiterate people" (145). This is best seen in the poetry from the section entitled "La fatia/Work," in which we find poems such as "Lu pecurare/The Shepherd," "La fatia/HardWork," "1949," "Repose/Rest," to name a few.

As Biscardi clearly states, “the traditional realistic element [...] is assumed and transcended in a desolate metaphor of the human condition” (148). In fact, in these verses, vivid images of a day in the life of a Molisan peasant are presented, and references are made to the sacrifices and hard times endured by the people, often times resigned to their fate, living in this rather economically depressed region.

Furthermore, in much of his poetry, Cirese meticulously presents the universality of the human condition through themes, such as childhood, death, memories, feelings, and hard work, each associated with stages or moments in one’s life. As readers, not only are we compelled to participate in the world depicted by the poet, but many of us, as we delve into these eloquent verses, can relate closely to what the poet is expressing. Numerous instances reflect these universal sentiments in Cirese’s poetry, but for reasons of brevity, I shall limit myself to mentioning one or two. For example, the deep feelings and emotions that revolve around the death of a loved one are recurring elements in Cirese’s volume as depicted in poems such as “Al fratello Nicolino, morto nel 1950/To my younger brother, Nicolino, who died in 1950,” “Repute/Death Song,” and “Lu muortecielle/The Dead Child.” Cirese somberly yet eloquently describes a mother’s broken heart in “The Dead Child,” and a son’s shattered dreams and hopes because of the passing of his mother in “Death Song.”

The volume also includes an in-depth afterword by Luigi Biscardi, who very successfully traces the *iter* of Cirese’s poetic development, from his early works to *Molisan Poems*. Furthermore, Biscardi comments on the fact that in Cirese’s later works, such as “Lucecabelle,” excerpts of which are included in *Molisan Poems*, there was “no longer the use of dialect in the sense of memory and vernacular reconstruction, thus rooted in an ‘objective’ or realistic mimesis, but rather chosen exclusively to serve a subjective expressive need, for a linguistic incisiveness and stylistic poignancy more appropriate and suitable to literary language” (151). Cirese’s poetry reflects a dialect that is pure and free of contamination. He is able to use the vernacular as literary language, never compromising its simplicity and expressiveness. It is, therefore, as Biscardi explains, “not by chance that calques and transpositions from Italian to dialect, present to a conspicuous degree in so much ‘poetry in dialect’ of the twentieth century, are not detectable in Cirese’s poetry” (151). It is no doubt that, for this reason, as Biscardi justly asserts, “reduced to its mythic, original purity, the Molisan dialect — which had no literary precedents and was almost totally entrusted to oral tradition — became part, with the literary timbre of Eugenio Cirese’s poetic voice, of the literary history of the Italian twentieth century” (151).

Last but not least, it must be stated that Luigi Bonaffini is a specialist and promoter of dialect literature. He is author of several translations including *Orphic Songs and Other Poems* (1992; 2003) by Dino Campana, and *Moliseide, Alien Cantica, and Jazzymood*, (1991, 1995, 1999) by Giose Rimaneli; and editor/co-author of fundamental anthologies that deal with poetry in dialect, such as *Poesia dialettale del Molise* (1993), *Dialect Poetry of Southern Italy* (1997), *Via terra. An anthology of Contemporary Italian Dialect Poetry* (1999), and *Dialect Poetry of Northern and Central Italy* (2001). Here, too, he reveals himself a master of his craft by providing English translations that clearly and faithfully capture what Cirese expresses in the Molisan dialect. This delightful volume is an essential read not only for enthusiasts or *appassionati* of Molisan culture, but also for those readers and scholars interested in dialect literature in general.

Roberta Iannacito-Provenzano, *Laurentian University*

Silvio Ramat. *Sharing a Trip: Selected Poems*. Trans. Emanuel Di Pasquale. Boca Raton: Bordighera, 2001. Pp. 123.

The challenges facing those who undertake poetic translation are many, but certainly the most daunting ones remain the creative interpretation and transfer of content, rhythm, and style not only from one language to another, but, just as importantly, from one cultural and aesthetic domain to another. Poetic translations require, in fact, a superior linguistic intuition, a refined sense of symmetry, and a profound understanding of the poet's cultural and historical background. The translated product must reflect the dynamic dialogue elicited by the encounter of the original language with the new linguistic medium, and must allow the voice of the author to emerge and to be heard. In the best scenario, as is the case with this beautiful volume, the translator himself is a poet.

Emanuel Di Pasquale is the author of two collections of poetry, respectively *Genesis* (BOA, 1989) and *The Silver Lake Love Poems* (Bordighera, 2000). His verses have appeared in numerous anthologies, journals, and textbooks, and he has received recognition for his translation of several works of poetry, among them Joe Salerno's *Song of the Tulip Tree* (into Italian), and Carlo della Corte's *The Voyage Ends Here* (into English). His translations have won him considerable acclaim, earning him the Bordighera Poetry Prize in 1998, and the Raiziss/De Palchi Fellowship in 2000.

An eminent scholar and literary critic, Silvio Ramat needs no introduction. His critical works on *Montale* (1965) and *L'ermetismo* (1969), his *Storia della poesia italiana del Novecento* (1976), *Protonovecento* (1978), *L'acacia ferita e altri saggi su Montale* (1986), and *La poesia italiana 1903-1943: quarantuno titoli esemplari* (1997) are very well known. He has been no less prolific as a poet, as attested by his famous collections: *Le feste di una città* (1959), *Gli sproni ardenti* (1964), *Corpo e cosmo* (1973), *In parola* (1977), *L'inverno delle teorie* (1980), *L'arte del primo sonno* (1984), *Una fonte* (1988), *Serials* (1988), *Via Aurelio Saffi, 3* (1992), *Pomerania* (1993), *Numeri primi* (1996), *Il gioco e la candela* (1997), (1998), *Per more* (2000), and *40 poesie* (2001). It is from these collections that Emanuel Di Pasquale has selected the verses included in the present volume. Thus, the selection precedes the act of translation and reveals its aim: to recreate, through the juxtaposition of powerfully suggestive moments, the personal and poetic itinerary of the author, while simultaneously unveiling the core of his inspiration.

The very brief introduction to the text does not disclose the criteria that dictated the selection of the poems. Yet one can assume that Silvio Ramat and Emanuel Di Pasquale were moved by the desire to outline a comprehensive, composite journey of explorations and revelations, of searches and discoveries that, as the title announces, is both emotional and intellectual. It is a sharing of those moments, atmospheres, landscapes, and memories that have become an intrinsic part of the author's inner self. It is precisely those individually experienced moments, places, landscapes, and encounters that the poetic word crystallizes in time and organizes in distilled reflections, in personal epiphanies. And it is this same poetic word that connects the seemingly discontinuous parts of the journey and unveils its cryptic meaning: "We don't know / what charity you are speaking of, nor do we know / who directs the music that impairs / the gentle will you've shown in this / brief life. But you're part of this wild harmony [...]" (10).

In his introduction, Di Pasquale points to Ramat's poetic gift, which allows him to retrieve forgotten moments, memories of a past long gone, and recompose them in the texture of desire: "Without quarrelling, without sulking, gone. / It was over in four turns / of the pedals. That feeling across the perplexed / plane of my life, gone with her, toward /

the scorching, fine gravel to bury its secret” (88). The poet does not simply record; rather, he evokes, through places, seasons, and moments, images of a time inevitably fraught with emotions: “And you smile: February wriggles / in your hands; together we observe / the emaciated ray that slices the piazza / Santa Maria Novella’s drenched shadow” (17). The past is solidly anchored in the rich imagery of time and place, in the geometric architectures that define the protagonists, and in memory itself, which through unexpected signifiers, is the ineffable witness of their days. “Venetian time without sharp edges, / the laughter of a tray without glaze, / you and I, natures, alive in the garden of the dead, / Rialto’s oranges all rind” (51).

The past, its memory, and their landscapes and geographies constitute Ramat’s point of departure, the origin of a poetic “I” that is heterogeneous because it is sensitively open to the multiple experiences of the present. Every new landscape, every daily gesture and event inscribed in the present suggestively culminate in solitary reflections, in dialectic exchanges between man and cosmos, between the poetic subject and his present dimension, and between the self and its mortality: “New monsters over the archaic monsters. / Newly / refreshed, reanimated, the immortals / observe their own features / slowly slip into the wrinkles / of the curving wall. It is the torture / of rebirth after each sunset — / and excommunication and choked lamp” (60).

In opposition to the disintegration of time and the associated memorial loss, to the impelling forgetfulness of history, the poet holds up the barely “legible signs” of primordial kings, a language that emerges from the caverns of time to carry its symbolic and eternal message: “Perhaps / blurred little by little by the winds / there were once also drawings / of trees, springs, / the sacred stuff of an age / briefly retold — / now wrapped up for us in its own nothingness / were it not for those mortal, pointed flints, / the desperate antennae handing down / a language made only of velar sounds” (84).

Emanuel Di Pasquale’s selection and translation of Ramat’s poetry is both intelligent and captivating. Confronted with the complexities of the poet’s world and its multi-layered dimensions, Di Pasquale is able to reproduce the rich texture of the verse, but also to reach the poetic subject’s inner self, and to reveal its most intimate essence. If it is true that “anything, any language of man / is the mouth you’ve heard it from — spied to speak fully for the first time,” (42), Di Pasquale has retold, or even re-composed, Silvio Ramat’s poetic journey for the English-speaking readership. This sensitive and sensual collection relates an original and suggestive experience that overcomes the limitations that poetic translations oftentimes succumb to. Ramat’s indisputable genius and Di Pasquale’s remarkable sense of rhythm and language have made *Sharing a Trip: Selected Poems* an intense and multi-faceted poetic experience.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Mario Luzi. *Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini*. Trans. Luigi Bonaffini. Intro. Barbara Carle. Los Angeles: Green Integer 99, 2003. Pp. 407.

Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini is Luigi Bonaffini’s third translation of Mario Luzi’s poetry, the other two collections being *For the Baptism of our Fragments* (1992) and *Phrases and Passages of a Salutary Song* (1999). In this collection, with parallel text, English readers welcome yet another splendid series of poems by the most accomplished and celebrated living Italian poet who enjoys popularity in a number of languages — this particular collection was translated into Spanish (2002), French (1995)

and Turkish (1997) — and who has twice been a candidate for the Nobel Prize. Luzi, born in 1904, has enjoyed also continuous and positive accolades from the Italian literary world. The most recent homage to his writing is the volume containing the proceedings of the conference held in Assisi in 2002 and published (Assisi: Cittadella Editrice, 2003) with the very appropriate title *Mario Luzi, cantore della luce*. The motif of light, in fact, has been the *fil rouge* of all of Luzi's poetic production, which had its first published expression with *La barca* (*The Boat*, 1935). The present collection is no exception and we find in a number of poems the quest for the "perfect" light, just as Simone Martini, the painter, would have been looking for the perfect light for his paintings.

Bonaffini's choice of this collection, instead of more recent writings, is particularly pertinent because *Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini* has a very strong autobiographical connotation, brought out by the fact that the journey is to be understood as a journey into the self and not just as a geographical one. Simone Martini's journey, which Luzi encapsulates with his characteristic synthetic and accurate choice of words, is the one that Martini supposedly undertook when he briefly returned to his native Siena (in the company of his wife Giovanna, his brother Donato, Donato's wife, and a theology student) from Avignon, where he had been living and where he would die in 1344. Florentine-born Luzi thus pays homage to Siena, which welcomed him in his formative years, and which must have impressed him with the rich display of paintings and art in all corners of the city.

The ekphrastic element is, therefore, forever present in the course of the journey, a journey which is itself choreographed by the poet in the form of *tableaux* representing a series of dialogues exchanged among the travellers and organised in sections where the titles (these are Luzi's words in the preface to the collection) act as "simple captions." In rendering this dialogued poetic outpouring, which is enclosed within sections bearing significant titles such as *After the Illness*, *Deliriums*, *Ravings*, *Visions*, Bonaffini manages to render the simplicity of the Italian and the depth of meaning with an equivalently efficacious English expression. His translation is certainly a stimulus for those interested in following up Luzi's production to the present day; for this purpose particularly poignant is the last section entitled *Heavenly Inspection*, in which we find Dantesque echoes: a further reminder of Luzi's love for the greatest Florentine writer and for Florence, to which he dedicated a plaque in 1999, commemorating the seven-hundredth birthday of the Florentine Cathedral, Santa Maria del Fiore, with a very emotional inscription: *Fiore nostro fiorisci ancora* (Our Flower, Blossom Again).

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Patrizia Fanelli. *Compresa la distanza*. Roma: Cofine, 2001. Pp. 47.

Con *Compresa la distanza* Patrizia Fanelli, giovane poetessa che vive e lavora a Roma, si presenta ai lettori con la sua seconda silloge poetica. Nel 1997 aveva esordito con la sua prima raccolta, *Il tempo dell'assenza* (Roma: Cofine), un'opera che Achille Serrao, nella sua cogente prefazione, non esita a definire "un volume smilzo tutto tremori e abbandoni, silenzi rabbrividenti in bilico sulle e in mezzo alle cose del mondo. È un libretto ove si coglie, come dato referenziale riassuntivo dell'intera vicenda poetico-esistenziale, l'appartenenza ad una realtà vissuta come perdita, talvolta irreversibile, ma mai con definitiva immedicabile rassegnazione" (3). È necessario partire da questa opera prima e

tenerla presente nella seguente analisi per cogliere, nella oscillazione dialettica tra i due momenti dell’esperienza, tutte quelle trasformazioni esistenziali che hanno prodotto, nella Fanelli, una significativa maturazione poetica.

Ricorda ancora Serrao che *Il tempo dell’assenza* si intesseva di stati d’animo, di silenzi, di realtà inagibili, perentoriamente ostili alla voce poetica barricata in una solitudine a oltranza, un isolamento solo in apparenza indifferente, impenetrabile, e tuttavia corroso dal desiderio del “dire”, dall’ostinazione del confronto con l’*altro*, che si qualifica come negazione, come distanza insuperabile. La dominante ricerca dell’*altro*, l’impulso irrinunciabile al dialogo con esso, avevano fatto pensare, ne *Il tempo dell’assenza*, ad un canzoniere. Il volume si presentava infatti come un percorso ritmato da una operazione comunicativa che risultava tuttavia impraticabile a causa dell’assenza, indifferente e dolorosa, dell’amato. A quella irrimediabile assenza la voce poetica contrapponeva la manifestazione di una soggettività femminile franta, “dimidiata” e tuttavia fortemente desiderosa di riscatto.

All’esperienza del silenzio, della negazione e dell’assenza su cui sorge l’impianto tematico della prima raccolta si era contrapposto un “io” poetico tratteggiato da un forte impressionismo, verso cui veniva convogliata, centripetamente, tutta l’esperienza del reale. A questo coacervo esistenziale faceva stilisticamente da contraltare una versificazione slegata, una struttura disarticolata dominata dal “flusso di coscienza” e da una intermittente presenza di interpunzioni.

Palpabilmente diversa la seconda silloge, strutturalmente ben più articolata nella sua suddivisione in quattro rubriche, che sintetizzano un percorso di maturazione e di apertura a nuove soluzioni linguistiche ma anche a nuove sostanziali trasformazioni della sensibilità. Concordiamo con Serrao sulla “disposizione alla frase più ampia,” (4) e sulla ricorrente emergenza di endecasillbi, settenari e ottonari che rimandano ad una versificazione classica, più elegante e attenta alle modulazioni del ritmo e della simmetria versica.

Già dalla prima sezione, “Recinto d’ombre”, nonostante si riconosca l’insistente presenza dell’io come accumulatore e lettore dell’esperienza, si notano delle aperture a una sensibilità meno soggettiva, espressa nell’uso del modulo infinito e dell’impersonale: “Consumare il cammino poi / dolersi per questo, voltarsi / indietro / per recuperarne un frammento / e guardare guardare, imprimersi dentro / suoni colori le mosse del vento” (17). Una sezione, la prima, nella quale dominano ancora le tematiche del dolore, del silenzio e dell’assenza, ma solo per poco, anzi solo per annunciare l’imminente trasformazione, la presa di coscienza di una necessaria operazione di trapasso, di superamento del limite che racchiude, nel suo doloroso e indifferente silenzio, solo il disperante vuoto della morte, un vuoto a cui la voce poetica sente di dovere, e poter, sfuggire. “La vita ha senso se non si spegne / in una finta indifferenza che è già morte” (20).

Il rifiuto di abbandonarsi e di perdersi prelude ad una seconda sezione, che dà il titolo all’intera raccolta, nella quale il passato e le sue ombre, le sue sconsolate illusioni lasciano gradualmente spazio alla coscienza dell’esistere, alla felice constatazione, fisica e metafisica, dell’“esserci” e della inesauribile energia che il vivere “sospeso” sprigiona. Il silenzio, l’indifferenza e l’assenza dell’*altro* vengono metabolizzati, il dolore assorbito e ordinato nelle pieghe della memoria: “Così la memoria / che ho di te / con quanto t’appartiene leggo / e cerco di vedere / ciò che per anni ho lasciato in disordine / o nel mucchio delle carte s’era smarrito” (29). La rielaborazione memoriale sostiene il percorso

dell'agnizione e sollecita a insospettite aperture. Quella che un tempo fu insuperabile distanza e immedicabile assenza viene "compresa" e infine "superata" nel privilegio dell'incontro e dell'abbraccio presente. "E poi l'incontro, gli occhi schiusi / al sentire, le labbra incerte ne suggellano / il tempo, si scioglie il dolore nell'abbraccio / cercato" (30). Prevale in questa sezione la presenza dell'altro, ma si tratta questa volta di un'alterità positivamente illuminata dalla dolce fisicità di una corrispondenza. "Aspettami nel sorriso del tuo volto / in ogni gesto che m'apparterrà dolce, nel mio nome pronunciato tante volte" (31). L'*altro* viene vissuto come presenza ma anche come apertura verso quell'*hic et nunc* sentito ora come penetrabile, conoscibile. Il superamento della solitudine e dell'assenza si celebra qui nella condivisione con l'altro di una realtà esplorabile, nella necessaria resa alla vita. "Come vuoi che il giorno riposi / sul tuo corpo e assapori un cammino trascorso, / se fuggi da un tetto di latta / ma vero?" (32).

Nella terza sezione, "In nome del Padre," l'epifania si manifesta come conseguenza di una invocazione all'ente supremo, a quel Padre del titolo, il quale solo può liberare dalla pesantezza del dolore che "ferisce l'anima per amori irrisolti". Qui, spiega Serrao, l'io poetico "sembra delegare proprio all'altro il primario compito di 'lettore' della realtà e della vita" (5). Appropriatissimo commento al quale ci sembra necessario aggiungere che l'io abdica alla propria centralità in favore di un assorbimento nell'essere supremo, che si materia fisicamente nella confluenza del proprio essere nell'"inarrestabile flusso" del sangue e metafisicamente in un'anima leggera, in sintonia con l'universo.

L'ultima sezione, "Extravagantia", ci sembra allora il coronamento di una esperienza che dal vuoto dell'assenza e del dimidiamento ha condotto l'io poetico alla scoperta dell'essere nelle sue molteplici e suggestive manifestazioni. Si noti l'estensione del soggetto, sottolineata da quel "nostro" incipitale con il quale si apre quest'ultima parte, ad un sentire personale ma compartido con gli *altri*, una sensibilità che riconosce l'esistenza come "privilegio," "desiderio" e "speranza". Così, nella consapevolezza di una esperienza comune si perfeziona e si materia, antifrasticamente, anche l'individualità: "Non tendo più l'orecchio ai rumori / degli altri, ci sono i miei suoni / da decifrare comporre cantare" (40). Nella ormai accolta e "compresa" distanza si ordinano gli spazi del dolore, della celebrazione esistenziale, della memoria e del ricordo, nel quale si iscrivono i versi "In memoria di Edith Stein" e quelli "Per Giovanna Giovannini". In questi ultimi ci sembra di individuare il messaggio conclusivo, che fa da significativa *summa* di una esperienza poetica intensa e felice: "Il giorno chiude / il profilo di un cammello sulla riva alta / nel tramonto, un uomo si bagna / viaggia la grande ninfea / tutto continua a scorrere nella sorpresa" (47).

Simona Wright, *College of New Jersey*

Luciano Formisano (coord.), *La letteratura d'Italia fuori d'Italia*, dodicesimo volume della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato (Roma: Salerno, 2002), pp. 1125.

La *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato comprende quattordici volumi: nove dedicati a specifici periodi storici, uno agli indici, e quattro ad argomenti integrativi: la tradizione dei testi, la critica letteraria, la ricerca bibliografica, e — nel libro di cui ci occupiamo in questa recensione — la letteratura italiana fuori d'Italia. Lo studio degli influssi stranieri nelle vicende della letteratura e della cultura italiana, spiega

Malato in una premessa, viene svolto nei nove volumi di storia letteraria; questo volume è destinato ‘alla ricostruzione del processo inverso’ (p. xii), all’analisi cioè delle influenze che la letteratura italiana ha avuto all’estero.

Intesa rigidamente una simile impostazione comporterebbe soltanto un’analisi della fortuna che opere originariamente scritte nella nostra lingua (dalla *Commedia* a *Il nome della rosa*) hanno avuto in altre culture — e la ricerca coordinata da Formisano contiene saggi ampi e dettagliati che si occupano anche di questo argomento. Nel libro, però, c’è molto di più: un richiamo ai principali scrittori stranieri che hanno vissuto in Italia; uno studio dell’immagine che quegli scrittori — ed altri che l’Italia non hanno mai visitato — hanno comunque diffuso del nostro paese; una rilettura dei testi occasionalmente scritti in lingua straniera da autori italiani; un’analisi attenta di autori nati e cresciuti in Italia ma trasferitisi per lunghi periodi o definitivamente all’estero, e diventati protagonisti in una seconda cultura; una rassegna degli scrittori italofoeni vissuti a Malta, nei paesi slavi, in Svizzera; e dei narratori recentemente emigrati in Italia che hanno adottato l’italiano come lingua letteraria. In questo volume, dunque, — e nelle indicazioni sparse nei nove di storia letteraria che lo hanno preceduto — si trovano tutti gli elementi che permettono di studiare, per lo meno a livello ‘alto’, l’interazione fra due o più culture: un processo complesso che, come osserva Jon Snyder, non implica solo ‘influenze reciproche fra codici culturali’, ma anche ‘coabitazione, collaborazione e persino coproduzione’ (580). ‘La multiculturalità del nostro tempo’, osserva un’altra collaboratrice, ‘ci permette di apprezzare sino in fondo’ la complessità di questo processo (153). Formisano, per di più, non si è limitato a raccogliere una mole impressionante di informazioni, ma ha anche dato al libro unità e linea di sviluppo.

Nel volume da lui coordinato ci si occupa di molte esportazioni culturali: Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, ma anche studi grammaticali, formule espressive, tecniche tipografiche (quelle degli editori veneziani), tecniche scenografiche e recitative (della *Commedia dell’Arte*), tecniche prospettiche, manuali artistici. I trattati algebrici di Cardano e Tartaglia, la fisica di Galileo, le messe di Palestrina e le opere di Verdi e Puccini rientrano nel concetto di cultura che questo libro propone; e solo l’economia e la cultura commerciale — a cui peraltro Paolo Cherchi accenna — non hanno il rilievo che tale liberalità disciplinare permetterebbe loro di avere. L’entusiasmo per l’Italia, osserva Harald Hendrix, non fu acritico: anche nel periodo di massimo splendore, ‘accanto a chi apprezzava i nuovi modelli letterari e civili offerti dalla cultura rinascimentale, non mancavano voci che continuavano a presentare in luce negativa l’eredità dell’Italia cinquecentesca’. Ammirazione e rifiuto erano ‘due versanti di uno stesso fenomeno, e cioè delle possibili reazioni di fronte a una società culturalmente più progredita, capace di offrire modelli per un ulteriore sviluppo, ma anche potenziale entità competitiva da cui allontanarsi per poter creare una propria identità culturale’ (439).

Alcune delle pagine più belle sono dedicate alle esperienze di Dürer, Winkelmann, Goethe, Henry James, Thomas Mann e di altri viaggiatori, studiosi, letterati ed artisti che hanno visitato l’Italia traendone ispirazione per la loro opera. Il caso di Cervantes permette a Snyder di sottolineare la duplice natura del loro rapporto con il paese che visitavano: lo scrittore spagnolo, che arrivò in Italia nel 1559 e vi rimase per sette anni facendo il cortigiano, il cameriere e il militare, imitò Folengo, Pulci, Berni; ma gli autori italiani del Seicento lo imitarono a loro volta; Alessandro Tassoni, rifacendosi esplicitamente al *Don Chisciotte*, cercò, nella *Secchia rapita* ‘di parodiare l’epica tassiana, proprio come aveva fatto Cervantes nei riguardi dei romanzi cavallereschi

spagnoli' (585). I visitatori dell'Italia, e anche coloro che la sognarono senza mai visitarla, come Jean Paul, Eichendorff e Hoffmann, la rappresentarono in modi molto diversi: i protestanti seicenteschi videro in essa un paese irrazionale, pervaso 'da una religiosità idolatra e intollerante' (465); Walpole la descrisse come una terra negromantica e visionaria (545); Stendhal amò l'Italia istintiva e passionale (666); Puškin ne amò una classicheggiante (825); Mark Twain una antiromantica (724); Longfellow celebrò 'la terra del sole e del canto': 'tempesta, pioggia e neve non riusciranno mai a raffreddare l'entusiasmo che il nome di Italia suscita in ogni mente poetica' (890).

Nel libro ci sono riflessioni interessanti sul francese adoperato da Galiani nei *Dialogues sur le commerce des blés* (nel '700 'il francese è considerato un utile veicolo d'idee filosofiche o scientifiche' e per 'argomenti di storia naturale, di politica, di economia o di tattica', 572), e sul portoghese usato da Tabucchi per la composizione di *Requiem* ('non potevo scrivere un *Requiem* nella mia lingua, ma [...] mi occorreva una lingua diversa, una lingua che sia un luogo di affetto e di riflessione', 959). Merita poi particolare attenzione il discorso sugli italiani che hanno passato lunghi periodi della loro vita in paesi stranieri, come Enea Silvio Piccolomini in Germania (156-58), Carlo Goldoni in Francia (515-18), Baretta, Foscolo, Ruffini in Inghilterra e Scozia (529-38, 683-88, 688-89), Lorenzo Da Ponte in Austria e negli Stati Uniti (548-50). L'integrazione di diverse culture è il tema fondamentale di alcune loro opere, ricche magari di contraddizioni, ma anche di scoperte decisive. In America Borgese capisce fino in fondo l'aspirazione superomistica che circola nella cultura europea (da cui egli proviene) e la natura genuinamente democratica della cultura americana (in cui si inserisce): esigenze diverse, provenienti dall'una e dall'altra cultura si incontrano e si scontrano nei libri che scrive fra il 1931 e il 1948. Una delle poche lacune del libro coordinato da Formisano riguarda altri fuorusciti antifascisti che si sono trovati in situazioni analoghe e le hanno interpretate con altrettanta lucidità: Silone in Russia e in Svizzera, Lussu in Francia, Treves in Inghilterra, Salvemini negli Stati Uniti.

Il libro si apre con una descrizione unitaria della cultura europea nell'antichità. Ai tempi dell'impero romano 'c'era una sola grande frontiera, che attraversava il continente europeo da nord a sud e da ovest a est, seguendo grosso modo il percorso di due grossi fiumi, il Reno e il Danubio' (5). Una lingua comune permetteva alle classi colte delle diverse regioni di comunicare senza incertezze. Il crollo dell'impero comportò la frammentazione politica e linguistica; comparvero 'linee di frattura, instabili, di diversa profondità, più o meno permeabili ai vari fenomeni culturali' (7). Formisano mostra costantemente le forme di contatto che si instaurarono fra le nuove culture, e l'unità latente che ne accompagnò l'esistenza — cogliendola nei componimenti mistilingui di Raimbaut de Vaqueiras (87), o nella dialettica che si instaurò fra lingua romanza e lingua italiana (113), e nel 'canovaccio di perenni traduzioni' che fu 'uno dei modelli fondativi della cultura e della letteratura moderna' (105-06).

In un libro composto da tanti autori qualche sbalzo di tono è inevitabile, e può avere effetti involontariamente umoristici: dalla drammatica figura di Nietzsche, che concepì *La gaia scienza* camminando per i sentieri liguri, si passa a quella pedantesca di uno studioso spagnolo che, dopo aver visitato l'Italia, scrisse un lungo saggio per criticare la semplicità dello stile di Alfieri (759-64). In qualche caso l'importanza dell'Italia è affermata ma non provata: Shakespeare fu davvero amico di John Florio (592-600)? Hans Christian Andersen fu davvero influenzato da *I promessi sposi* di Manzoni (814)? La parola 'esule' è usata in maniera un po' gratuita (684). Ma queste esili critiche sono le più

serie che si possono muovere a un libro di tanta mole. Dopo averlo letto ci si sente si insoddisfatti, ma il bisogno che quell’insoddisfazione esprime — il bisogno di nuovi studi sulla complessa interazione fra due culture, colta magari in un periodo particolare, in una figura, in un testo — è creato anche dall’opera di Formisano e dei suoi collaboratori, e ne è forse il risultato più positivo.

Luciano Parisi, *University of Exeter*

In Search of Italia. Saggi sulla cultura dell’Italia contemporanea. A cura di Antonio Vitti e Roberta Morosini. Pesaro: Metauro Edizioni, 2003. Pp. 338.

Di questa raccolta — viaggio di ricerca nella cultura dell’Italia contemporanea — colpisce innanzitutto la dimensione personale e autobiografica entro cui i curatori racchiudono interventi i cui temi spaziano dalla letteratura alla cronaca sportiva, dalla questione femminile alla rappresentazione degli immigrati, dal cinema alla collusione tra potere politico e televisione. Inaugura questo viaggio la “Lettera all’Italia” di Sante Matteo che definendosi, un po’ enfaticamente, “figlio [dell’Italia] adottato da altri [gli Stati Uniti]” (13) invita italiani e italianisti a “ripensare l’Italia [...] e ripensarsi” attraverso lo sguardo di chi vi è emigrato negli ultimi decenni (20); lo conclude una testimonianza di Giose Rimanelli, che lasciandosi vivere (“la vita capita”) cerca di cogliere il senso della propria e altrui esperienza raccontando la sua giovinezza italiana. L’itinerario di studio che Antonio Vitti e Roberta Morosini propongono è composto, inoltre, da undici articoli organizzati non per ricorrenze tematiche o vicinanze metodologiche ma, ed è questa un’indicazione importante, secondo l’ordine alfabetico del nome degli autori. Vediamo innanzitutto di che cosa trattano i singoli interventi cercando di individuare alcuni dei possibili percorsi di lettura che la raccolta propone, per poi valutarla nel suo insieme.

Il confronto con il tempo e la storia, personale e collettiva, è discusso oltre che da Rimanelli a proposito di se stesso, da Enrico Cesaretti nel saggio sulla narrativa di fine millennio di Marco Lodoli (“Uno scrittore di una realtà che (s)fugge: Marco Lodoli”) e da Roberto Ludovico nella sua analisi dei romanzi autobiografici di Francesco Guccini (“Lettera aperta a Francesco Guccini intorno ad alcuni aspetti dei suoi romanzi”), da Rosaria Vitti-Alexander sulle conquiste sempre da riaffermare del movimento femminile italiano visto attraverso i testi di Alba De Céspedes e Gina Lagorio (“L’effimero delle mimose”) e da Simona Wright su Rosetta Loy (“Cioccolata da Hanselman”: storia e coscienza nella narrativa di Rosetta Loy”). La società italiana e l’universo massmediatico sono al centro dell’intervento di Vito Di Dario (“Tv e potere politico: il caso Italia”), ma anche, più indirettamente, del saggio di Cristina Perissinotto sull’immaginazione satirica di Stefano Benni che ha come oggetto-bersaglio l’Italia berlusconiana (“Gladonia, Tristalia, Sompazzo: Utopia and Dystopia in Stefano Benni’s Imaginary Landscape”). Riflesso di un’Italia che ormai non è più, ma che condivide la stessa nostalgia per il passato espressa per via di paradosso da Benni, è la vivace epopea del giro d’Italia secondo Dino Buzzati nel saggio di Franco Zangrilli (“Buzzati e la cronaca ciclistica”). Oltre che su televisione e giornali è necessario soffermarsi — avverte Vitti nel saggio “Profilo dell’identità del nuovo cinema italiano tra crisi, televisione e omologazione culturale” — sull’ultima generazione di registi italiani e sul difficile ma indiscutibile processo di affrancamento da una vincolante eredità neorealistica e dai grandi padri degli anni Cinquanta e Sessanta. Ulteriori ritratti dell’Italia contemporanea sono il quadro

socio-linguistico di Anna-Vera Sullam Calimani ("La lingua italiana all'inizio del nuovo millennio") e quello multietnico che emerge nel saggio di Morosini sulla Napoli mediterranea vista da Tahar Ben Jelloun e Peppe Lanzetta, luogo di incontro ed espressione di culture e classi sociali diverse ("Bodies of Nostalgia Shipwrecked in Mediterranean Waters"), e nell'intervento-testimonianza di Teresa Picarazzi sul "progetto Grecia Africa" del Teatro delle Albe di Ravenna e il Teatro Kismet di Bari ("Border Crossings: *All'inferno!* as 'Infernal Paradise'"). A quest'ultimo saggio va il merito di sollevare il problema fondamentale, trattando di multiculturalismo, dell'appropriazione etnocentrica, cioè del processo di integrazione omologante della differenza etno-culturale che avviene nella forma di una sua apparente accettazione in un dato sistema sociale attraverso un confronto che tende a sfruttare il diverso per fini socio-culturali e politico-economici ad esso estranei.

Come risulta da questa breve rassegna, interessi e percorsi tematici comuni ai vari interventi sono presenti ma il loro riconoscimento e riorganizzazione sono demandati al lettore. Questi, lasciato a decifrare le tracce di un'Italia delle regioni e di un'Italia mediterranea che, sia pure problematicamente, apre i propri confini e cerca di superare antichi contrasti, trascorre dalla geografia indefinita di Lodoli a quella immaginaria di Benni, dall'Emilia di Guccini alla Napoli di Ben Jelloun, dall'Italia di Buzzati all'asse Nord-Sud di Martinelli. Tale strategia organizzativa, ovvero la scelta di non imporre una struttura forte a parte la cornice critica personale e autobiografica, e l'insistenza sul carattere di ricerca (già a partire dal titolo: "In search of") col valore di movimento, transitorietà e temporaneità che lo definisce, contraddistinguono questa raccolta e sono, a mio parere, significative in quanto mettono in evidenza da un lato, l'intenzione importante dei curatori di coinvolgere più attivamente il lettore nel processo di identificazione, ricostruzione e conoscenza dell'Italia contemporanea, dall'altro, la loro avveduta capacità di anticipare e cautelarsi dalla possibile critica del carattere occasionale dei saggi presentati.

La dimensione personale e di testimonianza di cui si diceva emerge anche nel fatto che curatori e autori — per la maggior parte attivi nelle università statunitensi — sono ben coscienti della necessità, in generale, di una distanza critica tra osservatore e oggetto dell'osservazione e, più specificamente, del problema che caratterizza la condizione di chi vive in una nazione diversa da quella della propria origine culturale su cui per altro concentra la propria ricerca. Tale studioso assume nell'esercizio critico il rischio o vantaggio metodologico della distanza geografica, culturale e linguistica: la lontananza dalla realtà studiata, sia pure variabile fino all'azzeramento, rappresenta il filtro utile per un'analisi e comprensione il più possibile obiettive. Allo stesso tempo, in quanto effetto di un distacco assolutamente personale e che si cerca in qualche modo, più o meno consciamente, di risolvere o colmare, essa spinge a costruire l'oggetto studiato come proiezione di un'idea, contemporaneamente ricerca di significato e inseguimento di un sogno. Per questa ragione, nell'introduzione, Vitti e Morosini indicano che l'immagine dell'Italia che si offre rivela l'*affetto* per una cultura da alcuni *non vissuta direttamente* ma da tutti *sognata e ricomposta* nell'esercizio critico, e premettono che tale immagine non può essere visione totale ma rimane somma di percezioni, *frammentata, sfuggente* e contraddittoria (7). Le nozioni di frammento e contraddizione, dunque, hanno senso proprio rispetto ad un tutto intero e coerente definibile, sia esso reale, supposto o solamente immaginato. Ma, considerando *In search of Italia* nel suo insieme, indipendentemente dal valore dei singoli contributi, il lettore, coinvolto al pari degli

autori nella ricerca, non può fare a meno di chiedersi se, oltre all’affetto per l’Italia e l’inevitabile molteplicità degli sguardi su di essa, ci sia alla base di questa iniziativa un tessuto connettivo più rigoroso, ovvero un progetto fondato su un’idea di Italia, che sia premessa o punto d’arrivo che consenta di verificare e misurare le contraddizioni di ieri e di oggi; un’idea di Italia — sogno o realtà comune — che confermi l’assunzione dell’ambivalenza della distanza come caratteristica strutturante dissipando il dubbio che essa sia invece l’esito critico a cui si perviene, incapaci, in qualche modo, di superare il momento dell’analisi in uno sguardo sintetico, di passare, in altre parole, dalla fase frammentaria delle domande a quella, costruttiva, delle risposte.

Al dubbio del lettore, questa raccolta sembra rispondere definendo l’Italia di oggi come ponte tra continenti ed esperienze, quasi “luogo ideale di ritrovo e ristoro per uomini di diverse culture” (8), e mettendone in luce il carattere sempre più multiculturale e multietnico. Ma, il lettore risponde, osservare questa varietà ed auspicare un’integrazione o convivenza produttiva non è sufficiente né per valutare realisticamente e in prospettiva storica le tensioni politico-sociali ed etnico-culturali in atto all’interno della società italiana e all’interno di una mutata e sempre più complessa comunità europea, né per studiare in profondità o far capire al lettore in che cosa consista la *diversità*, sempre minacciata come giustamente nota la Piccarazzi nel suo intervento, di chi emigra in Italia. Ed ancora, riconoscere che l’Italia contemporanea affronta i problemi relativi all’integrazione sociale ed economica degli immigrati e alla strumentalizzazione politica di un sofisticato sistema massmediale, non significa avere chiarito in che modo l’Italia, data la sua storia e data la sua vitalità culturale a livello locale e regionale, partecipi, medii o resista al processo di globalizzazione — processo che viene presentato come dato scontato, accolto senza una reale discussione.

Il risultato di questo viaggio nella cultura italiana contemporanea è la descrizione generalizzante e frammentaria di un’Italia come entità, stranamente neppure nazione, alla “ricerca costante di sé” (8). Nel contesto dell’italianistica contemporanea tale constatazione appare un po’ semplicistica e tanto ovvia da generare delle pseudo-domande: ma l’Italia si troverà mai? La troveremo mai? Porsi queste domande non preclude, naturalmente, la possibilità di conoscere che cosa sia o significhi “Italia” — in verità, più realtà che sogno — ma sembra differirla, un po’ ambiguamente, all’infinito. Nella constatazione della “impossibilità di una visione totale” (7) cioè nella rinuncia a definire una premessa da smentire o un punto d’arrivo da dimostrare, nella scelta della parzialità della visione soggettiva sul presente, consiste probabilmente il limite di questo itinerario nella cultura italiana contemporanea, ma anche, fatto positivo, la sfida che esso rilancia, la necessità di continuare il processo di definizione, conoscenza e approfondimento della realtà “Italia.”

Francesca Parmeggiani, *Fordham University*

Emilia Salvioni. *Angeliche colline*. Intro. Antonia Arslan. Milano: Guerini e Associati, 2003. Pp. 128.

Emilia Salvioni. *Lavorare per vivere*. Intro. Patrizia Artuso. Milano: Guerini e Associati, 2003. Pp. 208.

Emilia Salvioni (1895-1968) nasce a Bologna da genitori veneti originari di Pieve di Soligo, il paese dove poi vivrà per molti anni. Tra le prime scrittrici di professione nel

panorama della letteratura italiana del ventesimo secolo, conciliò per molti anni questa attività con il lavoro di bibliotecaria presso l'Istituto giuridico di Bologna. Collaborò con diverse case editrici, quali Mondadori, Cappelli, SEI, SALES, e scrisse anche molti interventi su quotidiani, da racconti brevi ed elzeviri fino a commenti più ampi.

Di questa autrice non si è ancora parlato molto, ma attorno alla sua figura si sta creando un certo consenso critico. Il suo archivio è stato donato dagli eredi al Comune di Pieve di Soligo (Treviso), che sta facendo un meritorio lavoro di informatizzazione di tutto il materiale, e ha promosso la pubblicazione, presso la casa editrice Guerini e Associati, di due volumi, rispettivamente del 1941 (*Lavorare per vivere*, Istituto di Propaganda Libraria) e del 1968 (*Angeliche colline*, Rebellato).

In *Lavorare per vivere*, Emilia Salvioni narra le vicende di due sorelle, Angelica e Maddalena Urban. Alla morte del padre, scoprono che il loro lascito si riduce a debiti e che sarà loro necessario, per evitare di essere mantenute a spese di lontani parenti, "lavorare per vivere". Questo romanzo descrive la crescita interiore delle due donne, la loro acquisizione di forza e la parallela comprensione che il loro stato borghese non è un vantaggio, ma spesso un impedimento. Nel corso del romanzo si assiste al passaggio da un mondo in cui le donne nate in una buona famiglia devono per forza legarsi a degli uomini loro pari, ad una serie di circostanze storiche per cui la dote e la nascita divengono fattori di molto minore rilievo. Mentre ad Angelica Urban era stato impedito il matrimonio con Antonio Dalla Paula, alla giovane protetta di lei, Lori Ressi, non verrà infatti impedito di formalizzare il suo legame con il figlio di lui, Sergio.

Le due sorelle capiscono che il mondo sta effettivamente cambiando. La Salvioni situa la loro vicenda ad un punto di svolta. Angelica e Maddalena rappresentano la generazione passata, messa a confronto con quella della giovane Lori, per la quale sembra che si stiano aprendo maggiori opportunità di realizzazione personale. Inizialmente, Angelica e Maddalena non sanno gestire il conflitto tra gli sviluppi sociali e l'educazione che hanno ricevuto: "Sono le leggi della colpa e della vergogna" (187). Pur sapendo che "la vita non è una favola con la morale," le due donne si pongono il dubbio sul tipo di mondo che si avrebbe se tutte le donne conoscessero "il segreto di Lori" (190), ovvero dell'emancipazione femminile.

Sulla stessa compostezza morale di *Lavorare per vivere* si basa la raccolta di elzeviri autobiografici, *Angeliche colline*. Qui vengono delineati i momenti più difficili che segnano la vita della Salvioni. Si parte dalla morte della madre, che la pone in una situazione solitaria sia all'interno della famiglia che nei confronti della società, per cui alla bambina sarebbe necessaria una protezione nelle mura domestiche. Il padre, professore universitario, si rivela invece troppo preso dai suoi studi per capire le esigenze di una bambina che sta crescendo. Lei, tuttavia, nonostante il padre non sia particolarmente attento alle sue esigenze pratiche, si sente protetta dal rapporto intellettuale che viene a crearsi con lui. Questo legame, però, sviluppato all'interno del "domestico Olimpo" (49), la rende diversa dagli altri bambini e incapace quindi di avere un dialogo o di poter giocare con loro. La sensazione di alienazione di Emilia inizia durante gli anni dell'infanzia: "Quando, diventata grande, ho voluto mescolarmi ai giochi degli adulti, mi sono accorta che anch'essi mi accoglievano nei loro gruppi soltanto in apparenza. Ho finito quasi sempre col tirarmi da parte e restarmente sola" (36).

Il limite della Salvioni, o per meglio dire del personaggio di se stessa da lei proiettato nei suoi scritti, sta nel non riuscire a superare un certo cupo buonismo, unito

all’eterno problema “adolescenziale” della scarsa stima di sé. Per quanto cresciuta in un ambiente familiare liberale, culturalmente illuminato, la Salvioni ne mette bene in evidenza i pregiudizi borghesi, come ad esempio quelli del padre e della sorella nei confronti della condizione sociale inferiore del padrino di Emilia. La Salvioni ricorda gli zuccherini che questi era solito regalarle: “un ricordo dolce della sua bontà e della sua umiltà, di cui i miei occhi innocenti avevano scoperto il valore prezioso nell’anima dell’uomo di nessun conto” (80). Se questo esempio mette in luce una certa condiscendenza non risolta, in un episodio successivo la Salvioni riesce a crearsi ulteriori problemi riguardo allo sviluppo della sua stima di sé. In *La scuola*, descrive come da piccola venisse considerata geniale per il fatto di essere già in grado di leggere e scrivere durante la scuola preparatoria. Gradualmente, dopo il primo anno delle elementari, la piccola Emilia scopre che le cose non sarebbero continuate con la stessa facilità, concludendo: “Le vicende della mia vita, fra gli alti e bassi, furono tali, che non riuscii mai più a riconquistare l’alto concetto di me che avevo posseduto fra i tre e i sei anni” (92). Una simile osservazione si trova anche in *La vela*, dove un ragazzo che conduce una barca a vela osserva: “Pare impossibile, come la signorina monta in una barca, così cade il vento” (119). Alla sua battuta, la Salvioni annuisce, ma la trasforma subito, pensando ad “alcune navi metaforiche, sulle quali ero salita con ardore ed entusiasmo, a prezzo di sacrifici, durante gli anni, e sempre avevo visto cadere il vento” (120).

La modernità della Salvioni, nel riportare questi episodi, sta nel non generalizzarli alla condizione femminile bensì nel tenerli legati alla propria esperienza autobiografica. È proprio perché si astiene dal parlare a nome delle donne che la Salvioni può parlare come “una donna”, per citare il titolo dell’autobiografia di Sibilla Aleramo. In lei si sente la forza redentrica di una scrittura in cui l’intelligenza narrativa fa superare la frustrazione di non aver compiuto, nella vita, esattamente quanto si sarebbe auspicato.

Victoria Surliuga, *Rice University*

Angela Bianchini. *The Edge of Europe*. Trans. Angela M. Jeannet and David Castronuovo. Lincoln: U of Nebraska P, 2000.

Angela Bianchini’s *The Edge of Europe* (*Capo d’Europa*) recounts the story of a young Jewish Italian woman’s departure from Italy in April, 1941. The character, identified in the novel only as “la ragazza,” is from a well-to-do Jewish Roman family who has arranged for the girl’s flight to the United States. In order to reach New York, the girl must pass through Lisbon, where she will be cleared for departure on an ocean-liner with the help of a Jewish rescuer of refugees, a former freedom fighter from the Spanish civil war campaign of 1936-39. The hero is named Juan Ruben, who is characterized as an “infallible and noble patriarch” (83). Juan’s exquisite wife Elizabeth is also a larger-than-life character described as “the incarnation of beauty. The one with whom everyone falls in love” (77). The Rubens are the central characters besides the narrator and they are portrayed as a romantically heroic and exotic couple, similar to the famous fictional Nazi-fighting pair from the film *Casablanca* (1943): Victor Laslo and Ilsa Lund. Like Laslo and Lund, the Rubens fled Paris in June of 1940 when the Nazis marched in; and like the film couple, they both wound up for a time in Casablanca before fleeing to Lisbon en route to the United States.

But although an air of heroism and adventure pervades Bianchini's novel and even though the novel features a kissing scene, *The Edge of Europe* is not really a romantic drama but the intimate chronicle of the emotional reactions and perceptions of a young woman at a defining moment in her life. In Bianchini's novel, the young, sheltered Italian girl enters into the wider world where she is forced to question assumptions about who she is and how Mussolini's Italy ought to be judged. Not yet twenty, Bianchini's heroine had believed fully in Italy and in Mussolini even after having been subjected to the anti-Semitic "racial laws," passed in Italy in late 1938. In a conversation with Juan Ruben she tells him "that yes, the racial laws existed [...] but the Italians, by and large were very kind" (22). In her first meeting with Ruben, the anti-fascist Jewish hero strikes her as precisely the type of man the anti-Semitic Italian press would have vilified with epithets such as "the fugitive Ruben," "Ruben the defamer," and the "demoplutocratic Ruben" (19). (Demoplutocracy is a fascist-era term for pseudo-democracy controlled by Jewish wealth. Some students of anti-Semitism see a revival of this kind of thinking in current European left-wing attacks on the excessive power of the "pro-Israel Jewish lobby" in the United States). But even though Bianchini's "ragazza" is initially shocked by the kind of couple who will be helping her flee to New York, she quickly begins to admire Juan and Elizabeth as "aristocrats of departures and nostalgias; [...] fighters, always able to maneuver, to manipulate their weapons" (49). By this time, the narrator-protagonist finds herself alone on a rainy night, looking out over the vast Atlantic Ocean at the enormous black cliffs of the "Cabo de Roca," at the edge of Europe, her old identity has been submerged under the large Atlantic waves that crash under "a leaden sky, in the air that was now almost black" (61).

The Edge of Europe is followed by an afterword entitled "Exiles and Returns in Angela Bianchini's Fiction," in which Angela Jeannet situates Bianchini's novel not only in relation to other works by the author, but also to texts by mid-20th century Italian novelists, particularly Elsa Morante and Natalia Ginzburg, who gave "voice to the quiet despair that presided over women's lives" (117). In discussing the relation of *The Edge of Europe* to previous fiction by Bianchini, Jeannet points out that the characters "are drawn with precision of touch, and, even though they are filtered through another character's memory, they are complex and filled with contradiction" (120). The most original discussion is the comparison of Bianchini with turn-of-the-20th-century French author Colette. Jeannet suggests that Bianchini is a novelist of Roman life just as, in Colette, "Paris lives in symbiosis with the fiction" (127). Jeannet points out that in describing the return of her female protagonists to Rome, "Bianchini makes visibile and audible the presence of people in the streets, squares, and parks of Rome" (124). Less convincing in Jeannet's essay are attempts to discuss the historical dimensions of the *Edge of Europe* and the problematic relation of Bianchini's protagonist to her Jewishness. Jeannet introduces a vague notion of "Judaic indeterminacy" derived from Thomas Harrison, but does not describe how the heroine's weak sense of Jewish identity affects the character's development. And when Jeannet explicates a key passage in the novel in which the protagonist declares that she now knows that Diaspora is "the moment of the lights' dimming the loss of all love and safety" (83), she fails to explain that the "ragazza" is coming to terms with her previous refusal to acknowledge that despite all material comforts in living in Rome, there too she was an unloved, unsafe member of the Jewish Diaspora, the people unwelcome in anyone else's homeland. When she and Juan Ruben return to her room on the night before her departure, their kiss can be seen as the

protagonist’s passionate metaphorical acceptance of Diasporic uncertainty.

The translation by Angela Jeannet and David Castronuovo is highly accomplished and in most cases captures the beauty of the novel’s impressive descriptive passages. A good example of the power of the translation is the moving “Edge of Europe” chapter (57-61). The careful and sensitive translation shows to an English-speaking world that Bianchini’s fiction is worthy of the attention of general readers. But apart from the translation, there is a significant problem both with the “chronology” section (vii-viii) and the glossary (139-40). Both sections are not only too brief, but also contain explanations that can confuse or mislead those not familiar with the history of the fascist era and with World War II. For example, in the chronology section under 1938, the entry lists only three of the dozens of specific provisions of the anti-Jewish “racial laws” and chooses as the first of the three the relatively minor provision that “Jews are forbidden to participate in any international congress or event.” And in the glossary there is a bizarre entry for Winston Churchill. Churchill should be defined in a manner similar to the way in which the glossary refers to Charles De Gaulle, as the man who “launched a massive appeal to the French people asking them to resist the occupying Nazi forces” (140). But rather than refer to Churchill’s inspirational leadership in the fight against Nazi Germany, the glossary introduces Churchill as a “British politician who went so far as to predict the possibility of world conflict due to Germany’s rearmament.” In addition to these sorts of errors, the chronology and the glossary fail to explain a number of points referred to in the novel that should be explained to non-Italian readers. For example, Bianchini’s narrator refers to her family’s “patriotic merits” (22), but there is no attempt in the chronology or glossary to explain about the exemptions (called “discriminazioni”) that were granted to about one in five Jewish Italian families.

Wiley Feinstein, *Loyola University of Chicago*

Cristina Mazzone. *Maternal Impressions: Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory*. Ithaca: Cornell UP, 2002. Pp. xii + 228.

In *Maternal Impressions*, Cristina Mazzone, an academic and mother of three, brilliantly analyzes myths of maternity related to pregnancy, birth, postpartum, and breastfeeding. The expression “maternal impressions” refers not only to the common belief that the fetus is affected by its mother’s feelings and experiences, but for Mazzone it stands for the impressions we have of mothers and mothers have of others and themselves. The four sections of each chapter explore maternity in advice manuals and cultural writings, scientific texts, women’s narratives and feminist theory. Mazzone’s work can thus be used as a reference manual that introduces us to some Italian female writers’ and feminists’ views of motherhood.

In chapter 1, “Rapunzel’s Mother, or the Craving Body,” Mazzone carefully studies impressions of pregnant desire, using as examples different versions of the famous fairy tale *Rapunzel*, which she claims is really about food cravings. In Italian *Petrosinella* (*prezzemolo*, *petrosino*, *petrosello*) signifies not only the girl, but also the plant her mother craved and the birthmark found on the daughter’s breast. In Italy the belief that a pregnant woman’s cravings, “voglie,” if unsatisfied, will appear as a birthmark on her newborn is still common. Another popular belief is that a pregnant woman should only look at beautiful things in order to produce beautiful children. Advice manuals, especially in the U.S., strictly advise against drug and alcohol use in order not to cause fetal harm.

As Mazzoni correctly denotes, "[...] the constraints imposed on the pregnant body by a society seen to increasingly valorize the fetus as subject at the expense and objectification of the expectant woman are now a topos in feminist considerations of pregnancy" (15).

Mazzoni proceeds to discuss maternal impressions in turn-of-the-century science, mainly in two male texts that are analyzed throughout the book: *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* by Cesare Lombroso and *Fisiologia della donna* by Paolo Mantegazza. These pseudo-scientific treatises, in which the folkloric belief that a mother's unsatisfied craving manifesting itself as a birthmark on her child's skin is turned into a scientific fact, are less significant because of their obviously stereotypical ideas about women. Both emphasize that motherhood is woman's only destiny, without which she cannot truly be a woman. Maternity is, however, incompatible with intellectual and artistic activity. Mazzoni concludes sadly that "for the vast majority of scientists at that time, reproduction is incompatible with thinking, fertility with intelligence, and perhaps womanhood with health itself" (29). The pregnant woman with her often insatiable and uncontrollable cravings epitomizes this idea.

The exploration of maternal impressions in Italian women writers of the late nineteenth and early twentieth centuries, such as Neera, Carolina Invernizio, Annie Vivanti, Ada Negri, Grazia Deledda, and Sibilla Aleramo, constitutes the most interesting part of Mazzoni's research. Their lack of a feminist consciousness results in the stereotypical view of womanhood as motherhood. The link between maternal craving and filial body is also present in their works. Mazzoni concentrates on Deledda's autobiographical novel *Cosima*, whose protagonist gives birth to a deaf and dumb boy resembling a mouflon, or wild sheep, that had repeatedly visited her while she was pregnant, and thus "reproduces the shape of woman's desire onto the product of her reproduction" (39). As Mazzoni points out, the underlying idea is that a pregnant woman's lifestyle can influence the fetus either in a positive or a negative way. She also reminds us that the mother-child relationship, especially that of a mother and a daughter whose identities intertwine, is of major interest to feminist critics.

In chapter 2, "Quickening, or the Knowing Body," Mazzoni deals with impressions of fetal movement, an exclusively female experience. Thanks to quickening, a woman *knows* that she is pregnant and experiences contact with the fetus. Before ultrasound technology made the invisible visible, quickening was often the most reliable way to detect pregnancy. Besides denoting a "gender-specific experiential knowing," as Mazzoni puts it, quickening is unique in the sense that it "deconstructs the dualisms of subject and object, male and female, mother and child, body and mind" (74). In fact, the concept of otherness is the main subject of the theoretical section.

Surprisingly, the best known text in the Western world depicting fetal movement is the visitation of Mary and Elizabeth from the Gospel according to St. Luke. Mantegazza also discusses quickening in his romanticized, stereotypical view of motherhood that produces unrealistic images of women. Neera's *L'indomani*, which tells the sad story of a disillusioned woman in a loveless marriage, echoes his antifeminism, common at the time. For the main protagonist, quickening coincides with significant realizations, producing thus a different kind of knowledge. As she becomes aware of the "other," the fetus that pleads to be loved, she understands that the emptiness in her life can only be filled by the life inside her.

In chapter 3, "Maternal Metamorphosis, or the Changing Body," maternal transformations turn into impressions of deformity, which Mazzoni discusses in advice

manuals and Freud’s case study of Schreber, who suffers from “womb envy.” She emphasizes that in our society fertility is equated with beauty, which is ironically lost during pregnancy and breastfeeding. Consequently, motherhood and sexual attractiveness are incompatible. Mantegazza and Lombroso pitied the man left with an ugly woman “impressed by maternity.” On the other hand, Mantegazza maintains that for a woman, “maternal love is the emotional replacement for sexual attraction, and the sacrifice of her beauty is the proof of her competence in mothering” (129). Mazzoni gives the example of Deledda’s *Elias Portolu*, which depicts the stereotypical image of a pregnant woman as deformed, hence undesirable. Paradoxically, as Mazzoni rightly denotes, “the disfigurement and deformity of pregnancy, its destruction of desire and desirability, are due to the view of women as men’s erotic objects” (137). She ends the chapter with a discussion of maternal deformity in Julia Kristeva’s work.

Chapter 4, “Childbirth, or the Paradoxical Body,” is about impressions of parturition, which equals pain and was often deadly in the past. According to Mantegazza, pain also characterizes a woman’s sexual experience, which enables her to better endure pain, while Lombroso minimizes the pains of childbirth. Aleramo’s autobiographical *Una donna* is a rare novel that depicts labor and delivery, unspeakable in literature perhaps for so long because there is no adequate language to describe such experiences. Mazzoni concludes her exceptional book with a philosophical examination of the connection between birth and death.

Maternal Impressions definitely impressed me, partly because I was pregnant and about to become a mother myself while reading it. I enthusiastically recommend this original work, which de-mythologizes motherhood without glorifying or denigrating mothers, to every woman, mother or not.

Katja Liimatta, *University of Iowa*

Peter Bondanella. *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York: Continuum, 2004. Pp. 341.

Peter Bondanella’s latest volume focuses on images of Italian and Italian Americans in films from the silent era to the HBO mini-series *The Sopranos*. Bondanella’s critical approach to his subject is formalistic and his volume is distinct from other publications on the topic, such as Hostert and Tamburri’s *Screening Ethnicity*, Casella’s *Hollywood Italian*, Lourdeaux’s *Italian and Irish Filmmakers in America*, and D’Acierno’s chapter “Cinema Paradiso,” from his *The Italian American Heritage*. While these works tend to focus on the complex tangle of racial, social, and gender discourses that have often reduced the variety of the Italian immigrants’ experience in the United States to a limited set of visual stereotypes, Bondanella approaches the many depictions of Italian and Italian American Latin lovers, prizefighters, and gangsters as exhibited aesthetic objects to be mainly appreciated for their contribution to popular culture.

The frame of inquiry that informs Bondanella’s critical perspective on the topic also determines the volume division in six chapters devoted to the exploration of Italian immigrants (chapter one), Italian prizefighters (chapter 2), Italian lovers (chapter three), and Italian gangsters (chapters four, five, and six).

In the first chapter, “Dagos: Hollywood Histories of Immigration, *La famiglia*, and Little Italies,” Bondanella begins by examining films that depict the struggle of Italian

immigrants as they attempt to rebuilt their lives following the mass exodus from the peninsula to the North American shores. Among the films considered in this group are *The Italian* (1915), where immigration acquires a tragic dimension, but also *Animal Crackers* (1930), a film that embodies, for Bondanella, a comic spirit of democracy. Edward Dmytryk's 1949 adaptation of Pietro Di Donato's famed novel *Christ in Concrete* (1939) is also included in this group and Bondanella provides interesting descriptions of the stylistic elements of *film noir* that traverse Dmytryk's picture. In a second set of films Bondanella discusses Hollywood's rendition of the Italian family by way of close readings of *The Rose Tattoo* (1955) and *Marty* (1955).

The representation of many communities of Little Italy is examined in two other sections of this chapter. In the first of these sections, Bondanella groups together films where the urban ghettos of Italian immigrants are the subject of a re-evocation on the part of directors who, from the era of suburban sprawl and strip malls, look with nostalgia at the ethnic enclaves of the past. The films examined range from the post World War II era to the present and include *Mac* (1992), *Big Night* (1996), *A Bronx Tale* (1993), *Household Saints* (1993), *Love with the Proper Stranger* (1963), *ItalianAmerican* (1974), *Moonstruck* (1988), *True Love* (1989), and *My Cousin Vinny* (1992). In a number of passages Bondanella traces the influence of Italian directors on Hollywood filmmakers. Director John Turturro, for example, is said to have paid homage to Paolo and Vittorio Taviani's *Good Morning Babylon* (1989) in the film *Mac*, while Stanley Tucci's use of long shots in *Big Night* reveals a debt to the neo-realist techniques of Roberto Rossellini, Luchino Visconti, and Vittorio De Sica. While in these films the Little Italies are given a positive representation (even if, as Bondanella notes, many of the neighborhoods are not immune from daily toils, economic struggles, loose morals, and a certain dose of vulgarity), in a second groups of films centered on the same subject Bondanella assembles pictures where racisms, bigotry, and petty crimes abound. To this group belong *The Wanderers* (1979), *Mean Streets* (1973), *Do the Right Thing* (1989), and *Jungle Fever* (1991). Especially worthy of mention is Bondanella's discussion of Scorsese's *Mean Streets*, which examines, at length, the theme of Catholicism and its metaphors while also accounting for the director's masterful manipulation of film form.

The second chapter is clustered around the images of Hollywood boxers as represented in *Kid Galahad* (1937), *Golden Boy* (1939), *Somebody Up There Likes Me* (1956), *Raging Bull* (1982), the *Rocky* series (1976-1990), and *Spike of Bensonhurst* (1988). The limited number of films considered in this chapter allows Bondanella to include in-depth discussions of each one of the movies. While he highlights the uniqueness of *Kid Galahad* in representing an Italian American as a fight manager, rather than the more typical prizefighter, his discussion of *Golden Boy* reveals how the main character, Joe Bonaparte, departs from the usual stereotypical representation of the Palooka to resemble a middle-class, All-American young man. In his reading of *Somebody Up There Likes Me* Bondanella argues that prizefighting exerts a beneficial influence on the character, while the Italian American family is stripped of its positive qualities. Equally insightful observations are provided in Bondanella's description of Scorsese's *Raging Bull* and the successful *Rocky* series, directed by John Avildsen (*Rocky I* and *V*) and Sylvester Stallone (*Rocky II, III, and IV*). While the discussion of Scorsese's film centers on the manipulation of color, sound-track, and motion for which the film is justly known, Bondanella's consideration of the *Rocky* films gives a balanced, honest account of the danger of employing the same formulae on sequence after

sequence. The last film, *Spike of Bensonhurst*, provides, for Bondanella, a bridge between the representation of Hollywood palookas and Hollywood Latin lovers, which are examined in the chapter that immediately follows, “Romeos: Hollywood Italian Lovers.” Bondanella begins with a presentation of the legendary silent film actor Valentino. Even though Valentino was only cast in the role of an Italian in the film *Cobra* (1925), Bondanella traces his cinematic presence in a number of other pictures before proceeding to discuss other Hollywood Romeos, notably Frank Sinatra and Dean Martin. Focusing on their “dago cool” lifestyle, which ran counter to the restraint of the Eisenhower era, Bondanella traces these actors’ popularity while describing the most important feature films where these actors were cast. The fourth Romeo to be examined in this chapter is John Travolta, the lead actor of *Saturday Night Fever* (1977) and *Grease* (1978), and a model for the Italian American Guido: the blue-collar, inner-city young man who is not immune from vulgarity of taste and behavior.

The fourth and fifth chapters are devoted to an exploration of the Hollywood gangster. The fourth chapter, titled “Wise Guys: Hollywood Italian Gangsters,” begins with an examination of images of Italian criminal activity in the silent era. Bondanella focuses on the film *The Black Hand* (1906), before proceeding to a discussion of the two most important pictures of the classical Hollywood era: *Little Caesar* (1930) and *Scarface* (1932). Bondanella provides useful information on the historical context of the classic gangster and the regulation of the genre by the Hays-Breen office following the Production Code guidelines. As a result of the latter, Bondanella argues, the representation of ethnic gangsters became difficult to accomplish and would be possible only after the abolition of the code in 1967. Yet films about Italian American criminals continued to be produced, since Hollywood circumvented the restriction placed by the Hays-Breen office by pairing negative ethnic characters with positive ones, as was the case of *T-Men* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Cry of the City* (1948), and other feature films. Nevertheless, only with Coppola’s *The Godfather* trilogy will there be a full return to the Italian American crime family. It is precisely to Coppola’s films that Bondanella now turns, after taking a brief excursus into a group of motion pictures from the late 1970s onwards where Italian Americans are represented as detectives and policeman. These include *Serpico* (1973), *Prince of the City* (1981), *Donnie Brasco* (1997), *Above the Law* (1988), and *Out of Justice* (1991).

To Coppola’s trilogy Bondanella devotes several pages, in which he compares the films to the novel by Mario Puzo, followed by an in-depth discussion of the themes, characterizations, and formal qualities that have made the trilogy into one of Hollywood’s most phenomenal successes. Of interest is also Bondanella’s discussion of many intertextual references to literary and cinematic masterpieces of Italian cultural tradition, as well as his explanations of the allusions to the political and economic events that were animating Italy and that constitute the background against which *Godfather III* is set. This chapter ends with a discussion of Scorsese’s *Goodfellas* (1990) and *Casino* (1995). Bondanella argues that whereas Coppola romanticizes Italian criminals, Scorsese strips them of their aura. In addition, Scorsese’s style is not indebted to the epic cinematic tradition but incorporates the techniques of the New Wave (e.g., jump cuts, freeze frames, repetitions of shots, and so on) with those of the *film noir*. By so doing, Scorsese reverses in both style and content the cinematic vision of Coppola.

Revisionism is also the topic of the chapter that follows, “Comic Wise Guys: Hollywood Italian Gangsters Yuk It Up,” where Bondanella groups films that parody

Hollywood's wise guys. Among the works discussed are *Prizzi's Honor* (1985), where irony and black comedy are dominant; *Married to the Mob* (1988); and *My Blue Heaven* (1990), a self-referential movie replete with meta-cinematic allusions to the entire tradition of Hollywood gangster cinema. Other films discussed are *The Freshman* (1990) and *Analyze This* (1999). The latter provides a bridge to *The Sopranos*, since the main character, the mobster Paul Vitti, played by Robert De Niro, is undergoing an existential crisis that is similar to that of Tony Soprano.

David Chase's *The Sopranos* is the subject of Bondanella's last chapter, "Sopranos: The Postmodern Hollywood Italian *Famiglia*." After arguing for the legitimacy of including an HBO mini-series in a volume devoted to Hollywood films, Bondanella proceeds to describe the cast of characters that make up the complex family of Tony Soprano. In addition, Bondanella also contends that this fictional universe is one where Italian Americans, for the first time perhaps in visual culture, occupy a variety of professions: policemen, physicians, students, decorators, contractors, and so on. Bondanella also looks at the sophisticated language of the mini-series before proceeding to chart the meta-cinematic, postmodern allusions that abound in many of the episodes.

While Bondanella's approach might disappoint readers interested in exploring the way popular Hollywood cinema reproduces and justifies social systems of beliefs and values, his volume has the merit of avoiding the paternalistic pronouncements that often inform ethnic studies. In addition, the impressive number of films that he takes under consideration makes *Hollywood Italians* an important reference work for those interested in determining the fundamental presence of celluloid Italian and Italian Americans in the popular imaginary of the last one hundred years.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Peter Bondanella and Andrea Ciccarelli, eds. *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2003. Pp. xix + 243.

As one of the latest additions to the highly successful series of *Cambridge Companions to Literature and Culture*, this volume provides a comprehensive account of the vitality of the novel in Italian culture. By way of fourteen essays authored by well-known scholars on both sides of the Atlantic, the rich tradition of the Italian novel from the late medieval to the contemporary periods is given the weight that it justly deserves. Canonical currents, including realisms, modernisms, postmodernisms, and feminist writings are well-accounted for as is the critical debate that surrounds the origins and the major developments of Italian prose fiction. Yet, what renders this volume especially valuable is the attention that the editors have paid to forms of fictional expressions, such as popular forms of narrative, testimonial writing, frontier, exile, and migration novels, that only very recently have begun to attract the serious attention of critics.

After a brief preface followed by a useful chronology of the Italian novel from Giovanni Boccaccio's *Filocolo* (1336) to Andrea Camilleri's *La paura di Montalbano* (2002), the volume begins with an essay co-authored by Remo Ceserani and Pierluigi Pellini, "The Belated Development of a Theory of the Novel in Italian Literary Culture." The authors argue that while in other European countries a middle class readership gave legitimacy to the new genre, in Italy the novel continued to be criticized on moral, aesthetic, and linguistic grounds. This might explain the reason why few Italian critics,

with the exception of Francesco De Sanctis and Giacomo Debenedetti, devoted their attention to the theoretical problems of the novel. According to Ceserani and Pellini, such scant attention endures even today as the belated recognition of Italian modernist and especially postmodernist narratives suggests.

The second essay is penned by Albert N. Mancini, who in his “The Forms of Long Prose Fiction in Late Medieval and Early Modern Italian Literature,” surveys a vast body of fictional works from the fourteenth to the eighteenth centuries. Mancini traces the influence of Boccaccio’s *Filocolo* (1336) and *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-44) in the fifteenth and sixteenth centuries, while his discussion of the seventeenth and eighteenth centuries examines the debates surrounding the status of the genre and its effects on the audience. Mancini concludes his essay by praising the renewed critical interest in earlier fiction, especially that of the Enlightenment, since it promises to lead to a serious reassessment of the pre-modern novel in Italy.

The essay that follows Mancini’s contribution, Olga Ragusa’s “Alessandro Manzoni and the Development of Historical Novel,” situates Manzoni’s masterpiece in its cultural context of production before describing the work’s most significant aesthetic and linguistic expressions. Ragusa also surveys a number of other historical novels authored by Francesco Domenico Guerrazzi, Tommaso Grossi, Cesare Cantù, Massimo D’Azeglio, Ippolito Nievo, and Giuseppe Rovani, before assessing the decline of the genre at the turn of the century. This decline continued into the first half of the twentieth century and it is Ragusa’s opinion that one of the best known works of the post World War II era, Giuseppe Tomasi di Lampedusa’s *Il gattopardo*, differs so much from Manzoni’s work that it deserves the epithet of non-historical. Nevertheless, a return to historical fiction seems to inform much contemporary Italian narrative, as the names of Fulvio Tomizza, Lalla Romano, Isabella Bossi Fedrigotti, Alberto Vigevani and others testify.

From the premise that realism is not an inherent quality of an artwork but, rather, the product of a historically conditioned perception of the audience, Giovanni Carsaniga, in his “Literary Realism in Italy: Verga, Capuana, and *verismo*,” examines a number of theoretical issues associated with the criteria of realism (e.g., diegetic frames, point of view, social Darwinism) before focusing on a discussion of best-known works by Giovanni Verga, Luigi Capuana, and novelists less known to readers outside Italy, namely Matilde Serao, Federico De Roberto, and Ada Negri.

In his “Popular Fiction Between Italian Unification and World War I,” Nicolas J. Perella discusses popular fictions and the ideology that informs them. Perella examines Carlo Collodi’s *Le avventure di Pinocchio* (1883) and *Cuore* (1886) before turning to several authors of children’s literature, including Ida Baccini, Emma Perodi, Vamba, and especially Emilio Salgari, whose novels and short stories transported young readers into fantastic, often extravagant places. In the remaining sections of his essay, Perella surveys women novelists who had found a niche for their writings in the post-Unification era. These include Matilde Serao, Neera, Contessa Lara, Anna Franchi, and Carolina Invernizio, whose novels, most of which were initially serialized, depend upon a Manichean vision of the world. Nevertheless, Perella also argues that the relationship between low- and high-brow fiction is very complex, since even works by *veristi* and *scapigliati* contain elements that are typical of serialized popular works.

High-brow fiction is the topic of Robert Dombroski who, in his “The Foundations of Italian Modernism,” describes the responses to modernization in works by Luigi

Pirandello, Italo Svevo, and Carlo Emilio Gadda. While in Pirandello's works the failure of integration between the self and the surrounding world brought about by modernity leads to a quest for a refuge from society, Svevo's character finds in desire an antidote to the discomforts caused by modern socio-historical formations. Both novelists, however, develop narratives of compensations whereby the self can transcend the threat of modern dissolution. By contrast, in the novels of Carlo Emilio Gadda, the self cannot be recovered aesthetically, and works such as *La cognizione del dolore* (1963) and *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946), having reduced the self to a grotesque, baroque surface, should be read as attempts to subvert the presumed ability of the novel to compensate for the de-realization of modern experience.

Lucia Re, in her "Neorealist Narrative: Experience and Experiment," initially examines the use of the word neorealism in cinema before turning to the narratives of Elio Vittorini, Cesare Pavese, Italo Calvino, Beppe Fenoglio, Vasco Pratolini, Carlo Levi, and Renata Viganò. In a second section of her essay, Re includes a number of novels penned by neorealist women writers, including Lalla Romano's *Maria* (1953) and Livia De Stefani's *La vigna di uve nere* (1953). By so doing, Re questions the assumption that, aside from Viganò's novel, neorealism was essentially a male literary phenomenon.

The topic of Holocaust narrative is examined by JoAnn Cannon in her "Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani." Cannon discusses Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) and Levi's *Se questo è un uomo* (1956), *Il sistema periodico* (1975), and *I sommersi e i salvati* (1986). Particularly interesting is Cannon's description of the nexus between testimony, memory, and especially judgment, which becomes very important in Levi's last novel.

Manuela Bertone, in her "The Italian Novel in Search of Identity: History versus Reality — Lampedusa and Pasolini," argues that the publication of Lampedusa's *Il gattopardo* and Pier Paolo Pasolini's *Ragazzi di vita* (1955) engendered a heated debate in the intellectual establishment of the times since both novels questioned the assumptions held by many leftist intellectuals that narrative should offer messages of class redemption. Pasolini's work was the target of an especially harsh attack to which he reacted in the journal *Officina* before fully rehabilitating his name with the poetry of *Ceneri di Gramsci* (1957), followed by *Una vita violenta* (1959), a novel aligned with socialist orthodoxy.

Sharon Wood's contribution, "Feminist Writing in the Twentieth Century," begins by examining the novels of Anna Franchi and Sibilla Aleramo as pioneering works that, in addition to calling for woman's social emancipation, also contained important reflections of the relationship between gender and language. Wood proceeds to survey women writers during the futurist and Fascist periods before turning her attention to the flowering of novels from post World War II to the present.

Peter Bondanella's "Italo Calvino and Umberto Eco: Postmodern Masters" focuses on the two unanimously acknowledged masters of Italian postmodernism, but argues that these authors' literary careers took different paths. While Italo Calvino began his career with a partisan novel followed by childlike fantasies, science fictions, and Oulipian-like experimentation, before converting to postmodern narratives in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) and *Palomar* (1983), Umberto Eco turned to fiction after a long career as a medieval scholar and theoretician. Nevertheless, it is Bondanella's opinion that these authors share similar postmodern concerns, even though their literary expressions vary greatly.

Rolando Caputo’s “Literary Cineastes: The Italian Novel and the Cinema” argues for the extremely close relationship between cinema and literature in Italian culture. Focusing on the phenomenon of “literary cineastes” (183), that is, intellectuals at home in both symbolic practices, Caputo examines the works of Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini, and Curzio Malaparte before describing how the cross-fertilization between the two arts is exemplified by works of Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, and Valerio Zurlini.

Focussing on an ever increasing group of writers who are operating at cultural crossroads, Andrea Ciccarelli’s “Frontier, Exile, and Migration in the Contemporary Italian Novel” considers novels by Fleur Jaeggy, Giorgio Pressburger, Edith Bruck, Enzo Bettiza, Claudio Magris, and Paolo Maurensig. In the works of these foreign-born writers narrating in Italian or writing at the intersections of different cultures and traditions, Ciccarelli situates a type of literature that is destined to become more and more prevalent in the multicultural future of globalization.

The last essay of the anthology, Rocco Capozzi’s “The New Italian Novel,” outlines the new generation of Italian novelists that has emerged in the mid-1980s after the disappearance of well-know authors such as Alberto Moravia, Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Italo Calvino, and others. Capozzi duly acknowledges the importance of Antonio Tabucchi’s novels on the younger novelists, which include the *cannibali* writers (Aldo Nove, Niccolo Ammaniti); the authors of the “romanzo generazionale” (Pier Vittorio Tondelli, Andrea De Carlo, Enrico Palandri) and the new mystery novel (Andrea Camilleri and Carlo Lucarelli); and emerging women writers (Paola Capriolo, Susanna Tamaro, Silvia Ballestra, and Marta Morazzoni). Capozzi concludes his essay by describing some of the traits shared by many of these writers, but wonders whether these works are ultimately critical of postmodern society or merely society’s cultural byproducts.

As this necessarily brief synopsis of the content of *The Cambridge Companion to the Italian Novel* suggests, the scope and reach of the contributions that are here anthologized make this a most valuable volume that will appeal to a large audience. While non-specialists will gain a comprehensive view of the vitality of the Italian novel, the attention paid by the editors to non-canonical expressions cannot but draw the attention of scholars interested in widening their areas of research to encompass newer forms of prose fiction.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Carlo Pirovano, ed. *La peinture italienne*. 2 volumes. Trans. into French Denis-Armand Canal. Paris: Mengès, 2002. Pp. 678.

This is a gorgeous, two-volume bookset about the history of Italian painting, from the early mosaics of the 4th century to the recent visual research made in the late 1980s. One can find a giant color reproduction in about every two pages. The texts were written by a dozen Italian scholars and present the paintings from a double perspective: aesthetically and historically. The original Italian version was published in Milan in 1999 by Electra (Elemond Editori).

The first volume of *La peinture italienne* gives a wide spectrum on the evolution of Italian painting, from the origins to the magnificent period of art that ended in the 15th

century. According to Saverio Lomartire (in the first chapter), Italian art *per se* really emerged when some innovative artists from the Palermo area succeeded in freeing themselves from the main dominant Byzantine influences (15). We find here many paintings, but also frescos, mosaics, crucifixes, wall paintings, and miniatures from the first millennium, taken from various museums but also churches (in Rome, San Vincenzo) and cathedrals (in Venice, Aosta, etc.). In her introduction to 13th-century art, Silvia Giorgi explains that Italian art entered into a new conceptual framework, less symbolic and more naturalistic, maybe because this was the era of the crusades that brought more circulation and cultural exchanges between the Latin empire and Byzantine and Gothic artists. But the author also reminds us that many works from that century were lost or destroyed; nowadays art historians can only work from a small portion of what was produced then.

Giovanna Ragionieri presents the 14th century as a diversified, more regional, and quite influential period for Italian art. Already artists were working in a corporate system, with sponsors, apprentices, and a wider audience that still did not know how to read and therefore needed images to learn religious history (135). Although Ragionieri concentrates on painters such as Giotto and the ephemeral "Rimini School," we also discover lesser known artists such as Taddeo Gaddi, who painted some non-religious themes, and Maso di Banco, who represented a wonderful and unusual subject, the "Death of the Virgin," in 1340 (147). Elsewhere, some allegories can be considered as political propaganda, such as the series about *The Good Effects of Rural Government*, created in 1340 by Ambrogio Lorenzetti (168-69).

The last chapter of the first book covers the 15th century. There were more and more versions of religious subjects, such as the Holy Family, the crucifixion, and the Annunciation. Works by Fra Angelico, Piero della Francesca, and Sandro Botticelli are fully described here. The authors conclude that this period, up to 1600, is the end of an era in many countries, with the beginnings of artists such as Albrecht Dürer, Jérôme Bosch and Leonardo Da Vinci (294).

The second volume covers the Renaissance until the late 20th century. The opening chapter on the 16th century includes works of Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Raphael, and Titian (347), but also many less famous artists from Bologna, such as Agnolo Tori, Domenico Beccafumi, and a fascinating detail from a strange painting by Pellegrino Tibaldi showing Ulysses's companions stealing cattle from the Sun King (339). The authors explain how the Renaissance was an era of change and renewal, in social, religious (the "Counter-Reformation") and political spheres as well as in artistic terms.

The following chapter by Robert Contini gives a detailed portrait of the many regional artistic schools in Italy during the 17th century, from Tuscany to Naples and Sicily. But a stylistic unification seems to appear around 1620, although many different influences — classicism, baroque, realism — simultaneously exist (397), with allegories such as "Bacchus and Ariadne" by Giulio Carpioni (434).

Stefano Zuffi confirms that the 18th century was a period when Italian artists began to lose their influence (451). Fewer European artists went to Italy and more Italian painters studied abroad. Landscapes became a subject by themselves until neo-classicism appeared, bringing again a new reading of the past, as Italian artists had done in previous centuries (461). Therefore, we also see more Italian paintings in foreign museums. The 19th century brought more allegorical themes and conceptual research, with a clear

division between classical and modern artists. We see portraits, historical subjects, epic scenes, and allegories.

The editor of this monumental project, Carlo Pirovano, wrote the final chapter about the 20th century. In the quest for abstraction, avant-garde artists produce works such as “The Electric Plant” by Antonio Sant’Elia in 1914 (569), and by artists who took part in the Futurist Movement that began in Italy in 1909. We also discover many works produced during the 1930s and 1940s in Italy (603).

This wonderful book is not just for art historians but also for people who love beauty, or for any scholar interested in the ancient representation of the human body. There is, for instance, an unusual painting by Andrea Solario depicting a “Virgin with a Green Pillow,” who breastfeeds her infant from a breast that seems to be just under her neck (322).

We have here a very impressive collection on Italian painting. I am sure that even specialists of Italian art will discover unfamiliar works in this book. In fact, I cannot think of a more extensive book on Italian painting than this superb work, edited by Carlo Pirovano.

Yves Laberge, *Institut québécois des hautes études internationales*

Luigi Fontanella. *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*. Fiesole: Cadmo, 2003. Pp.266.

L’ambiziosa idea che sottende al progetto da cui nasce *La parola transfuga* di Luigi Fontanella è quella, credo, di evidenziare le vitalissime relazioni fra la scrittura italiana in Italia e quella di scrittori italiani che hanno vissuto, o vivono, in un *milieu* culturale profondamente diverso da quello italiano, quello rappresentato dagli Stati Uniti.

Fontanella rivolge la propria attenzione agli scrittori cosiddetti italo-americani la cui arte si è sviluppata durante la migrazione storica italiana negli Stati Uniti. Una migrazione avvenuta per diversi motivi e quindi, se da un lato l’esodo per alcuni di questi artisti non fu decisione presa in piena coscienza, nel testo di Fontanella gode ampio spazio la trattazione dell’attività intellettuale di coloro che invece hanno compiuto una vera e propria scelta di vita venendo in questo paese. Il periodo attraversato dallo studio è di necessità molto ampio.

Nel primo capitolo Fontanella studia il fenomeno più tradizionalmente italo-americano nella sua particolarità anche tassonomica: espressioni letterarie come quelle di Arturo Giovannitti, Emanuel Carnevali e altri autori che più decisamente hanno fatto parte di una letteratura “americana” vanno accostati ad autori che hanno segnato gli inizi di quella che invece costituisce una frangia (corrente) di “italoamericana” ed è punto di riferimento per tutti gli studi. Pietro Di Donato, John Fante, Michele Rago sono alcuni fra i nomi più importanti. Scrittori emigrati che usano un’altra lingua per esprimere moti e sensazioni che rimangono legati ad una cultura “altra”. I quesiti del critico sono molti (13) e direi che in essi risiede in parte la motivazione stessa che spinge Fontanella ad analizzare questo filone letterario, una curiosità che si fa partecipe anche di quella di coloro che, vivendo una palese situazione di alterità culturale, nutrono un forte interesse per tali testi, per l’ibridismo insito nella stessa composizione testuale. L’espressione inglese cercata faticosamente per presentare al lettore (e a se stessi) sentimenti e strutture etico-estetiche di matrice altra. Per capire come si possa scrivere il proprio pensare in una lingua che non è più quella madre. La specificità di tali testi allora, consiste nella lingua

che trasmuta la cultura di origine oppure nella cultura d’origine che riesce a farsi evincere persino nell’utilizzazione di un mezzo linguistico così diverso dall’italiano, come appunto l’inglese? “Una lingua ‘seconda’” — sostiene Fontanella — “non può spazzare via del tutto quella ‘primaria’ e originaria” (15). La ricerca di quelle modalità per cui questi autori fanno di tutto per “spazzare” via dal loro più profondo essere artistico una lingua ed una matrice ormai lontane nella frequentazione costituisce a mio avviso il momento più importante della *Parola transfuga*.

Prescindendo dalle varie categorizzazioni proposte dai migliori critici nel campo, e menziono doverosamente i nomi di Anthony J. Tamburri e Fred Gardaphé (pur sapendo che l’elenco non si limita a loro), l’autore propone come base di comprensione per gli artisti studiati la presenza perenne di una “cultura derivata o interposta” (19) oltre a un rinnovato fervore di studi per la lingua d’origine per meglio seguire il processo traduttivo dei testi canonici della letteratura italiana, smantellando l’idea (tuttora esistente) che una traduzione approssimata (o un corso “in translation”) potesse bastare a dare l’idea della grandezza dell’eredità letteraria italiana.

Alle varie denominazioni proposte in precedenza da altri teorici della letteratura italo-americana, Fontanella ne oppone provocatoriamente un’altra che, a suo avviso, offre un’idea più chiara dei rapporti intercorsi (ed ancora vigenti nel caso di alcuni) fra la cultura d’origine e quella americana. Si tratta allora di invertire i termini dell’aggettivazione solita e dire con lui, che questi autori sono “americo-italiani”. Essendo molti di questi nati in America, l’inversione aggettivale scelta da Fontanella non sorprende ed anzi ne caratterizza in pieno l’inversione “culturale” della loro formazione. Hanno cioè vissuto prima la cultura americana, nelle scuole, nei gruppi di scrittura creativa, e poi quella italiana come scelta, una scelta scaturita dalla loro origine etnica, spesso purtroppo occasione per una loro (ulteriore) ghetizzazione. Il termine è fissato solo per quelli appartenenti alla prima e alla seconda generazione: il suo utilizzo per generazioni seguenti — seguendo una linea teorica precedentemente espressa dal poeta Dana Gioia — risulta inammissibile infatti anche per Fontanella.

Il problema del “troppo autobiografismo” (44-45) viene esemplarmente trattato nel primo capitolo del libro, dedicato a Pascal D’Angelo. Autore del recentemente tradotto testo autobiografico *Son of Italy*, il poeta abruzzese Pascal D’Angelo è uno dei rappresentanti del “periodo mitico” (codificazione di cui siamo debitori a Fred Gardaphé) della letteratura italo-americana. La sua esistenza stessa, a cui Fontanella dà molto spazio nel capitolo, rappresenta la lotta dell’artista e della parola che desidera essere espressa, questo persino in condizioni di vita disperate. Fontanella accompagna le pagine dedicate al poeta con testi e loro traduzioni di alcune fra le poesie più toccanti del poeta morto a 38 anni. L’impegno di Tusiani, poeta, poetologo e traduttore, inizia con il libro di poesie intitolato *Amedeo di Savoia* del 1943. L’impegno civile così evidente nel riecheggiare poemi civili manzoniani, è stato in precedenza notato da Fontanella, ma questo non impedisce a Tusiani di “riassumere, forse meglio di ogni altro intellettuale italiano emigrato in America, il coacervo multiculturale che s’innesta fatalmente in ogni espatriato” (85). Giose Rimanelli, molisano del 1925, è un viaggiatore “infinito” per Fontanella. “Figura nomadica”, infatti, è il sintagma scelto dall’autore per definire questa personalità artistica proteiforme, i cui romanzi e le cui poesie sono note a molti, sia negli Stati Uniti che in Italia. Sceneggiatore cinematografico, viaggiatore per scelta, viene definitivamente negli Stati Uniti nel 1960. Per Fontanella il “migliore e più profondo Rimanelli” è quello di *Biglietto di terza*, uno scritto autobiografico di un viaggio che non

cessa di esistere come condizione imprescindibile di vita, uno scritto in cui anche le case non hanno fondamenta secolari come quelle italiane, ma sono mobili, come le *skidhouses* canadesi. L’ultimo autore è Alfredo De Palchi, poeta italiano che da quasi 50 anni vive negli Stati Uniti. *Sessioni con l’analista*, *Gentile animale braccato*, *The Scorpion’s Dark Dance*, *Anonymous Constellation*, *Addictive Aversions*, sono questi alcuni dei testi di De Palchi, un artista che indifferente alle mode, ha saputo secondo Fontanella, capire che la poesia conosce uno spazio senza limiti, dove il concetto di *border*, come nell’*Infinito* leopardiano, deve porsi come fonte di nutrimento continuo per la nostra ispirazione e per la nostra curiosità a capire la vita, la nostra vita, e quello che non riusciamo a vedere ma di cui capiamo, o cerchiamo di capire, il senso stesso della sua esistenza.

Soggetta a categorizzazioni fra le più diverse, la letteratura di questi artisti merita comunque un suo spazio non più periferico negli studi d’italianistica. Gli studi italo-americani permettono di guardare al panorama letterario italiano in modo più globale e globalizzante. Difficile dire il mio interesse per la *Parola transfuga*, il cui sottotitolo, *Scrittori italiani in America*, sottrae forse allo stesso titolo l’importanza dell’aggettivo “transfuga” il cui senso originario era quello di “passare al nemico” come recita la sua voce nel dizionario della lingua italiana. Fuga perpetua della parola da un luogo, da eccessive necessità di canonizzazione, pena lo scomparire dalle antologie e storie letterarie. Fuga forse da una letteratura che, come la nostra, ha sempre posto troppi limiti all’infinito dell’espressione estetica. E forse la nuova linfa, l’intrecciarsi del destino dell’italiano a quello dell’inglese, ha portato nuovi orizzonti per cui gli “americo-italiani” conoscono un’autorevolezza del tutto nuova.

Stefania Lucamante, *The Catholic University of America*

Franco Zangrilli. *Il mitico muro. Lettere di scrittori italiani a Lev Verscinin*. Venafro Is: Edizioni Eva, 2001. Pp. 253.

Franco Zangrilli has contributed numerous insightful works enhancing the study of modern Italian literature and in particular that of Luigi Pirandello. In *Il mitico muro. Lettere di scrittori italiani a Lev Verscinin*, Zangrilli honors the memory of Lev Verscinin, a Russian Jew, by publishing the correspondence he kept with many contemporary Italian writers he translated for the readership of the Soviet Union. Zangrilli’s book enhances our appreciation and understanding of the delicate relationship between writing and translating, especially for the individual effort of a man who introduced Italian fiction to Russian readers. These letters also reveal relevant personal and professional information about the protagonists of post-war Italian fiction.

In Pirandellian fashion, the *Mitico muro* suggests a play of mirrors posing the duplicity of conflicting myths, Italy versus Russia. The correspondence roughly coincides with the economic boom of the 1950s to the 1990s, or, as suggested by the subtitle, with the rise of the Berlin wall in 1961 and its fall in 1989. Remembering his experiences in Naples, Verscinin saw Italy as a land of “sogni and illusioni,” which was inhabited by happy people who enjoyed the warmth and sunshine; on the other hand, Italian writers, cognizant of the encroaching materialism of the times, longed for Russia, an equally mythical communist society. As a reading of these letters suggests, Italian writers viewed Russia as a “meraviglioso paese” with an enormous cultural heritage and a magnificent, almost magical, landscape. Many of them eagerly pursued Verscinin, wishing to be read by Russian readers and, as their letters suggest, to foster mutual relationships between

Italy and the communist world.

Born in a well-to-do family, in Moscow on July 7, 1926, Lev Verscinin was known as a writer of tales for children, a film and literary critic, and a translator of Italian fiction. His mother Maria was a serious-minded woman, a pediatrician who married Alessandro, an engineer who feared Stalin. Lev inherited his father's liberal political leanings. When he was sent to war in 1944, he found refuge in the literary world, studying translation at the Military Institute of Modern Languages of Moscow. Wishing to join the internationalist fight against Franco, he brilliantly passed the placement exam in Spanish, but all classes were filled. Then Verscinin studied Italian, driven by the desire to read the *Divine Comedy* and the *Decameron* in their original language. He was encouraged by the promise that Italian was a language very easy to learn: "così si pronuncia, così si scrive." He went to Italy several times, in 1951 married Maria Kotlar, and a year later his daughter Irene was born. His first Italian translations were the classics, especially Dante, Petrarca, D'Annunzio, and Pirandello. Later, through his friendship with Angelo Ripellino, a Sicilian poet and Russian scholar, Verscinin became acquainted with many other Italian writers, in particular Elio Vittorini and Calvino.

Zangrilli's challenge in choosing the letters of *Il mitico muro* was to create a representative selection of the intellectual and artistic diversity of Verscinin's personages. As Zangrilli's explains, his intent was to shed light upon the literary aspects that are most relevant to the relationship of a writer with a translator, avoiding superfluous or frivolous information such as financial or mundane concerns, perfunctory notes, or greeting cards. Ultimately, the book seeks to provide a collection of letters that celebrate the writers and the art of writing.

These letters span a forty-year period from the 1950s to the 1990s and foster a better understanding of the cultural history of post-war Italian fiction. Most were typed and signed by the major representatives of Neorealism and beyond, such as Calvino, Corti, Ginzburg, Levi, Pratolini, Rigoni Stern, Soldati, Vittorini and Zavattini, among others. These letters have been divided into thirty-eight chapters in alphabetical order according to the last name of their author. This slender but highly informative paperback volume reads well and avoids the pitfalls of other similar epistolary collections. Not surprisingly, these letters are well written and quite revealing. Rivalries emerge and personal foibles are exposed. One of the longest collections is Chapter VIII, dedicated to Italo Calvino.

As Calvino's twenty-two letters included in *Il mitico muro* indicate, his relationship with Lev was not always happy. Calvino writes about personal things and often openly disagrees with Russian friends. In a letter from Turin, dated October 25, 1957, Calvino expresses his sincere gratitude to Verscinin for translating his work and suggests that a volume of short stories would be the best way of introducing his works to the Russian public. He also expresses his excitement at the translation of Pavese. He emphasizes the importance of another author, Elio Vittorini, whom he considers very influential. He goes on to describe the impact Vittorini is having in Italy. He recommends Bilenchi: an author he believes is similar to Carlo Cassola. Verscinin had asked his opinion about several other authors. Calvino complies: Cassola is an Italian Tolstoy; Brancati, the little Gogol of Fascism; Tobino, a very extrovert author; Landolfi, the most surreal in Italy; Seminarà's *Disgrazia in Casa Amato*, the most valid; and Bernari certainly must be translated. Calvino is surprised that Verscinin has not mentioned Italo Svevo and assures him that Svevo would be very successful in Russia. In closing, Calvino writes that he would be more than willing to get together with him in Italy.

Another interesting sample is the book’s last letter, written by Cesare Zavattini (1902-89) in Rome, on June 1, 1983. Zavattini thanks Boghesky and Verscinin for translating an anthological book of his cinematic works. Writing about the Moscow Film Festival, Zavattini expresses frustration: his approach to cinema is not understood; issues about world peace and the media were not adequately discussed or understood. He laments that his methods of confronting such themes are not popular. Even though Zavattini is happy that his musical *La verità* will be shown, he is not satisfied. He admits he should have done better, but, he writes, there is little that can be done about that now. Physically, he is not well. Zavattini also informs Verscinin that there will be a conference dedicated to him in Gorizia during the summer. A long essay written by a professor of the Catholic University of Milan particularly impressed him. He is not sure if he will be able to attend, for he feels tired. Other retrospective publications on his works are mentioned. Another symposium awaits and he would like to attend because he enjoys so much the company of students. In closing, Zavattini wishes he had twenty more years to work on his projects: at that time, he was 87 years old.

I have appreciated Zangrilli’s effort to provide us with glimpses of the personalities of many familiar figures of Italian literature who wrote about personal and professional concerns while providing illuminating insights on other writers, all of whom protagonists of the literary scene when Italy was deeply divided between the Christian Democrats and PCI, the conservative ideologies and the left. This work can benefit all those who are interested in literature as well as in the history of modern Italy. Moreover, this book can be used well also in language teaching as a model of epistolary styles.

Giacomo Striuli, *Providence College*

Jo Ann Cavallo. *Il maggio emiliano: ricordi, riflessioni, brani*. DVD (PAL format). 2003. 93 minutes.

“Un complesso vive nella misura in cui c’è una comunità che lo sostiene. Il complesso del maggio è l’espressione di un paese.” Così Romolo Fioroni, esperto conoscitore e cultore del maggio drammatico, definisce questa antica forma di teatro popolare che sopravvive tuttora sull’Appennino tosco-emiliano e a cui Jo Ann Cavallo, docente di letteratura e cultura rinascimentale alla Columbia University, ha dedicato uno splendido film documentario da lei ideato, realizzato, montato e prodotto. Il maggio, di origine incerta, ma probabilmente derivante dalla combustione di influenze diverse quali le rappresentazioni sacre medievali e i riti pagani primaverili della fertilità, drammatizza lo scontro tra bene e male e trova nell’epica cavalleresca la sua fonte di ispirazione. Va peraltro ricordato che l’epica ha di per sé un’importante tradizione sull’Appennino tosco-emiliano per ragioni sia storiche che letterarie: si pensi al dominio degli Estensi da Ferrara alla Garfagnana, passando per Modena e Reggio Emilia, e alla presenza di autori come Ariosto, Boiardo e Tasso. Praticato ora solo in alcune zone montane dell’Appennino, laddove le comunità hanno contribuito al suo mantenimento, il maggio, il cui testo poetico può essere composto da quartine, sestine, ottave e sonetti, viene recitato dagli attori in forma cantata (melopoeia), con l’accompagnamento musicale di un’orchestrina, e si svolge all’aperto, preferibilmente vicino ad aree boschive naturalmente predisposte ad anfiteatro e con il pubblico seduto in cerchio intorno alla scena.

Come preannuncia, forse ingannevolmente, la seconda parte del titolo, *Il maggio*

emiliano propone "ricordi, riflessioni e brani" non tanto della regista, quanto dei protagonisti veri e propri del maggio che vengono qui ripresi durante gli spettacoli o intervistati in separata sede: gli autori, gli attori, ovvero "i maggerini", i registi, i cultori e il loro pubblico, insomma "la comunità" e "il paese" di cui parla Fioroni. Il documentario, ben strutturato ed eseguito sul filo appunto dei ricordi e delle riflessioni di coloro che lo praticano, propone una varietà di "assaggi" di questa arte senza la pretesa di volerne esaurire l'argomento, ma con l'intento di contribuire alla sua circolazione e diffusione. Sul retro della custodia del DVD, disponibile per ora nel sistema PAL (una versione sottotitolata in NTSC è in programma), la Cavallo dichiara con appassionato entusiasmo che "questo documentario è un lavoro artigianale che ha prodotto da sola. Non è il risultato di un'equipe di professionisti muniti delle attrezzature più sofisticate, ma quello di una persona desiderosa di documentare un'importante ed unica forma di teatro popolare, di valorizzarla e di farla conoscere meglio al di fuori dei suoi confini." Tale esperimento tecnologico nei confronti del maggio è pressoché unico nel suo genere sia nell'ambito dell'accademia americana che per quel che riguarda il contesto italiano, eccezion fatta per un recente documentario sul maggio registrato da RAI International negli stessi luoghi, e per una ben più datata registrazione del "Brunetto e Amadore" eseguita da Alan Lomax negli anni cinquanta.

L'intervento che Jo Ann Cavallo offre con questa sua ricerca sul campo ci sembra interessante per una serie di motivi. Innanzitutto per la qualità del documentario che, nonostante la sua produzione artigianale e la mancanza di un menu con la suddivisione del film in capitoli, offre una regia sicura, riprese chiare e inquadrature e piani sequenza ben organizzati, con campi medi e lunghi alternati ai primi piani dei protagonisti. La regista non interviene quasi mai direttamente nel documentario, anche se suo è chiaramente il punto di vista, ma lascia parlare ed agire gli intervistati che condividono volentieri con lei la loro conoscenza sul maggio. Il montaggio dimostra altresì una sofisticata padronanza delle tecniche cinematografiche digitali, accompagnate da un sapiente uso dello zoom e della dissolvenza nei cambi di immagine. Come si diceva, la narrazione alterna interviste ai protagonisti – autori, storici, appassionati – a riprese originali di alcuni maggi: "Roncisvalle" di Romolo Fioroni, recitato dalla Società del Maggio Costabonese, "Arminea e Liseno" della Compagnia Maggistica Monte Cusna di Asta, entrambe in provincia di Reggio Emilia, "Tristano e Isotta" della Nuova Compagnia del Maggio di Frassinoro e "Miedo" della Compagnia Magistica Val Dolo della provincia di Modena. L'andamento della narrazione stessa non è continuo ma intervallato da una serie di "intermezzi" composti da dipinti e fotografie del paesaggio locale accompagnati dalla musica del maggio, un accorgimento che rende più godibile la visione e consente di tracciare un percorso ideale degli argomenti discussi.

I temi trattati nel documentario e sottoposti agli intervistati sono altrettanto ben formulati. Si va dalla storia della ripresa della tradizione del maggio nei vari paesi visitati, generalmente rintracciabile intorno agli anni '60-'70 probabilmente in corrispondenza del folk revival di quegli anni, e dalla conseguente costituzione della compagnia maggistica locale, alla discussione di argomenti quali le caratteristiche della storia e dei personaggi del maggio, il ruolo del regista/suggeritore sulla scena, quello della musica, dei costumi e del pubblico e soprattutto i valori passati e quelli odierni del maggio e i cambiamenti che il genere ha subito nell'età contemporanea. Ed infatti le due domande più importanti che il documentario si pone sia direttamente che indirettamente sono le seguenti: qual era la funzione del maggio in passato, anche solo fino agli anni '50,

e cosa ha da dirci il maggio oggi? A questo proposito bisogna ricordare l’importanza storica e sociale del maggio come rappresentazione sacra e simbolica di gesta eroiche di cavalieri e dame, che attraverso la distinzione e l’esaltazione di valori positivi e negativi, come l’invidia, l’odio, il tradimento, ma anche l’amore, la libertà, la solidarietà, l’amicizia e la lealtà, trasmettevano un determinato codice di vita ed un sentire che trascendono ancora il tempo e lo spazio. Come dichiara una maggerina nel film, il maggio ci permette di tracciare “una linea immaginaria di continuità tra ciò che è stato e ciò che possiamo imparare”, a cominciare anche dal crescente coinvolgimento nel maggio delle donne che progressivamente hanno assunto ruoli più significativi, se non principali, come nell’“Arminea e Lisenò” del 2000. Ma le donne, e i giovani sono presenti anche a livello organizzativo. Natascia Zambonini, per esempio, è la curatrice del Museo del Maggio di Villa Minozzo (RE) che offre una documentazione permanente di questo tipo di teatro popolare, mentre gli esponenti più giovani delle compagnie portano spesso varianti aggiornate, come testimonia un recente maggio che ha per protagonista un vampiro!

Infine, vorremmo aggiungere qualche considerazione sull’importanza di questo lavoro per gli studi culturali italiani e sull’uso didattico del documentario nelle classi. Per quel che riguarda l’utilizzo pratico del documentario nei corsi universitari, si dirà che esso può adattarsi sia a classi di cultura e civiltà italiana che fungere da complemento a classi di letteratura rinascimentale, non solo per offrire agli studenti la possibilità di osservare l’esecuzione del genere cavalleresco, ma anche per ribadire il mantenimento e la metamorfosi nel tempo. A proposito, invece, dell’interesse che gli studiosi di cultural studies italiani dovrebbero dimostrare nei confronti di questo film, basti ricordare, come suggerisce Romolo Fioroni, che il maggio è l’espressione di un’intera comunità e del suo modo di esprimersi e socializzare e che non esisterebbe senza la storia e la memoria della collettività che lo ha prodotto. Inoltre è interessante notare come il maggio emiliano, sebbene radicato nel suo territorio, sia anche il frutto di continue migrazioni (un altro tema caro ai cultural studies), quelle dei lavoratori stagionali che portavano manodopera, informazioni, canti e cultura da una parte all’altra del versante appenninico tosco-emiliano. Il DVD si conclude con uno sguardo al futuro e con l’auspicio che il maggio possa mantenersi in vita nonostante il ristretto numero di coloro che lo coltivano e lo seguono. A dispetto di alcune voci pessimiste, che ritengono il maggio destinato all’estinzione a causa del sempre maggiore utilizzo di altri mezzi come la televisione e le tecnologie digitali, portati da quel processo che va sotto il nome di globalizzazione, a noi piace pensare che non tutto il male venga per nuocere. Si consideri, per esempio, l’uso stesso del DVD per dare visibilità ad un’arte antica e difficilmente fruibile al di fuori del ristretto territorio locale in cui si svolge, ma anche per valorizzarne le componenti visive ed aurali che altrimenti non potrebbero essere apprezzate attraverso il solo testo scritto. Del resto questo era già evidente anche a Cesare Zavattini, altro celebre estimatore del maggio nonché promotore di nuove tecnologie per il recupero, la trasmissione e il rinnovamento della cultura.

(Per ulteriori informazioni sul maggio si rimanda al saggio della stessa Cavallo, “Where Have All The Brave Knights Gone? Sicilian Puppet Theater and the Tuscan-Emilian Epic *Maggio*.” *Italian Culture* 19.2 (2001): 31-55, e al sito www.costabona.it.)

Anna De Fina and Franca Bizzoni, eds. *Italiano e italiani fuori d'Italia*. Perugia: Guerra Edizioni, 2003. Pp. 276.

Anyone who follows the development of social trends in Italy or who watches RAI International programming is aware that there now exists a keen interest in the Italian Diaspora, which, as historians can tell us, is a notable one. It is estimated that between 1865 and 1915 as many as 30 million Italians emigrated from their native land to all parts of the globe (Paul Paolicelli, *Under the Southern Sun*, New York: St Martin's Press, 2003). When we think of the descendants that this impressive number of immigrants must have produced, it is staggering. The newly found interest in the homeland was implicitly acknowledged by the Italian government when it adopted Article 17 in 1992, offering the opportunity to members of the Italian community abroad to reacquire the Italian citizenship they either had lost upon being naturalized in their adopted country, or had never possessed as a result of having been born on non-Italian soil. Judging from programs on RAI International such as *Sportello Italia*, which acts as a source of information on social, economic, and legal matters to Italians abroad, and even offers employment opportunities to those who wish to return, the new embrace is a warm and welcoming one.

Italiano e italiani fuori d'Italia probably owes quite a bit to this development. De Fina and Bizzoni hint as much in the Introduction where they explain that in the last twenty years there has been an upsurge of interest in the evolution and the state of the Italian language as it exists in the Italophone communities abroad. They also suggest that the influx of immigrants to Italy from Africa, Eastern Europe, and other locations has brought a new consciousness of the importance of multilingualism in an ever more globalized environment. All these reasons are cogent and good justification for such a book as this one.

Although there have been similar volumes previously produced, the editors state that *Italiano e italiani fuori d'Italia* is different from them in a number of respects. First, while most of the others have focused exclusively on the Anglophone world, this volume includes studies of the Italophone communities in Latin America and Mexico as well. Second, the approaches and methodologies that shape this volume go beyond what the editors call those of classic socio-linguistics to include ethnography and even some of a pragmatic nature (8). Finally, De Fina and Bizzoni declare that this collection does not limit itself to the usual analysis of linguistic syntax and morphology; it includes material on the practical and cultural choices made in everyday communication.

Italiano e italiani fuori d'Italia is divided into three sections. De Fina's essay, "I marcatori *ma* e *però* nel discorso di parlanti italiani bilingui: verso una varietà mista italo-spagnolo," is representative of the first section, "Fenomeni sintattici, morfologici e pragmatici." The part in which she analyzes the many uses of the discursive markers *ma* and *però* in Italian and *pero* in Spanish is quite technical, and might be of little interest to those not well informed in the field of linguistics (especially bilingual linguistics). However, the author then goes on to examine what happens as a result of mixing the first language (L1) and the second language (L2), eventually concluding that whereas previous studies almost always declared the resulting mix to be a "sub-species" of the mother languages, she believes that, instead, the resulting mix should be classified as an autonomous variety and in no way inferior.

Section two focuses on cultural identity ("Identità sociale e culturale"). In "Essere dentro e fuori una cultura: un'intervista con una donna italo-australiana," Isabella Paoletti

analyzes the process of cultural assimilation not only in order to learn the particular ways in which the Italo-Australian community accomplishes this (or fails to), but also because, as she argues, now that Italy is itself a multiethnic society, it can learn much valuable information from studying the mechanism in cultures where there is a long-standing experience of cultural diversity.

“Stili d’interazione e schemi culturali in un club femminile italo-americano: come si fa a fare *bella figura*?” examines the role of Italian-American culture in the Collandia Women’s Auxiliary Club of Chicago. In this essay focusing on the relationship between language and culture, Gloria Nardini concludes that bilingualism and biculturalism are inextricable. That is, by scrutinizing the connections between speech and performance, the author deduces that despite the thirty or forty years of English linguistic domination and American life, the fundamental cultural construction of these women is still Italian (118).

Section three, “Mantenimento e perdita dell’italiano,” turns its attention to socio-cultural factors that may affect the diffusion or contraction of the Italian language in the Diaspora. Concentrating on Argentina, Ada Lattuca and Maria Cristina Santoro explore various aspects of the question. First they give a historical overview of Italian immigration to Argentina and of the teaching of the Italian language. This information then serves as background to understanding new plans for the expansion of the Italian language and proposed strategies meant to aid Italo-Argentinian students reclaim their cultural heritage. The authors successfully connect socio-political events with the trends that affect the health of the Italian language in their country. For example, they mention that the reinstatement of democracy in Argentina in 1983 led to a renewed international credibility, and thus to a strengthening of their ties to Italy. On the other hand, the disastrous inflation in the Argentinian economy in the 1990s convinced many Italo-Argentinians to return to their land of origin, and this in turn led to a sharp upsurge in the number of students of Italian, as these proposed returnees brushed up on the language.

Massimo Vedovelli’s contribution is similar in nature, presenting a summary of a study conducted by the Ministero degli Affari Esteri, *Italiano 2000*, which aimed to identify the socio-cultural trends that have affected the learning of Italian as a second language since the 1970s, a watershed period that transformed Italy into a culturally diverse country.

Certainly the collection of essays in *Italiano e italiani fuori d’Italia* is interesting reading even for the non-specialist. This is especially true of sections two and three, which go beyond linguistics. However, the book’s greatest weakness is that in some essays the authors have relied much too heavily on research done in the Anglophone world. While it may be true that some of the theoretical writings on which the essays in this collection are based are seminal works in Anglophone studies, and therefore difficult to ignore, it is nevertheless ironic that having established for themselves the goal of broadening their horizons to look beyond the Anglophone world, as they state in the Introduction, the editors then include essays that draw very heavily on theory generated by that same world. In addition, some of the sources used by a number of the authors are disconcertingly outdated. For example, Nardini’s bibliography consists of twelve sources, six of which are more than twenty years old. In Paoletti’s case the figures are eleven out of twenty-four. The theory of social trends and conditions that informs such essays needs to be up-to-the-minute if it is to contribute any valid insight to the analysis. It is doubtful whether this insight can be acquired with such sources. Therefore, I found the essays in

this volume to be of unequal quality. The collection would have benefited from more stringent decision-making on the part of the editors.

Grace Russo Bullaro, *City University of New York, Lehman College*

Léo Ferré. *In italiano*. CD (French songs translated in Italian). Trans. Léo Ferré and Enrico Medail. Neuilly-sur-Seine (France) : Barclay (Universal), 2003 (1972). 9 songs. Total playing time: 40 minutes, 9 seconds.

Completely unknown in the United States and Italy, singer and songwriter Léo Ferré (1916-1993) is considered in francophone countries as a legend of the *chanson française*, as Georges Brassens in France or Jacques Brel in Belgium. But comparisons are unfair because Ferré's style is unique: he sang the apology of anarchy and the need to revolt against oppression as no commercial artist ever did before. If Ferré was one of the most important recording artists in France during the 1960s and 1970s, very few of his fans knew that he spoke Italian fluently and that he had recorded a whole album of his best songs that he sang in Italian versions. That obscure album (*Ferré in italiano*) was initially released on the Italian Polydor label in 1972 and could not be found outside Italy. It is now re-issued on CD in France and Italy. It is available for the first time in North America through PolyGram Special Imports (Universal Music).

Léo Ferré was not the only European artist to record in various languages: Petula Clark also sang in French and German; Charles Aznavour made many records in Italian, Spanish, English, and German; Gilbert Bécaud released albums in German and English as well.

In France, Léo Ferré was most popular in the sixties, although he could not be considered as a commercial artist. His audience was made of intellectuals, leftists, pro-communists and all kinds of rebels who wanted to change the world and found in Ferré's songs a voice to express that utopia; they were shocked to learn that their prosperous idol drove a Ferrari and lived in a castle. In fact, Ferré sang anarchist themes from a theoretical point of view. He could translate revolt into poetry.

It is undeniable that Léo Ferré's songs are beautiful, although sometimes surprising. The instrumental conception of his melodies could be ranked in two categories that are both illustrated on this CD. In most cases, the musical accompaniment mixes strings and piano; he often adds a symphonic orchestra while singing literate verses that can include sometimes blasphemous, and what could be understood as dirty, words that contrast with the solemn, almost classical music atmosphere: for instance, in "Il tuo stile" ("Ton style"). In other songs from 1970 like "La solitudine" ("La Solitude"), and "I pop" ("Les Pops"), Ferré is accompanied by a rock band with electric guitars, bass, organ, and drums. But his lyrics are pure poetry.

Apart from anarchy, the other main theme in Ferré's universe was love. Here, many love songs are like hymns to the woman: "Piccina" ("Petite"), about his attraction towards a younger girl, and "Tu non dici mai niente" ("Tu ne dis jamais rien"), about the difficulty to communicate. Also on this CD, there is a very sensual song that refers to the Moody Blues's hit, "Night in White Satin"; "Niente più" ("C'est extra") celebrates the beauty of a woman's body. Other songs are about the female domination and lack of liberty in the couple, such as "Il tuo stile" ("Ton style") and "La Solitudine" (La Solitude). According to Ferré, solitude only leads to despair, which, however, brings lucidity.

Many of the songs are moving, often sad; his words are like poetry, with literary influences from the 19th-century’s *poètes maudits*, from Baudelaire to Rimbaud. Lyrics often draw on Ferré’s personal experiences. For instance, “Pépée” is a sad song about Ferré’s monkey, a real animal that lived with him for years and was killed by his wife in 1968, causing a major crisis in the couple’s life, and leading Ferré to divorce her. There is also a poignant version of his most famous song about breaking up, “Avec le temps,” translated here as “Col tempo.” The words say: “As time goes by, everything goes, and we forget the dearest ones, and we don’t love anymore” (my translation).

Another strong moment of the CD is the song “Gli anarchici” (“Les Anarchistes”), dedicated to the Spanish people, and released in the mid-sixties during the Franco dictatorship. The melody sounds like a hymn; the choir and trumpets are solemn. The lyrics say: “They are just a handful, but they exist; most of them Spanish — who knows why? It seems over there, they are not understood: the Anarchists” (my translation).

Why Ferré records in Italian can easily be explained. He was born in Monte Carlo (Monaco), went to a French school in Italy, and lived many years in Tuscany from the seventies until his death. His grand-parents were Italian. The result on this CD is outstanding. Ferré wrote the words and music, the arrangements, and assumes the musical direction. When Ferré sings in Italian, his wonderful, powerful voice seems even deeper than in French. I think he sometimes sounds like a mixture of Leonard Cohen and Paolo Conte. For those who cannot understand French but are fluent in Italian, the CD *In italiano* remains the only way to appreciate Léo Ferré’s songs and lyrics. The booklet notes are only in Italian.

Yves Laberge, *Institut québécois des hautes études internationales*

Eugenia Paulicelli. *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*. Oxford: Berg, 2004. Pp. 227 + xii.

Il XX secolo si chiude in Italia, anche per quanto riguarda la moda, all’insegna di una bipolarità che assume spesso il carattere di reciproca creatività e di esigenza di mercato. A livello internazionale, l’affermazione del *fashion designer* italiano si configura come un’occasione per promuovere uno stile *made in Italy* che distingue ampie fasce culturali e si evidenzia in particolare nella lavorazione dei tessuti e degli accessori. Uno stile nazionale, insomma, teso a sottolineare l’unità culturale del paese dopo che si era conseguita l’unità politica. Al tema della moda come frutto dell’alta ispirazione dell’artista, Eugenia Paulicelli contrappone, in *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*, la grande espressività della storia e della vita: la ricerca di un’identità, il recupero filologico della “bella figura”, l’abito come *habitus* pregno di emotività, a partire dal Rinascimento. Moda, *design*, letteratura e cinema compendiano storia sociale con percorsi individuali, mentre costruiscono le fondamenta di una cultura nazionale. Il volume, allora, vuole essere l’indicazione di una scelta letteraria, non soltanto estetica: il potere della moda di traslare ciò che è stato in altro tempo in un presente che esibisce la politica ufficiale per l’arte di regime, ma che è anche quello di un dinamico paesaggio, dove i repertori espressivi locali si mescolano con iconografie moderniste. *Fashion under Fascism* è, appunto, la dimostrazione dell’influenza sublime della moda sulla vita degli italiani non meno che sulla loro storia e ogni attualità.

Il libro è costituito di sei capitoli e di un’appendice che riporta l’intervista dell’autrice con Micol Fontana. Stabilite, nelle pagine introduttive, le premesse teoriche

(la moda come componente culturale e veicolo per una definizione dell'identità nazionale), e rintracciate le radici letterarie e pittoriche nel Rinascimento (da Castiglione a Alberti, Della Casa, Guazzo, Gian Giacomo del Conte, fra gli altri), Paulicelli procede ad esaminare gli indirizzi del regime fascista, sotto l'egida degli ideali a cui aspira Benito Mussolini per il modellamento di una coscienza nazionale: il programma di "disciplinamento" del corpo sociale attraverso il vestiario e precise norme di condotta. I punti focali della rappresentazione culturale proposta in questo volume sono il documentario *La grande adunata delle forze femminili* (1939), spunto per un'investigazione del rapporto tra moda, potere e femminilità (Capitolo 2); il *Commentario - Dizionario italiano della moda* (1936) di Cesare Meano, promosso dall'Ente Nazionale della Moda, la cui funzione era di plasmare un linguaggio della moda nostrano (contro l'imperante terminologia francese), che testimoniassero il consolidamento del processo di identità nazionale (Capitoli 3-4); l'industria tessile e i grandi magazzini come loci promozionali e dell'artigianato regionale e della tecnologia moderna (vedi fibre artificiali). Su questo panorama diversificato si stagliano alcune figure originali, qui approfondite per la prima volta nella loro funzione di orientamento per le traiettorie dettate dal potere: Rosa Genoni e la sua crociata per liberare l'Italia da contaminazioni francesi; Lydia De Liguoro, fondatrice della rivista *Lindel* (1919), indirizzata a lettrici borghesi; le scrittrici che collaborano a *Bellezza* negli Anni Trenta (Manzini, Banti, De Cespedes); prove d'autore quali *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti e *Grandi magazzini* (1939) di Mario Camerini; ritratti dell'italiano popolare che condivide sogni europei. Del paesaggio politico è esemplare personaggio Meano, il cui *Commentario*, vitalmente progressista, è scandagliato dalla lucida intelligenza critica di Eugenia Paulicelli. Qui si scrive una storia culturale dell'Italia fascista attraverso la moda.

Con una citazione dal leopardiano "Dialogo della moda e della morte" (1824) si chiude il volume: "Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali." La satira della moda, irrazionale e incostante nel suo corso, cui Leopardi associa la Morte, ugualmente efficace nel cancellare ogni cosa, costituisce il punto focale per una meditazione sulla natura transeunte della moda, a cui si applica la necessità di una trasformazione ciclica, nell'accezione datale da Walter Benjamin nell'*Arcades Project* (1^a ed. 1982). Alla polemica del poeta di Recanati che lamenta la mancanza di vitalità del suo tempo, Paulicelli integra un processo memoriale che lega il passato alla capricciosa fantasmagoria della civiltà dei consumi. Questa immagine della moda, partecipe nella creazione di nuovi assetti e atmosfere, e custode della storicità delle impronte umane, costituisce la base analitica del libro.

Fashion under Fascism è anche un profilo del dibattito intellettuale che dal Rinascimento al ventennio fascista ha marcato le culture del paese; mira a proporre nel modo più rappresentativo un caleidoscopio delle idee, dei protagonisti che hanno caratterizzato il campo della moda nei suoi vari momenti. Un'altra osservazione che si può fare leggendo questo testo riguarda il vuoto culturale creato dal fascismo, la marginalizzazione dell'Italia, l'uso sfrontato della cultura e dell'arte per scopi apologetici: Paulicelli comprova un'ambivalenza del sistema che favorisce la dinamica di modernità e tradizionalismo. In sostanza, i percorsi analizzati contrastano profondamente con l'ideologia nazionalista, tendente all'annullamento delle tipicità espressive locali,

puntando sulla creazione di una formula stilistica metaforicamente unica.

Grande merito è l’aver scelto fonti primarie: riviste, documenti, illustrazioni, cinegiornali dell’Istituto Luce, testimonianze letterarie e storiche, che si intersecano, si completano l’uno nell’altro. Molto attenta anche la selezione del materiale illustrativo. *Fashion under Fascism* è uno studio originale di suggestiva lettura, in cui il paesaggio riscoperto nell’intervallo delle due guerre si proietta a garanzia di autenticità: l’eredità del passato sempre presente, le nuove prospettive dell’Italia libera.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Giorgio Bárberi Squarotti. *I miti e il sacro*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2003. Pp. 425.

In questo monumentale lavoro Bárberi Squarotti esordisce con una Premessa nella quale traccia i parametri fondamentali della poesia del Novecento. La letteratura è vista come “reinvenzione e citazione di altri precedenti autori” e allo stesso tempo come nuova creazione. Di conseguenza la critica diventa “rilettura” degli spunti di origine di un testo, sia attraverso le opere di un singolo autore sia attraverso quelle di molteplici autori appartenenti a secoli diversi. In quest’ottica la scrittura letteraria è considerata “invenzione”, perché fa esistere ciò che prima non c’era, mentre la scrittura critica assume il compito di far conoscere gli strumenti e i modi di tale invenzione. La critica è sempre per lo studioso “appassionata [...] gara con l’autore e le sue citazioni e reinvenzioni e imitazioni”. Il tardo Ottocento e il Novecento assurgono quindi a periodo in cui, esaurito tutto “l’inevitabile letterario”, non resta altro da fare che rileggere e riscrivere o commentare quanto hanno fatto i classici: Joyce riscrive l’Odissea, Borges il Don Chisciotte di Ménard, ecc. Per questa ragione Bárberi Squarotti si dedica all’analisi di Pascoli, Montale e D’Annunzio, considerandoli autori che hanno esibito una tenace e frequente citazione e reinvenzione della tradizione. Accanto a questi tre autori, fondamentali per la poesia contemporanea, lo studioso ne inserisce altri, quali Cesareo, Canudo, Castelveccchio, Campana, Palazzeschi, Caproni e Sinigaglia.

Nel primo saggio del volume intitolato “Citazione e reinvenzione: i classici e i contemporanei” vengono approfonditi i concetti accennati nella Premessa. Questo lavoro costituisce sia una sorta di testimonianza della lunga dedizione dello studioso alla letteratura sia l’ossatura teorica sulla quale si regge tutto il libro. Un po’ disgustato dal profuso discorrere sul canone della letteratura novecentesca, e dall’ampio spazio dato nella scuola ad essa, vista solo come strumento per la conoscenza dell’attualità, come documento dei fatti, Bárberi Squarotti si ribella all’idea della letteratura come testimonianza e ribatte che essa appartiene ad una dimensione della conoscenza che ha ben poco a che vedere con l’attualità. Secondo il critico, sarebbe molto più onesto ammettere che il canone novecentesco sia un’avventura, una scommessa in un terreno che deve essere continuamente esplorato, e sarebbe ancora più cauto ammettere che la “letteratura non va avanti con le scadenze dei secoli [...] è [...] un’illustre sfida contro il Tempo”. Il Novecento è per lo studioso un’astrazione come il Cinquecento, il Seicento, ecc. Il Novecento, sia che si faccia iniziare con i crepuscolari o con Pascoli, è un concetto di comodo, “non è un oggetto verificabile nella diversità rispetto alla letteratura che precede”. Secondo il critico, nello studio della letteratura quindi il principio deve essere

quello della continuità e non della separazione di tempi, correnti e autori. Ne consegue che il punto di inizio del Novecento è soltanto una convenzione.

L'ideologia del nuovo è senza dubbio un carattere fondamentale del Novecento come è dimostrato dalla fioritura delle avanguardie, le quali però hanno intrecciato una fitta rete di relazioni con i canoni stabiliti, li hanno sottoposti a modificazioni, e li hanno sviluppati perché "sarebbe impossibile parlare del 'nuovo' per dolce che sia se non ci fosse un poeta dello stile vecchio". La comprensione delle avanguardie novecentesche, che sarebbero l'evento più eversivo della tradizione che il nostro secolo intende presentare come etichetta di distinzione, è "possibile solo se la novità di oggi è collocata nella vicenda di intrecci e di contrapposizioni attraverso i tempi fra la tensione verso l'originalità assoluta (che è fine evidentemente utopico) e l'indicazione precisa di modelli, di termini con cui gareggiare per vincere e sostituirsi a essi [...]" Bárberi Squarotti sottolinea che "il problema dell'esperienza della letteratura come forma di conoscenza per un verso, ma soprattutto come la possibilità, che è dell'uomo, di aggiungere l'invenzione all'esistente, non ha nulla a che vedere con l'informazione su una determinata cultura [...]" La letteratura come le arti figurative e la musica sono creazioni che si aggiungono al mondo, arricchendolo.

La letteratura mostra la capacità fondamentale dell'uomo di invenzione, di creazione del nuovo attraverso la parola. Tuttavia, non bisogna dimenticare che essa è sempre metalinguaggio, ovvero discorso su se stessa, e la citazione ne è lo strumento fondamentale. La lettura autonoma dei testi è sempre insufficiente perché "ogni opera [...] risulta dal continuo dialogo ermeneutico fra chi la compone e la tradizione che ha davanti a sé, incominciando da quella fondamentale struttura, non esteriore, ma intrinseca al costituirsi del messaggio letterario, che è il genere". Il genere diventa, in questo senso, un punto di riferimento entro cui l'autore colloca il proprio discorso, conservandone in maggiore o minore quantità i caratteri statutari o apportandovi innovazioni. Il sistema della letteratura si basa su un canone che "comprende genere, linguaggio, metro, struttura e modalità narrativa (se di opera narrativa si tratta), tecnica della battuta e della scansione delle scene (se di opera drammatica si discorre), dizionario di similitudini, metafore, figure retoriche [...], immagini, che ciascun autore interpreta, riprende, cita, rinnova o anche inventa fornendo nuovi materiali a successive elaborazioni e variazioni, con un continuo lavoro di denuncia di modelli e di presa di distanze, di trasposizioni da un genere all'altro di figure per rilevare le scelte diverse, oppure per segnalare la continuità della tradizione".

Se il critico non tiene conto del fatto che la letteratura ricava dal suo interno le forme del suo discorso, essa diventa luogo di letture fallaci. I messaggi della letteratura non sono scindibili dalla trama dei rapporti interni che esistono tra testo e testo di autori diversi e tra testo e testo dello stesso autore. Ogni discorso sulla letteratura perciò non può che essere rivolto all'identificazione del rapporto tra le componenti del testo e l'intenzione strategica che l'autore ha avuto nell'usarle, preferendole ad altre. La letteratura è un sistema di invenzioni che ha la capacità di operare sulla parola con la parola, per far esistere un mondo che è alternativo rispetto a quello storico-fenomenico e riguarda "il possibile al di là del reale".

Dopo aver definito, nel sopra citato capitolo, la letteratura all'interno del binomio invenzione-imitazione, Bárberi Squarotti esamina, nei seguenti tre capitoli, la poesia pascoliana. In "Pascoli: Orfeo e l'eden", attraverso l'analisi di alcuni testi pascoliani, il critico mette in rilievo come il poeta rielabori due miti, quello di Orfeo e quello della

cacciata dall’eden, trasformandoli ed adattandoli. San Mauro di Romagna è un eden ormai popolato solo da morti: la madre, il padre, i fratelli sono spariti, e l’Orfeo che vi giunge nelle vesti del poeta stesso dovrebbe accettare questa cacciata dall’eden originario, quello felice dell’infanzia, e quindi accettare il misterioso quanto imperscrutabile disegno divino che ha consegnato questi innocenti alla morte. Un’accezione che il Pascoli rifiuta, e, opponendosi alla prospettiva cristiana della pace nell’al di là attraverso la fede, si rifugia nel canto poetico come unico mezzo per far rivivere i morti.

Ne “*I Conviviali* e l’idea di poesia” il critico attua un parallelo tra Pascoli e Leopardi, giacché il pastore pascoliano è citazione e trasformazione di quello errante leopardiano. Il pastore di Pascoli invoca un Dio che scaglia la vita come una pietra nel mare della morte, senza attribuirle una meta. Il pastore, ovvero il poeta, è colui che propone il canto della consapevolezza del senso della vita, della pena totale del vivere, visto come itinerario di sofferenza verso la morte, distinguendosi dal gregge degli uomini comuni. Il punto fondamentale dei poemi conviviali pascoliani è la funzione della poesia, vista come celebrazione, invenzione di eroi, come ispirazione divina che permette al poeta di andare “al di là del vero”; essa è conoscenza del sogno, ma allo stesso tempo anche canto delle fatiche quotidiane degli uomini comuni.

Nel terzo saggio lo studioso intesse un parallelo tra Dostoevskij, Pascoli e D’Annunzio. Esaminando “Alle ‘Kursistki’” e “Il Pope”, Bárberi Squarotti sottolinea che Pascoli vede la storia come il tradimento compiuto contro il Cristo a opera degli uomini, dall’origine dei secoli sino agli eventi della sua età. La Russia delle Kursistki e del massacro, a opera della cavalleria cosacca a Pietroburgo, nel 1905, della popolazione miserabile e affamata per ordine del governo zarista, diventa il paese dove risorgerà il Cristo a salvare le vittime e gli oppressi. Pascoli propone una sorta di socialismo evangelico-umanitario, che lo studioso analizza in parallelo alla figura del Grande Inquisitore di Dostoevskij, e a quella del Cristo de “Il Rinato” di D’Annunzio.

I cinque capitoli che seguono sono dedicati allo studio dei testi dannunziani. Il saggio intitolato “I miti de *La figlia di Iorio*” è un accurato esame dei miti a cui d’Annunzio si rifà e delle innovazioni che vi apporta. La contrapposizione tra mondo contadino e mondo pastorale, osservata attraverso simboli e paesaggi, mette chiaramente in luce la dicotomia tra due mondi incompatibili: il mondo contadino in cui ferinità e superstizione convivono nell’osservanza delle tradizioni, dei riti ancestrali, delle superstizioni; e quello pastorale, delle vette, della solitudine, del “buon pastore” che ha il compito di condurre il gregge. D’annunzio inserisce nella tragedia di stampo greco il dramma rustico di verghiana memoria (si veda “La lupa” di Verga), la componente cristiana e la componente moderna, quella dell’eroina che, essendo prostituta e maga, è elemento disgregatore dell’ordine della società contadina, e che volontariamente decide di sacrificarsi affinché l’ordine sociale si ricomponga.

Ne “Il volo della letteratura”, Bárberi Squarotti si occupa del motivo del volo nel “Ditirambo IV” di *Alcyone* e nel *Forse che sì forse che no* di D’Annunzio. Il volo mitico di Icaro e del protagonista di *Forse che sì forse che no* sono visti come la sfida alla ragione, all’obbedienza, a favore dell’impresa unica da pagarsi con la morte, nella quale il volo non è più il modo per liberarsi, bensì il desiderio di arrivare sino al Sole, rendendosi con la propria audacia simili al dio. Icaro e Paolo Tarsis lasciano dietro di sé le pene della quotidianità della vita, il loro distacco dalla terra mette in atto un processo di purificazione. “La celebrazione georgica: Tolstoj, D’Annunzio e Pascoli”, come anche

"Metrica e mito: *Alcyone*" e "L'autunno di *Alcyone*", sono saggi in cui, attraverso una fitta rete di simboli e immagini ricorrenti, e attraverso lo studio dei miti e dei metri usati, si evidenzia come la poesia dannunziana sia sempre citazione della tradizione poetica precedente, e allo stesso tempo sovvertimento di essa grazie all'uso di forme metriche non canoniche.

I sei saggi che seguono costituiscono la parte centrale del volume (197-327) e sono tutti dedicati alla poesia di Montale. Sarebbe impossibile in questa sede parlare del contenuto di ogni saggio, in quanto Bárberi Squarotti prende in esame quasi tutta la produzione montaliana. Si può tuttavia affermare che il comune denominatore di questa produzione artistica è da ricercarsi, secondo il critico, nel vasto arco di citazioni e riferimenti spesso nascosti, in coerenza con una visione della poesia allegorica e metafisica ricca di allusioni ai miti classici e alla Bibbia.

Dopo la sezione montaliana si trova un interessante capitolo dedicato al mondo poetico del Cesareo. "Le occidentali" sono per lo studioso l'opera più originale del Cesareo, per la sapiente mistione di erotismo, di grazia mondana, e di sottile ironia, il tutto condito da un gusto sapiente per le variazioni della casistica amorosa che il poeta sa creare: "C'è un'eleganza madrigalesca nel mondo poetico del Cesareo, che si appunta a un sorriso che nasce dall'abile gioco delle battute, dei paradossi, dei giochi verbali, dell'omaggio intinto di malinconia e di divertimento al tempo stesso, per una rappresentazione amorosa che non rifugge dalla violenza della passione, ma per scegliere più spesso l'andamento ludico ben sorretto dalla sapienza dei metri e dall'effetto d'eco delle riprese e delle variazioni".

Nel saggio "San Francesco in Dino Campana", Bárberi Squarotti si occupa delle pagine dei *Canti orfici* che, distaccandosi dal resto del libro, trattano con stile diaristico dell'ascesa alla Verna. Campana, per distaccarsi dalla moda del francescanesimo, adotta un doppio archetipo: da una parte il viaggio come percorso spirituale, ritorno alle sorgenti dello spirito, ritorno all'eden naturale, alla meditazione e alla contemplazione della natura, e dall'altro il viaggio come esperienza reale, il pellegrinaggio ai luoghi di Francesco. Ma il viaggio spirituale non si attua come viaggio nel sacro, in quanto il viaggio verso le origini si riferisce al concetto del "primitivo" in senso artistico; Leonardo è celebrato come "divino primitivo", il viaggio si trasforma in sogno d'arte, le mete sono la letteratura e l'arte della Toscana antica.

Il capitolo che segue, quello sulla poesia di Canudo, tratta del binomio amore-morte visto in ambito sessuale, binomio che nei sonetti canudiani si trasforma in sesso-morte. La salvezza dalla solitudine e dall'angoscia non può che essere nel sesso, ma il sesso comporta la perdita di sé e del proprio valore. I sonetti di Canudo sono, secondo il critico, un esempio significativo della tendenza, dei problemi e delle tensioni che si accumulano nella ricerca poetica del primo decennio del Novecento in Italia. Predomina in essi il modello del vitalismo dannunziano, con sviluppi autonomi in direzione simbolista, con il fatto sessuale come trasgressione, provocazione, rottura, sadismo. Anche il saggio seguente ("L'ultimo sogno funebre: la poesia di Cavacchioli") è incentrato su un poeta del primo decennio del Novecento. La poesia di Cavacchioli è vista anch'essa come celebrazione della morte, del macabro, del disfacimento fisico, celebrazione che ha ramificazioni sia nei crepuscolari che nei futuristi, ma che in Cavacchioli sembra nascere dalla coscienza di essere sull'orlo della fine di una civiltà, quella tardo-romantica.

Celebrazione della morte è pure il tema della poesia studiata nel capitolo intitolato "Palazzeschi e la malattia delle fonti", ma l'agonia descritta è quella della sorgente

poetica. L’allegoria del viaggio come figura della vita è invece il fulcro del lavoro sulla poesia di Caproni (“Caproni e le stazioni della vita”). Nel capitolo seguente, “Beffe e amore: Sinigaglia”, Bárberi Squarotti afferma che Sinigaglia ha compiuto sul linguaggio poetico un’operazione simile a quella che Gadda ha effettuato sulla prosa. Sinigaglia mescola il latino, il dialetto, e le invenzioni lessicali per dare vita a un complesso e ironico gioco della citazione.

Nel suo insieme il volume presenta una mole di lavoro considerevole e molte osservazioni acute sull’opera poetica degli autori trattati. Esso conferma ancora una volta le non comuni doti ermeneutiche e teoriche dell’illustre autore. La veste editoriale impeccabile e la mancanza di refusi vanno ascritti al merito di Rocco Mario Morano, direttore e fondatore della collana “Iride”, la quale, precedentemente pubblicata da Pellegrini, d’ora in poi apparirà invece per i tipi dell’editore Rubbettino.

Flavia Brizio-Skov, *University of Tennessee*

Brief Notices

Lucio Mariano. *Echoes of Memory. Selected Poems of Lucio Mariani. Bilingual ed.* Trans. Anthony Molino. Afterword Thomas Harrison. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2003.

A collection of poems by one of Italy’s most important contemporary writers. Born in 1936 in Rome, Mariani is a poet, essayist, and short-story writer, as well as the translator of works by such writers as César Vallejo and Tristan Corbière.

***Problemi di critica goldiana* 9. Ravenna: Longo, 2003.**

The following articles are contained in this issue: Paola Ranzini’s “I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un *Catalogo delle robbe inedito*”; Ilaria Crotti’s “I chiasmi teatrali della ‘Locandiera’”; Luisa Giari’s “Le peripezie delle prime traduzioni del *Tom Jones* tra Francia e Italia”; and Anna Scannapieco’s “Un sindaco a teatro. Per una riconsiderazione storico-critico del teatro di Riccardo Selvatico. Con appendice di documenti inediti”.

Federigo Tozzi. *Il podere*. Ed., intro., and notes Eduardo Saccone. Ravenna: Longo, 2003. Pp. 349.

This edition of Tozzi’s novel begins with an introduction, containing an essay, a biography of the Sienese novelist, and a bibliography. There follows the complete text of the novel with critical notes at the end of each chapter. The appendix contains four short texts by Tozzi (including a one-act play and a short story), which are related to the theme of *Il podere*. The volume concludes with a collection of Tozzi’s critical writings.

Roberto Bertoldo. *The Calvary of the Cranes. Il calvario delle gru*. Trans. Emanuel di Pasquale. Boca Raton, FL: Bordighera, 2003. Pp. 117.

The following works are in this dual-language collection: “Lettere alla gazza, alla cicala, al giaciglio”; “Il calvario delle gru”; “Poesie della blatta”. The volume concludes with a translation note and a brief biographical note.

Jane Tassi. *And Songsongsonglessness. Poems by Jane Tassi*. Trans. into Italian Ned Conдини. Boca Raton (FL): Bordighera, 2004. Pp. 127.

A collection of poems by the author who has received the Burkhardt Prize and the Miles

Modern Poetry Award.

Rossi, Tiziano. *People on the Run*. Trans. Paul Vangelisti. Kobenhavn: Green Integer, 2002. Pp. 227.

The Viareggio Prize was awarded to the author for this collection. His other works in Italian include *Pare che il paradiso* and *Miele e no*.

Neri, Giampiero. *La serie dei fatti. Quindici prose*. Ed. Victoria Surluga. Faloppio (CO): Lietocolle, 2004. Pp. 31.

A collection of reflections in prose by the contemporary poet Giampiero Neri.

***La République en exil (XVe-XVIe siècles)*. Laboratoire italien. Politique et société 3 (2002). Lyon: Association Laboratoire italien / ENS Éditions, 2002. Pp. 202.**

This volume contains articles by the following authors: Christine Shaw ("Ce que révèle l'exil politique sur les relations entre les états italiens"); Christian Zendri ("Éléments d'une définition juridique de l'exil: le *Tractatus de bannitis* de Bartolo da Sassoferrato 1314-1357"); Lucie De Los Santos ("Iacopo Nardi et les exilés florentins (1534-1537): élaboration d'un nouveau discours républicain"); Diego Quaglioni ("Iis, qui vix usquam locum tutum inveniunt". Giuristi, riformatori religiosi, fuorusciti. Matteo Gribaldi Mofa [d. 1564]"); Paolo Carta ("Les exilés italiens et l'anti-machiavélisme français au XVIe siècle"). The issue also contains articles by Leonardo Casalino, Michaela Valente, and Matteo Palumbo, and a section of book reviews.

***Italian Culture*. 20.1.2 (2002). Pp. 239.**

Some of the articles in this issue are: "Rethinking Modernity in Antonio Tabucchi's Narrative Work" by Assumpta Camps; "Lo Sciascia decostruito" by Marco Cupolo; "Brusoni e *La gondola a tre remi*: il breve corso del romanzo seicentesco in Italia" by Simone Castaldi; "Pirandellian Echoes in Giuseppe Tornatore's *Cinema Paradiso*" by Giacomo Striuli; and "'La bestia paziente': Images of the Body in the Fiction of Erri de Luca" by Marina Spunta. The issue also contains review articles by Enrico Vettore and Florence Russo, and a section of book reviews.

***Echi danteschi / Dantean Echoes. Quaderni di cultura italiana* 3. Torino: Trauben, 2003. Pp. 143.**

This volume, published by the Trinity College (Dublin) Department of Italian, is edited by Roberto Bertoni. It contains the following articles: "Sulla soglia iniziale della *Commedia*" (Giuliana Adamo); "Messaggi dall'inferno di Manganelli e Dante" (Roberto Bertoni); "Ciaran Carson's *Inferno*. A Translator's Choices" (Maryvonne Hutchins-Boisseau); "*Siege*" (Ciaran Carson); "La verità di Dante" (Giuseppe Conte); "E quindi uscimmo a riveder le stelle". But There Are No Stars. Dante in Beckett's *Endgame*" (Corinna Salvadori Lonergan); "Consolo's 'trista conca'. Dantean Anagorisis and Echo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*" (Daragh O'Connell); "Dante in *The Zebra-Striped Hearse*" (Cormac Ó Cuilleánáin); "Marking Time": Some Remarks on Seamus Heaney's Reading of Dante's *Purgatory*" (Giovanni Pilonca); "A Dream of Solstice" (Seamus Heaney; Italian trans. Marco Sonzogni).

***Colophon. Rassegna internazionale di arti e lettere / An International Journal of Arts and Letters*. Spring (2002) 7/8. Pp. 168.**

This volume contains essays, poetry, and short stories. The topic of the essays is "La sicilitudine in questione." In the poetry section are works by Aurelio Pes, Mauro Curcuruto, and Carmelo Causale. The short stories are by Rocco Giudice ("Il sistema periferico"); Nuccio Mangiameli ("Il sapore dell'infinito"); and Dario Momigliano ("Il Mar Morto"). The final section of the issue entitled "Riservato" is a collection of

observations, brief notices, opinions, and reflections.

***Italian Cultural Studies 2001*. Ed. Anthony Julian Tamburri, Myriam Swennen Ruthenberg, Graziella Parati, Ben Lawton. Boca Raton (FL): Bordighera, 2004. Pp. 222.**

This collection contains essays by the following authors: Simone Bregni (“In Praise of the Revolution: Using Napster-like MP3 Exchange Software to Teach Italian Language and Culture”); Peter Carravetta (“Take a Stand Again: On the Ethics of Critique”); Melissa Anne Coburn (“Deledda and Delinquency: Deleddian Negotiations of the Contemporary Public Racialization of Sardinian Character in *Cenere*”); Thomas Cragin (“The Sensational Violence of the *Canti popolari*”); Patrizia La Trecchia (“New Media (B)orders in Contemporary Neapolitan Music: Rethinking Aesthetic Experience in the Age of Globalization”); Sante Matteo (“Why Didn’t I Identify Myself as African American in the Census?”); Tullio Pagano (“*La guerra che preferiamo*: Fascist Propaganda Among Italian Americans”); Gabriella Romano (“‘Saper vivere’: How to Become a Good Italian According to 19th-Century Conduct Books”); Maria Galli Stampino (“The Rhetoric of Alterity in Giovanni Sartori’s Writing”); Michael Syrimis (“Film, Spectators, and War in Italian Futurism”); Cesare Vespignani (“Chiron and Proteus: Representation of Sovereignty in Machiavelli, Botero, and Gracián”); Robert Viscusi (“‘Ritorna vincitor!’ Packaging and Repackaging in the Italian Trade Network”). ***Chroniques italiennes. ‘Va pensiero [...]’: Mélanges offerts à Gilles de Van. 73/74 (2004)*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle. Pp. 229.**

This volume in honor of Gilles de Van contains the following essays: “La ballata chez Dante” (Marina Marietti); “La fontaine et le puits. A propos du *Merito delle donne* de Moderata Fonte” (Anna Fontes); “Traduction de *I sepolcri* de Ugo Foscolo» (Gérard Genot); “*Le chant des momies*” (Perle Abbrugiati); “Tecnica e altro di un idillio di Leopardi, ‘La vita solitaria’” (Pier Vincenzo Mengaldo); “Verdi en scène: l’approche de Visconti et Strehler” (Myriam Tanant); “*I mari del sud* et *Il signor Pietro*: lectures parallèles de deux textes de Pavese” (Claude Imberty); “*La pietra lunare*” (Mario Fusco); “Le temps et l’éternité dans *L’ora di tutti* de Maria Corti” (Pierre Laroche); “Sur *La malora* de Beppe Fenoglio. Une représentation anthropologique de la pauvreté paysanne: (Denis Ferraris); “La série et la fiction: *Cronistoria* de Giorgio Caproni” (Michelle Nota); “L’opéra, cette italianité que Fellini ne savait accepter” (Dominique Budor); “Vincenzo Consolo: l’alchimie du logos” (Mathée Giacomo); “Traduction de *Storia di una nota che stonava* de Raffaele La Capria” (Danièle Valin).

***Per la bellezza di Ravenna: storia, arte e natura. L’opera di tutela di Corrado Ricci e di Luigi Rava. 1897-1909*. Ed. Donatino Domini. Classense II (2003). Numero speciale. Istituzione Biblioteca Classense. Ravenna: Longo, 2003. Pp. 93.**

This special issue is dedicated to the work of Corrado Ricci and Luigi Rava, and their contributions to the restoration and preservation of Ravenna’s historical patrimony at the turn of the 20th century. Essays in this volume are by Donatino Domini, Marcella Domenicali, Roberto Balzani, and Gabriello Milantoni.

***Thomas Mann. Immagini per una biografia. Bilder für eine Biographie*. Classense III (2004). Numero speciale. Ravenna: Longo, 2004. Pp. 142.**

This collection of photos is a companion volume to the exhibition of the same name. It is offered as a guide to the life and work of the writer.