

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.

Pierpaolo Antonello and Simon A. Gilson, eds. *Science and Literature in Italian Culture – From Dante to Calvino*. Oxford: European Humanities Centre of the University of Oxford, 2004.

Questa raccolta di saggi in onore di Patrick Boyde ripercorre la storia della cultura italiana fornendo spunti e contributi sugli interscambi tra letteratura e scienza, con l'intento di sottolineare la varietà degli approcci messi in atto dai vari autori e di mettere in discussione la separazione stessa di scienza e letteratura. L'ipotesi di fondo è quella di considerare se l'ambito scientifico e quello letterario non costituiscano in verità due modi analoghi di interrogare il mondo e definire la collocazione dell'essere umano in esso.

Il discorso si apre con un saggio sulle divergenze scientifiche e filosofiche tra Dante e Guido Cavalcanti, con la riscrittura creativa da parte del primo di alcune opere del secondo (20). Nel discorso di Stazio sull'embriologia in *Purg.* XXV, Dante reimpiega il lessico di "Donna me prega" di Cavalcanti per provare la natura divina dell'essere umano e condannare la visione mondana dell'avversario: "it eliminates the divine from his purview, and so leads him to faulty thinking and to writing 'bad' philosophical poetry" (32-33).

I capitoli sul *De re aedificatoria* dell'Alberti e sulla poesia scientifica di Fracastoro sottolineano come questi autori conferissero dignità letteraria a materie tecniche e scientifiche in quanto attratti dalla novità e originalità dell'operazione (96; 106). La scienza appariva insomma agli scrittori rinascimentali territorio da integrare nella formazione completa del letterato. Per Alberti, anzi, l'immagine del mosaico come metafora della propria scrittura (97) descrive l'unico metodo di rielaborare la tradizione dopo che "the ancients had already composed the most important works in all literary genres" (96), col risultato che solo l'ambito tecnico e artigianale può fornire una spinta propulsiva alla nuova disposizione di quei frammenti (105).

Quanto all'astronomia, un capitolo sulla Luna in Ariosto e Bruno segna il passaggio da una discussione letteraria a una scientifica. In Ariosto, la Luna visitata da Astolfo si nutre di fonti letterarie come il *Somnium* di Alberti (141-43) e risulta "totally alienating in comparison to the earthly experience" (139): insomma, opera di letteratura tra letteratura. Per Bruno, invece, le descrizioni lunari si fondano su una speculazione che ha lo scopo di indagare la vera essenza del corpo celeste e che finisce per affermare l'omogeneità di Terra e Luna (145). Strappata dalle sfere aristoteliche e dai repertori della retorica, la Luna diventa oggetto materiale calato in una natura uniforme e piena di vita – concezione che avrà enorme influenza su Galileo (146-48).

Stupisce a questo punto che nella raccolta manchi una sezione dedicata al Galileo della maturità e all'era stessa della rivoluzione scientifica. Dopo gli accenni al *Sidereus nuncius* nel saggio sulla Luna passiamo immediatamente a vedere il rapporto tra scienza e cultura letteraria nell'illuminismo. Lo scambio va qui in due direzioni, con scienziati che divulgano le loro scoperte tramite letteratura e scrittori che attingono nuovi temi e lessico dalle scoperte scientifiche. Questo materiale non sovverte necessariamente la

Annali d'italianistica 23 (2005). *Literature and Science*

topica del passato, ma la può piuttosto rafforzare dotandola di inediti tratti di interesse. Presso vari autori Amore dunque smetterà di apparire come un puttino alato e diventerà una forza newtoniana che fa gravitare gli amanti o una macchina che "elettrizza del continuo gli affetti e i cuori" (172).

Di importante impatto sulla cultura italiana risulterà poi la rivoluzione darwiniana, che inserendo l'essere umano in una catena progressiva lo connette ai suoi aspetti animali del passato e alle potenzialità superomistiche del futuro. Se il darwinismo sancisce "the non-unified structure of the subject" (205), allora l'essere umano, come in Pascoli e Fogazzaro, può animarsi di una tensione morale e spirituale che lo trascina dalla brutalità alla perfezione (206-08). Anche il protagonista delle *Vergini delle rocce* sente l'influsso dei suoi antenati come un altro dentro di sé, e lo traduce nell'urgenza di "generate a superman and to transmit to him the ancestral inheritance as well as his 'più gagliarda impronta'" (210).

Con il futurismo e le innovazioni tecniche dell'Italia fascista, anche i prodotti tessili possono diventare oggetto di trattazione poetica (227). Il concetto futurista di fusione tra corpo e abbigliamento in un'armatura biologica o "complesso plastico vivente" (232) rendeva immediatamente interessante il rayon per la sua ambiguità tra naturale e artificiale (228), tradotta da Marinetti nel *Poema non umano dei tecnicismi*. Che stoffe e materiali di produzione diventassero oggetti poetici non può stupire in un contesto dominato dallo slogan mussoliniano "È lo spirito che piega la materia" (245), e in cui dunque questi temi rappresentavano l'informe substrato materiale su cui poteva imporsi la volontà del singolo.

Il libro si chiude trattando di Gadda e Calvino. In un primo saggio viene analizzato il loro diverso approccio riguardo al problema di continuità e discontinuità. Per Calvino, in un'era in cui la linguistica è dominata dallo strutturalismo, la biologia dalla sequenza del DNA e la psicologia dalla rete neuronale, la realtà complessa appare come una combinazione di elementi più semplici e discreti (256). Calvino simbolizza questa situazione nei balzi da un albero all'altro del protagonista del *Barone rampante*, vera serie di "figure sospese che subito si dissolvono nell'aria" (260). Insoddisfatto di questa visione, Gadda preferisce il modello olistico di una complessità fluttuante (265), in cui nulla è legittimamente demarcabile e il reale si costituisce di agglutinazioni inestricabili e filamentose (come gli gnocchi di una sua nota metafora: 268).

L'ultimo saggio tratta della rappresentazione di New York nell'immaginario di Calvino. Nei *Cristalli* l'autore descrive l'equilibrio tra struttura geometrica della città, che sembra promettere un asettico trionfo della ragione, e il ciclo di abbattimenti e ricostruzioni di palazzi che rende "impuro" ma pienamente vivo il paesaggio (280-88). Proprio questa immagine, tra l'altro, fa da appropriato emblema al percorso interno di tutto il libro. Allo stereotipo di una scienza razionale e devota alle regole generali contro una letteratura che si crogiola nelle impurità del caso singolo, si contrappone qui l'alternativa di un'integrazione e un arricchimento reciproco, da cui ogni tentativo di comprendere il reale nella sua globalità ha soltanto da guadagnare.

Marco Arnaudo, *Harvard University*

Rosanna Masiola Rosini. *La traduzione del linguaggio botanico: i giardini emblematici*. Perugia: Guerra Edizioni, 2002.

Occorre avvertire innanzitutto gli studiosi del Barocco che questo non è un libro rivolto a loro. Nelle convenzioni editoriali contemporanee noi usiamo in genere un titolo più creativo e un sottotitolo che definisce letteralmente l’argomento. Così nel libro della Masiola Rosini ci aspetteremmo una ricognizione degli autentici giardini emblematici in voga nel Seicento, mentre qui è il titolo ad essere letterale e ad indicarci uno studio sulla traduzione linguistica dei termini botanici.

Il libro si compone di una ricca antologia di testi italiani e inglesi (con traduzioni in entrambe le lingue), e sottolinea “la difficoltà di trasportare in un’altra lingua e in un’altra cultura quegli elementi che più sono caratterizzanti, e intraducibili perché espressione di valori ascritti, e di rappresentazioni culturali” (9). Particolare attenzione è rivolta a due problemi specifici che si pongono nel linguaggio botanico, ovvero la stabilizzazione storica di un lessico adeguato e la definizione di una tassonomia univoca. Di questa doppia questione (sguardo dell’autore sulla natura – sguardo del traduttore sul testo primo) la Masiola Rosini propone una raccolta di esempi troppo ampia per riassumerla in questa sede, e che in effetti rende il libro anche una raccolta tematica su giardini e mondo botanico.

Il primo gruppo di testi esaminati riguarda l’influenza del latino sulla formazione di un lessico botanico inglese a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Il testo ci mostra un dibattito anglosassone collocabile tra gli estremi di un Charles Darwin (*Viaggio di un naturalista intorno al mondo*), che si lamentava della pochezza di termini atti a descrivere i fenomeni vegetali, e di uno William Stearn (*Botanical Latin*), convinto invece che esistano troppi nomi per un numero ristretto di specie. Il linguaggio tecnico, come si vede, diventa campo di battaglia e terreno di prova di concezioni diverse della botanica.

Il secondo gruppo di questioni analizzate, e probabilmente la sezione del libro più suggestiva, riguarda la costruzione di un lessico botanico da parte di studiosi e viaggiatori che dal secolo sedicesimo si confrontano con nuovi paesaggi e specie vegetali. Il primo fenomeno che ne risulta è naturalmente la confusione terminologica: “I giardinieri, i coloni e i colonizzatori dei nuovi mondi davano i nomi semplicemente per analogia e somiglianza, creando tutta una sovrapposizione polisemica che faceva insorgere il fenomeno della sillessi, ovvero di un unico termine che denota più piante, di genere e specie diversa, nella botanica coloniale e post-coloniale” (22).

Questo meccanismo di analogia, con le piante del vecchio mondo che ispirano i nomi di quelle del nuovo, suggerisce l’esistenza di filtri culturali (30) che coinvolgono la traduzione e la descrizione del paesaggio. Una definizione del *New Webster Unabridged Dictionary* viene chiamata a dimostrare che in “molti dizionari botanici manca l’informazione che spieghi il simbolismo e il valore ascritto alla pianta nella cultura nativa. Il dizionario eurocentrico è di solito in termini di funzione e sfruttamento della pianta” (31).

L’autrice testa poi questo adattamento del paesaggio esotico allo sguardo europeo sul romanzo di Umberto Eco, *L’isola del giorno prima*, dove però il materiale è ormai, diciamo, di secondo grado, in quanto Eco stesso sta riproducendo i meccanismi cognitivi di uno spettatore seicentesco che vede nuove piante per la prima volta. Lo stesso dicasi per la seguente discussione delle *Martian Chronicles* di Ray Bradbury: l’analisi di come i

terrestri definiscono il paesaggio marziano lascia sempre un po’ di curiosità sul funzionamento di questi meccanismi semiotici in un autentico contesto coloniale.

La terza sezione del libro è dedicata alla scrittura femminile e alla traduzione da parte di donne. Masiola Rosini cita passi tratti dalle opere di Katherine Mansfield (*New Zealand Stories*), Joan Lindsay (*Picnic at Hanging Rock*) e Janet Frame (*A State of Siege*), e il corpus di citazioni consente senza dubbio di vedere la dinamicità delle traduzioni, mostrando come i testi originari risultassero difficilmente traducibili all’uscita delle opere, quando pochi dizionari botanici erano disponibili, e come le traduzioni divengano più precise oggigiorno con l’affinarsi degli strumenti bibliografici.

Segue una serie di traduzioni femminili di romanzi scritti da donne, in cui si può probabilmente rimarcare che il discorso manca di una peculiarità propria della traduzione femminile. La trattazione del lavoro delle traduttrici non arriva infatti a definire esattamente in cosa consista il loro lavoro culturale rispetto a quello dei traduttori uomini, e ripropone piuttosto le medesime tendenze di quelle maschili — come l’addomesticamento dell’esotico, per cui certi paesaggi americani diventano in italiano simili a scorci appenninici (111-18).

Il libro si conclude con una serie di confronti tra paesaggi italiani tradotti da inglesi e di inglesi in traduzione italiana. La sezione culmina con una trattazione della *Venere* e della *Primavera* di Botticelli, di cui si cerca di capire come mai queste opere siano state considerate macabre da spettatori inglesi quali Walter Pater (*The Renaissance*). L’autrice ci porta esempi di fiori presenti nelle pitture botticelliane che hanno un valore simbolico positivo in italiano e negativo in inglese: lo sguardo dello spettatore “tradurrebbe” il fiore vitale italiano in uno lugubre inglese, irradiando su tutto il quadro un senso di tetraggine. Ad esempio, il fiordaliso, che in Italia è un fiore mariano, diventa in inglese *cornflower*, fiore del grano, che tradizionalmente “provoca danno alle lame delle falci” (174); il rosmarino rappresenta in Inghilterra una pianta mortuaria (175).

“Concludendo, ogni piantina nel quadro ha una rete di simboli o significati, in cui conta anche il nome” (180). Siccome senza dubbio il nome conta nell’interpretazione degli elementi artistici, le analisi di questo libro forniscono un contributo interessante all’approfondimento della semiotica della parola, la quale anzi si staglia particolarmente nitida se attraverso il vaglio della traduzione appare quanto un termine aveva di unico e insostituibile nel contesto originario.

Marco Arnaudo, *Harvard University*

Uguccione da Pisa. *Derivationes*. 2 vols. Edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini, Guido Arbizzoni, Settimio Lanciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini. Firenze: SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2004. Vol. 1. Pp. XVII + 264. Vol. 2. Pp. 1311.

All medievalists — and, in Italian studies, Dante scholars in particular — know of Uguccione da Pisa (in English referred to as Huguccio of Pisa), whose date of birth is approximately 1130, while 1210 is the date of his death, at which time he was still the bishop of Ferrara; however, all but very few specialists, mostly lexicographers, are familiar with his work first-hand. Thus, to provide just an example, all Dante scholars are aware that the image at the basis of the punishment of the envious souls in *Purgatorio* — “[...] **invideo** –es, ut ‘invideo tibi’, idest ‘non video tibi [...]’” (1274) — may have come

to Dante from the *Derivationes* of Uguccone, who often appropriated previous lexicographers’ work. With this first critical edition all medievalists can finally approach Uguccone’s *Derivationes* directly and find out on their own the richness and complexity of his *magnum opus*. And this critical edition is also the *magnum opus* of a large *équipe* of scholars, who acknowledge the groundwork of many predecessors, including two curators who died prematurely.

This critical edition consists of two handsomely printed volumes. The first contains the following: the bibliography of all the works and studies quoted and consulted (VII–XVII); the introduction (XXI–XLV) by the principal editor Enzo Cecchini, containing a biography of Uguccone (doubts still linger as to whether we have one or two persons called Uguccone: one the decretalist, the other the lexicographer); comments on the *Derivationes*; and the explanation of the criteria employed in this edition, which is based primarily on its three major codices: “Si tratta del Laurenziano XXVII 5, del Londinese, Brit. Libr., Add. 18380 e del Parigino, Bibl. Nat., Lat. 15462” (XXVIII). Basing their decisions on the work of previous scholars (e.g., Aristide Marigo) and their own investigations, the volume’s editors, led by Enzo Cecchini, have employed these three codices, privileging the codex from Paris and another codex very close to it: manuscript 692 of the Biblioteca Universitaria in Pisa. The editors have also consulted four more codices (XXVIII–XXXI).

After Cecchini’s introduction, the first volume contains the “Indice lessicale” (pp. 3*–243*): namely, the lexical list, mostly of all primitive, derived, and composite terms of the *Derivationes*, but also, as Cecchini explains, “voci tra quelle usate dall’autore nelle sue esplicazioni ed interpretazioni: termini rari, volgarismi [...], vocaboli riferibili all’uso di determinate aree regionali d’Italia [...] voci non presenti nel testo ma riferite in nota quali varianti” (XXXII). Cecchini is aware of the rather daring nature of this decision to include some of these lexicographical entries in the “Indice lessicale” of the first volume; a decision, however, for which he should be praised since it provides a more comprehensive understanding of the lexical and cultural richness of the *Derivationes*. Since the *Derivationes* groups all words around their true or alleged origin, and since the primitive words do not follow a rigorous alphabetical order, the extraordinary usefulness of the lexical index becomes clear. The index of all quotations present in the *Derivationes* (“Indice delle citazioni” 245*–64*), containing hundreds of major sources and authors, further illustrates Uguccone’s complex and multi-layered encyclopedic mind.

To be sure, Uguccone is mostly a compiler; and while his sources are many, a few stand out most clearly: the *Derivationes* of Osberno of Gloucester, or Osbern Claudianus (fl. 1148), now available in a modern edition: *Derivazioni*, 2 vols., ed. Paola Busdraghi et al., Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1996; the *Etymologiae* of Isidore of Seville; the *Institutiones grammaticae* of Priscianus (fl. circa 500-30); and the *Liber glossarum* (called also *Glossarium Ansileubi*). Cecchini points out all these multiple sources, while emphasizing Uguccone’s attempt at isolating a certain number of “parole-radici” in an endeavor to explain “la quasi totalità del patrimonio lessicale della lingua” (XXVI).

The wealth of Uguccone’s lexical patrimony comes through most clearly from the “Indice lessicale” prepared by the editors in the first volume — it lists approximately twenty-six thousand distinct lemmata — and obviously from the *Derivationes*’ truly encyclopedic world. Comprised within the verb *Augeo* — under which Uguccone lists

auctor, *autor*, and *avieo*, quoted by Dante in *Convivio* 4.6.4 — and, at the bottom of page 1311 of this edition’s second volume, *Zoroastrum*, defined as *vivum sidus* or living star, this medieval encyclopedia is now available to all scholars.

Uguccione is fully aware — obviously in a medieval manner — of the importance of his work. In the *Prologus* he sees his work — aptly called *opus* — as an attempt to remedy humanity’s postlapsarian ignorance by providing “vocalorum significacionum distinctiones, derivationum origines, ethimologiarum assignationes, interpretationum [...] expositiones” (3-4). While knowing full well that he cannot attain perfection, he nevertheless insists that here, in his work, everybody — from *parvulus* to *adultus*, *legum professores* and *theologie perscrutatores* — will find much food for thought, according to the metaphor he himself employs. Ultimately, however, he recognizes that God is his work’s true author (“Si quis querat huius operis quis autor, dicendum est quia Deus [...]”) and in fact invokes the Holy Spirit’s grace. At the same time, he sees himself as God’s *instrumentum*, announces his place of origin (“patria pisanus”), and reveals his own name, of which he offers two etymologies, thereby sanctioning within his own name and persona his work’s nature as he sees it: “[...] nomine Uguitio quasi eugetio, idest bona terra non tantum presentibus sed etiam futuris, vel Uguitio quasi vigetio, idest virens terra non sibi solum sed etiam aliis” (4).

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

Johannes Bartuschat and Luciano Rossi, eds. *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*. Ravenna: Longo Editore, 2003. Pp. 211.

Gli undici saggi riuniti in questo volume si articolano intorno al problema della genesi del canone letterario trecentesco e, nonostante la diversità di approcci e di enfasi, si rimandano richiami tra di loro e, unitamente, a colui che di questa materia si è interessato assiduamente per molti anni: Michelangelo Picone. Risalta, a mo’ di *fil rouge*, il rapporto tra letteratura e arti figurative anche dove non è esplicitamente il tema dello studio. Basti pensare al saggio di Paolo Cherchi che, pur dedicato all’esegesi del sonetto petrarchesco 173, attraverso la disputa tra Aracne e Pallade, mette in luce l’arte di tessere e, quindi, di rappresentare visualmente. Cherchi mostra come una lettura più approfondita dell’espressione “opra d’aragna” assume una valenza tematica all’interno del *Canzoniere* se letta in concomitanza con il sonetto precedente, “O invidia nimica di vertute”. Cherchi conclude: “Importante è il ruolo che in entrambe giocano l’invidia e il sentimento opposto della superbia” (144). Jonathan Usher analizza la presenza di ghirlande (di alloro o di quercia) in varie opere del Boccaccio e la loro valenza tematica e simbolica; così facendo, ci riporta vivamente agli occhi immagini e scene da tali opere, giocando anche con il titolo del suo studio, “Boccaccio Ghirlandaio”. Anche nell’articolo di Bodo Guthmüller sulla novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron* 5, 8) non si può fare a meno di pensare alla bellissima versione pittorica della caccia infernale del Botticelli.

L’articolo di Marcello Ciccuto — “*Trattando l’ombre come cosa calda: forme visive della ‘dolcezza’ di Stazio nel Purgatorio dantesco*” — esplicita quella che viene considerata “un’estesa riflessione di Dante sui problemi della figurazione in poesia, del figurabile *per verba*” (59). Tematiche parallele tra le tre corone è materia di studio di Johannes Bartuschat che con “*Non pur Policleteo ma la natura. Perfezione dell’arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*” intende soffermarsi su un solo *topos*:

quello, appunto, annunciato nella seconda parte del titolo dell’articolo. Prendendo le mosse dal canto 10 del *Purgatorio* (ma facendo riferimento anche a *Monarchia* II.ii.2 e a *Paradiso* 10 per Dante) e dalla novella del *Decameron* (6, 5) in cui Giotto è protagonista (ma con riferimento anche alla *Conclusione*), lo studioso conclude concordando con l’interpretazione di Benvenuto da Imola, a commento di *Purgatorio* 11, 94-96, poiché questi “aveva colto perfettamente il legame nella novella del *Decameron* tra il tema dell’artista creatore e quello dell’ingegno. Così legge i versi di Dante alla luce della novella del *Decameron*; in questo senso non unisce soltanto Dante e Giotto, ma anche Dante e Boccaccio, rinnovatori del pensiero sull’arte figurativa” (98). Karl-Heinz Stierle trae da Dante e Petrarca una ricca disamina dell’uso delle locuzioni *qui* e *ivi* per dimostrare i vari tipi di spazialità e finalità che queste locuzioni possono immettere nelle loro opere; nel caso di Dante, nell’*Inferno*, il *qui* serve “sempre, con funzione di accentuazione patetica, a mettere in evidenza un luogo posto tra due soglie. [...] Per esempio *Qui distorse la bocca* (*Inferno* 15, 30)” (109), mentre “*ivi* è per principio il luogo oltre una soglia. Nella maggior parte dei casi, secondo la prospettiva dei condannati *ivi* si riferisce, in modo ‘torto’, al mondo terreno” (110). E la lettura delle due locuzioni cambia naturalmente di valenza nelle altre due cantiche. In Petrarca “Il *qui* nei *Rerum vulgarium fragmenta* è in forte opposizione con l’*ivi*, espressione che demarca la separazione netta tra un mondo terreno e un altro radicalmente differente” (119).

Circoscritte ai *Triumphs* le venti precise chiose di Guglielmo Gorni che, in apertura del suo articolo, si chiede: “Quale testo più dei *Triumphs* mette in contatto tra loro le tre ‘corone?’ Il poema del Petrarca ha assunto a forma metrica il capitolo in terza rima d’invenzione dantesca, e il metro ha veicolato un’impressionante congerie di prestiti lessicali e altri. Il modello dantesco è mediato, a quanto pare, dal Boccaccio dell’*Amorosa visione*, talché la mescolanza d’influssi si realizza pienamente” (123). Enrico Fenzi mette in rilievo quanto Dante si rifaccia a Seneca riproponendo il nesso tra i due scrittori a proposito di Ulisse con riferimento a Alessandro di cui Seneca fa “un modello umano di enorme impatto emotivo e intellettuale, quasi l’archetipo stesso dell’uomo che vuole andare oltre, rompere i confini del mondo” (71); allo stesso modo Seneca non condanna apertamente Ulisse e “il viaggio in sé, tant’è vero che esalta proprio l’esperienza conoscitiva propria della dimensione del viaggio” (71).

Di natura prettamente dantesca i tre saggi in apertura del volume: quello di Luciano Rossi che si occupa della problematica attribuzione del *Fiore* a Dante, ritornando sugli studi seminali di Contini e dello stesso Picone. Roberto Antonelli, Paolo Canettieri e Arianna Punzi mettono in rilievo il *cursus studiorum* di Dante e quanto il sommo poeta possa aver influenzato Petrarca a disdetta delle ammissioni di quest’ultimo. Robert Hollander riprende l’importanza dell’opera dantesca dalla parte dell’autore e mette a fuoco il suo “orgoglio” e la consapevolezza di essere uno scrittore eccezionale: già a partire dal canto 4 dell’*Inferno* Dante, con poca umiltà, si era iscritto alla schiera dei classici; ma è nel *Purgatorio* (24, 49-54) che, secondo Hollander, Dante mette in rilievo la sua poetica: “Ma di s’i’ veggio qui colui che fore // trasse le nove rime, cominciando // ‘Donne ch’avete intelletto d’amore’”. // E io a lui: “I’ mi son un che, quando // Amor mi spira, noto, e a quel modo // ch’e’ ditta dentro vo significando”.

Il volume è corredato di una bibliografia degli scritti di Picone, curata da Tatiana Crivelli, con in coda osservazioni e rinvii bibliografici che mettono in luce il vasto campo di ricerca dello studioso e le pubblicazioni che si riallacciano alle varie tematiche

analizzate negli undici saggi, facendo di questo volume un *unum* organico e prezioso per tutti i lettori.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Gloria Allaire, ed. and trans. *Il Tristano panciatichiano*. Arthurian Archives 8. Italian Literature 1. Cambridge (UK): D. S. Brewer, 2002. Pp. 758.

Scholars of Arthurian literature in the United States have very few translations of medieval Italian texts with which to work, and to my knowledge only the *Tavola ritonda* has ever been translated into English (*Tristan and the Round Table*, trans. Anne Shaver, Binghamton, N.Y.: State University of New York, 1983). In the fourteenth century Arthurian legends were immensely popular in Italy, both in their French original or in translation, and of all the legends the most successful in Italy was Tristan's, in particular the version of the French *Prose Tristan*. This work was copied, translated, and adapted in many different versions, known as the *Tristano riccardiano*, the *Tristano veneto*, the *Tristano corsiniano*, the *Tavola ritonda*, and the *Tristano panciatichiano*. The *Panciatichiano* version takes its name from the counts Panciatichi, who previously owned the manuscript now in the Biblioteca Nazionale in Florence (Ms. Panc. 33). Its traditional title notwithstanding, the fourteenth-century *Panciatichiano* manuscript does not contain a single work on Tristan, but is a collection of different texts, almost all Arthurian. The first part is a shortened and incomplete version of the *Queste du Graal*, followed by two love letters of unknown origin, and not explicitly associated with anything Tristanian or Arthurian. The bulk of the manuscript follows with three pieces of the *Prose Tristan* and an incomplete version of the *Mort Artu: From Tristan's Birth to the False News of his Death* (corresponding in part to the version of the *Tristano riccardiano*); *The Death of King Arthur*; *The Tournament at Loverzep*; *Last Exploits and Death of Tristan*.

In this volume, Gloria Allaire has not only provided an English translation of the text, but she has also made the first complete transcription of this important manuscript, of which only some sections have been previously published (in particular the Grail section: *La Inchiesta del san gradale*, ed. Marco Infurna, Firenze: Olschki, 1993). The text is preceded by a short introduction (3-12) and an immensely valuable and complete list of Arthurian cycle manuscripts copied, decorated, or owned by Italians (13-25), and followed by a select bibliography (737-46) and a useful index of proper names (747-58).

Now that scholars can appreciate the text in its entirety without consulting the manuscript in Florence, the question of the unity of the collection should be posed. Unlike, for instance, the *Tavola ritonda*, where different Arthurian stories are skillfully amalgamated into one single, coherent narrative, anticipating Thomas Malory's *Le Morte Darthur* by more than a century, the *Tristano panciatichiano* appears at first sight as an anthology of Arthurian texts, some of which are incomplete, without any evident link between them and with large, illuminated initials to indicate the beginning of new sections. On the other hand, there are also some elements suggesting at least a preliminary effort to create coherence out of all the different threads. Allaire, following Daniela Delcorno Branca, notices how the presence of the two love letters immediately after the *Queste* reminds one of a similar insertion in a manuscript of the French *Prose Tristan* (Paris, BNF fr. 12599). Marie-José Heikant has recently suggested that the unity

of the text lies in the parallelism of episodes and characters (“La Compilation du *Tristano panciatichiano*,” in *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Besamusca et al., eds, Amsterdam, 1994, 125). More than a finished, polished work, the *Tristano panciatichiano* appears then as a work in progress, the first step of an adaptation of the Arthurian legends in Italian, centered on Tristan.

Though mostly carefully edited, a few problems in the transcription should be noticed. The use of the symbol “[...]” to indicate two very different textual issues, i.e., “probable scribal omissions as well as damaged or lost text that is impossible to restore” (9), is confusing. It would have been important to indicate, at least in the footnotes, the difference between the two different kinds of lacunae, since the possible scribal omissions could be helpful for an identification of the specific manuscript or manuscript tradition of the source. More important, for the Grail section the editor did not compare her transcription with the one provided by Infurna in 1993, and it is puzzling to compare the two transcriptions and to notice that there are many more differences between them than a reader would expect. A quick check of the first folio of the manuscript during a short stop in Florence showed that there are, in fact, a few mistakes in Allaire’s transcription, such as on the first paragraph “inmantente” for “inmantenente” (26). Also confusing is Allaire’s choice to transcribe “chelli” always with “ch’elli” even when the sense requires “che lli” (56, 58, etc.). For the section titled “Tournament at Loverzep” we have a very close analogue in Paris BNF fr. 757, edited by Jean-Paul Ponceau in 2000. In order to clarify some passages of the Italian text Allaire has sometimes checked the French text, but this control should have been done more systematically. To give just one example, the “Bien vos gardez!” of the French text would have helped interpreting the Italian “Ora vi guardate ora mai bene [...]” (456) as an imperative and not as a present indicative. This in turn would have avoided the incorrect translation, “Right now you are defending yourself [...]” (457), that ultimately leads to an implausible sentence. Other incorrect transcriptions appear here and there in the text, as “teneva” for “te ne va” (58) or “vi à maggiore” for “via maggiore” (72), leading to confusing passages and incorrect translations.

Those shortcomings notwithstanding, Gloria Allaire should be praised and thanked for having accomplished such a daunting task. Her complete edition of the manuscript of the *Tristano panciatichiano* should be in every Arthurian scholar’s library, and will allow us to improve our understanding of the reception of the Arthurian and Tristanian legend in fourteenth-century Italy.

Stefano Mula, *Middlebury College*

Pietro Alighieri. *Comentum super poema Comedie Dantis*. Ed. Massimiliano Chiamenti. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri’s Commentary on Dante’s *The Divine Comedy*. *Medieval and Renaissance Studies* 247. *Mediterranean Studies Monographs and Texts* 2. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Arizona, 2002. Pp. 722.

Pietro Alighieri is known to medievalists not just as the eldest son of Dante Alighieri; his name has come down to posterity especially for his *Comentum* on his father’s *Comedy*. Unlike the work of his younger brother Jacopo — a commentary in the Italian vernacular

on the *Inferno* — Pietro's *Comentum* is written in Latin and covers the entire *Comedy*. We are indebted to Massimiliano Chiamenti for a magisterial critical edition of the third and final draft, elegantly published by the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. In this edition the *Comentum* covers pages 79-722 of the volume and is preceded by an extensive introduction, which fully justifies Chiamenti's critical method and provides all pertinent information concerning Pietro's life, the history of the text, and the editor's approach.

Following the Acknowledgements (viii), the volume begins with a list of abbreviations and scholarly works employed by the editor (ix-xii), followed by a list of the Latin works quoted by Pietro in his *Comentum* (xii-xxv), and finally by the secondary studies on the *Comentum* (xxvi-xxxiii). There follows a very extensive introduction, which provides a biography of Pietro Alighieri (1-4) and a detailed analysis of all data pertinent to every critical edition, namely: the manuscript transmission (5-24); a study of the printed editions of the *Comentum* (25-26); the history of the third and final draft of the *Comentum* (27-62); considerations on the text of the *Comedy* used by Pietro (63-68) and on the *auctores* with whom Pietro was familiar and whom he quotes in his commentary (69-76). The last two pages of the introduction explain further the editor's policy and the principles at the basis of this volume's organization (77-78).

This brief description of Chiamenti's introduction cannot render justice to the editor's painstaking editorial work. To begin with, the editor lists and describes all extant manuscripts: "Twenty-seven different manuscripts survive of Pietro Alighieri's *Comentum* on the *Commedia*, including versions translated into the vernacular and partial versions." He then classifies these twenty-seven manuscripts according to "three different groups, each belonging to one of the three versions of the *Comentum*" (5), which were written in three different time periods: twenty-three of these manuscripts belong to the first draft (which the editor calls α), written between 1339 and 1341 and edited and printed by V. Nannucci in 1845; the second group (called β), which comprises two manuscripts, consists of "a total reworking and vast expansion of α ," and "can be dated around 1344-1349 on the basis of internal references" (6-7); finally, Chiamenti describes the third version of the text (called γ), the longest and definitive, dated between 1353 and 1364, consisting of two manuscripts, which Chiamenti edits "upon an integration" of both (13-14). He also dismisses "the unfortunate synoptic edition of the three drafts of Pietro's commentary on *Inferno*" — *Il Commentarium di Pietro Alighieri nelle relazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, ed. Roberto Della Vedova and Maria Teresa Silvotti, introd. Egidio Guidubaldi, Firenze: Olschki, 1978 — "rich in nothing but errors and omissions [...]" (26).

When we keep in mind what scholars knew of the manuscript tradition up to now — basically what appears in the entry on Pietro Alighieri penned by the eminent Dante scholar Francesco Mazzoni for the *Enciclopedia dantesca* (1970; 1984) — we can easily appreciate Chiamenti's contribution. For Mazzoni the first draft was written around 1337 and 1340 (vs. Chiamenti's 1339-41); the second around 1350-55 (vs. Chiamenti's 1344-49); and the third (for which Mazzoni quotes one manuscript), by the year 1358 (vs. Chiamenti's 1353-64). The editor also demonstrates that the title of Pietro's work is not *Commentarium* — as Nannucci and also Della Vedova and Silvotti entitled their editions — but rather *Comentum*.

The edited text lists at the bottom of the page variants of the two extant manuscripts of the third draft and identifies all the references and quotations that appear in the

Comentum, thereby making it possible for the reader to appreciate fully Pietro Alighieri’s hermeneutical reading of his father’s masterpiece. Thus Chiamenti renders full justice to the scholars who preceded him and whom he acknowledges: e.g., F. Mazzoni and L. Rocca. And it is appropriate, in fact, to conclude this all-too-brief review quoting Mazzoni, for whom the *Comentum* “è il più importante che l’antica esegesi dantesca abbia saputo dedicare alla *Commedia*: per la profonda conoscenza di tutto il pensiero dantesco, per l’impegnata adesione alla poetica che fu dell’Alighieri, per la dottrina filosofica e scolastica, per una fruttuosa conoscenza, ormai di prima mano, della classicità [...] assunta a instaurare e a mostrare [...] la nozione di D.[ante] lui stesso ‘poeta classico’ nell’ambito di una ricercata e voluta imitazione dai grandi poeti latini” (“Pietro Alighieri, *Enciclopedia dantesca* 1.148). In brief, Dante scholars are all too grateful to Chiamenti for editing Pietro’s magisterial and affectionate commentary of his father’s masterpiece.

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

Anthony Cassell. *The Monarchia Controversy. An Historical Study with Accompanying Translations of Dante Alighieri’s Monarchia, Guido Vernani’s Refutation of the “Monarchia” Composed by Dante, and Pope John XXII’s Bull Si fratrum*. Washington, D.C.: The Catholic U of America P, 2004. Pp. 403.

This volume represents the most complete and exhaustive documentation on Dante’s *Monarchia*, composed in 1318, its reception, and the attacks which followed, spurred on by Vernani’s *Refutation* (which appeared in 1329), and Pope John XXII’s bull. Both these works are here translated into English for the first time by Cassell, who also provides a fresh, annotated translation of the *Monarchia*. The in-depth annotation of all components of this volume is by itself a testimony to Cassell’s scholarship and thoroughness in investigating the subject matter, which is introduced most clearly by three chapters covering the historical and political background. *In nuce* the controversy erupted when Pope John XXII refused to recognize the election of Ludwig IV of Wittelsbach as Holy Roman Emperor in 1318, after he had already attempted to chastise the role of the Emperor’s supporters in his bull *Si fratrum* of 1316-17. Among the Pope’s intended victims was Dante’s patron, Can Grande della Scala, who insisted on the name “Vicar of the Emperor,” a title bestowed upon him by the late emperor Henry VII of Luxembourg on March 7, 1311. Dante’s *Monarchia*, which appeared in 1318, is to be seen, therefore, as a direct response to these papal attacks which were extended also to Matteo Visconti of Milano and Passarino Bonaccolsi of Mantova. The three represented a formidable Ghibelline thorn in the side of the Pope, who revisited a controversy dating back to the Donation of Constantine of the third century in order to uphold the church’s supremacy *vis-à-vis* the empire.

Chapter 1 retraces the main players in the twelfth and thirteenth centuries with particular interest in the involvement of Boniface VIII, whom Dante keeps out of the *Monarchia* despite the scathing remarks that he reserves for him in all three *cantiche* of the *Commedia*. Surprisingly enough, Dante also avoids mention of the Agnani episode when Boniface VIII was insulted and assaulted by the French soldiers sent by Philip the Fair, an event which brought on the Pope’s death within a month on October 11, 1303. Pope John XXII assumed the throne in 1316 and by December 16, 1316, he had opened

canonical proceedings against the Ghibelline supporters, but had also excommunicated members of a number of orders by means of his bull *Sancta Romana* and *Gloriosam Ecclesiam*, published in 1317 and 1318, respectively. The scene is set for Dante's riposte, which, as Chapter 2 indicates, is written after the first five cantos of the *Paradiso*, where (in 5.22) he discusses free will. The passage is most important for dating the completion of the *Monarchia* in the last months of 1318, and this passage appears in all manuscripts.

According to Cassell, this treatise "differs from most of his works by its shrouding of references to contemporary affairs. Nowhere does the poet identify himself [nor] the central players on the political scene" (23). In presenting his arguments Dante adopts the syllogistic method which he had derived from Aristotle (availing himself of Moerbeke's translations circulating after 1263), combined with stylistic devices which can be traced back to St. Thomas Aquinas's Latin commentaries. Overall, his style is in line with that of the *Epistolae* and, particularly, with the letter to Can Grande della Scala to whom Dante dedicates the *Paradiso* in April or May, 1320. As for the content, a mixture of biblical and classical references characterises the entire treatise but especially book 2; this treatise imperilled Dante's posthumous memory and bones, since Pope John XXII nearly had Dante accused of heresy and his remains burned. The Pope had appointed Bernard de Poujet in 1319 as papal legate in Lombardy, and then had given him a mandate to punish heretics in the entire peninsula. The issue of sovereignty had flared up after Ludwig would not yield to papal threat and was excommunicated on March 23, 1324; thus the political issue took precedence over the spiritual one. Likewise, Dante had already shown his hand by placing a number of popes in Hell, calling the shepherds of the Church "rapacious wolves"; and, by advocating that imperial power derived directly from God, he had placed himself in the line of fire. But, despite what one could have expected, Cardinal du Poujet did not start an inquisition against Dante. Neither is there record of a copy of the *Monarchia* sent to Avignon, where the papacy had moved in 1309, nor did the Cardinal pursue the poet post mortem as a heretic. Dante, who had written the *Monarchia* as a "publicist document intended for pragmatic effect in both the political and spiritual arenas" (40), would have never expected to see his work placed on the *Index librorum prohibitorum* by the Tridentine Council in 1564, where it stayed until 1881! Cardinal du Poujet's religious campaign against the rebellious Ghibellines had been followed by a military one, which, after an initial setback, proved successful. It is during this period (1325) that Guido Vernani was given by the Pope the task of reading and explaining to laity and clergy Pope John XXII's bull of excommunication of Ludwig, and it is in this spirit that the Dominican canonist conceived the *Refutation* as one of a number of *reprobationes* that the Guelphs were to use in order to rebut imperial treatises such as those of Marsiglio of Padova and William of Ockham.

In Chapter 3 Cassell reviews each of the three books of the *Monarchia* in the light of Vernani's censures. Vernani adopts the language of indignant anathema and condemnation right from the start of his *Refutation*, and this is especially felt when he addresses book 1 of the *Monarchia*, where in chapter 5 Dante introduces the first of three fundamental questions ("Whether temporal monarchy is necessary for the well-being of the world"). Vernani is particularly scathing in his accusation of heresy against Dante in the section regarding the theory of a world-soul (*Ref.* 1.26 on *Mon.* 1.3); from his argumentation it also appears that he had read the *Commedia* and was familiar with Dante's distinction in the hierarchy of beatitude as expressed in *Paradiso* 2-4. It also transpires from later passages of the *Refutation* that Vernani had "read the *Monarchia*'s

inimical conclusions only after he had completed the *De potestate* and the *Expositio super decretali Unam Sanctam*, since his earlier arguments betray no pattern that would indicate any special, earlier preparation for refuting Dante, and he makes no reference to the poet or to his ideas within those treatises” (63). Cassell also points out that Vernani simply ignores the sermons of his fellow Dominican Remigio de’ Girolami, whose views on the emperor receiving his power directly from God are in line with Dante’s.

Book 2 of the *Monarchia* (chapter 11) ends with Dante’s final argument about Christ’s sanction of the Roman empire both at his birth and his death; it therefore existed *de jure*. Vernani’s answer is rather bland since he cannot attack Dante on the biblical and historical grounds which the poet has brought forward and, therefore, limits himself to phrases of the type “useless and ludicrous argument” and “height of [...] delirium” (*Ref.* 2.101). Book 3 presents the famous analogy of the “two lights,” the sun and the moon, an analogy which had first appeared in Innocent III’s letter *Sicut universitatis conditor* in 1198 and had been revisited by Boniface VIII in his *Allegacio* of 1303. Dante intends to debunk the analogy which would see the pope as the sun and, hence, the emperor existing only as reflected light. “The poet attempts first to topple the analogy with the charge, one then much in vogue, of unjustified biblical exegesis. Citing St. Augustine’s *The City of God* 16.2 and *On Christian Doctrine* 1.36-37 on acceptable interpretation, he complains of the error of those who wrench the meaning of the inspired writer of Genesis and thus the Holy Spirit to a sense never intended” (88). It is poignant to indicate that Dante takes up again the metaphor that there are two goals (“*duo fines*”), with which he will end his argumentation in *Monarchia* (3.16.10), in the *Paradiso* (16.107-109) where both powers figure as suns. It is in the last chapters of the treatise that Dante revisits the Donation of Constantine, which had already been mentioned in the *Inferno* (27.94-95), in order to chastise Boniface VIII’s manipulation of Guido da Montefeltro. In *Monarchia* 3.13 Dante “proves, with a detailed syllogism supported by precedents, that, since the empire existed historically and exercised complete authority before the Church was founded by Christ, the Church cannot therefore be the source of temporal authority” (102). In a later chapter (16) Dante finally proves that the empire’s power derives directly from God. Vernani’s riposte is not at all successful in rebutting Dante’s logical and cogent argumentation, nor can the friar fault Dante when the poet declares that, though both powers derive directly from God, the emperor, besides looking after our earthly well-being, is also concerned about salvation; hence, temporal power is, somehow, subordinate to the celestial one. Vernani, who died in 1348, did not leave us a polished copy of his *Refutation* and did not revisit his censures in the spirit with which he undertook his treatise. Cassell concludes by saying: “Particularly in his last book, Vernani’s dogged obsessions, his show of high-handed self-complacency, his purblind self-righteousness, his adamant *parti-pris*, and his determination to show no quarter betray ulterior motives and ultimate frustrations. Perhaps to nudge approval from his superiors, either real or socially imagined, he resorts overmuch to humorless mockery” (107).

After such copious information given in the three opening chapters, it is a pleasure to read the texts of the *Monarchia*, Vernani’s *Refutation* and Pope XXII’s bull, and to complement the reading with the richly annotated sections at the back of the volume. An extensive bibliography and an index of names complete this extraordinarily well-structured volume.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

John A. Scott. *Understanding Dante. The William and Katherine Devers Series in Dante Studies* 6. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2004. Pp. xxxi + 466.

A volume like *Understanding Dante* could only have been written by an astoundingly courageous, indefatigably idealistic, consummate *dantista*, one who has spent "over fifty years of studying Dante and forty of teaching and writing about the poet in leading universities in the United States, Canada, England, and Australia" (xv). This book synthesizes close to 700 years of scholarship on Dante Alighieri's *opera omnia*, endeavoring to "bridge a gap that often exists between Dante studies in English-speaking countries and the great tradition of Dante scholarship in the poet's homeland" (xv). And it does so admirably.

It is not surprising that a single, accessible volume of this kind has not existed until now. One might have wagered a few years ago that a full-scale replica of Dante's Purgatory would sooner be erected smack in the middle of the Southern Atlantic Ocean than a book would be available in English that would provide close readings of Dante's *Vita nuova*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*, *De monarchia*, *Rime*, *Divina commedia*, *Questio de aqua et terra*, letters, and eclogues, along with the most authoritative critical interpretations of textual, biographical, poetic, philosophical, theological, political, linguistic, and historical dimensions, and useful chronology, tables, bibliography, list of electronic resources, and poetic glossary. No matter the quibbles that some reviewers might express with necessary trade-offs between breadth and depth or critical views that were included or excluded; only the ungenerous of spirit would not be able to acknowledge the impressiveness of the mere attempt of what Scott has successfully completed.

The body of the volume consists of twelve chapters, dedicated to each of Dante's so-called minor works (chapters 1-5 and 12), to important aspects of his *Comedy* (perhaps his best chapters, 6-10 on prolegomena, moral order, topography and demography, classical antiquity, and poetry), as well as to Dante's place in his contemporary world (chapter 11). No topics prove too unwieldy or too minute. Readers of *Understanding Dante* learn who should be considered "the first known Italian dialectologist" (42), why scholars use the term "allegory of the theologians" when Dante never referred to the phrase (114), why the critical wrangling over the dating of the *De Monarchia* is so important (144), why "the cliché that Dante wrote his encyclopedic poem for 'everyman'" (173) should not be repeated, how to distinguish *rime piane* from *sdruciole*, *tronche*, *identiche*, *equivocche*, *ricche*, and *rimas caras* (270-71), and why one should resist turning "Dante into a proto-Protestant" (332), among many other issues (easily referenced in the index).

While Scott states that his Ideal Reader was Martin Friedman (xvi), I predict that his legacy will rest with grateful legions of graduate students preparing for comprehensive exams on Dante. On the one hand, the density of Scott's scholarship (and the whopping 109 pages of footnotes, works cited, and index) will not readily attract casual readers or undergraduate students of Dante. On the other hand, the pedagogical premise of *Understanding Dante* may not entice those experienced *dantisti* who relish the *implicatio* and *complicatio* of Dante's work perhaps as much or more than its basic *explicatio*. But for his graduate audience, the balance of intellectual breadth, verifiable substance, critical acumen, and synthesized economy cannot be beaten.

Only rarely does Scott seem to stumble while carrying his enormous project. At times he appears to be too drawn to puzzling tangents. In his discussion of Beatrice's

power over Dante in the *Vita nuova*, for example, Scott writes, “[...] the thought of her led her disconsolate lover to ‘draw an angel on some wooden boards’ – an act witnessed by some of his fellow Florentines and *which may be taken as proof of the poet’s skill as a draftsman*” (25; my emphasis). Dante’s actual drawing skills do not seem verifiable from this passage, nor should this particular skill become the focus of a too-brief discussion of Dante’s fascinating record of false starts in his attempt to compose a poem commemorating the one-year anniversary of Beatrice’s passing from life to “new life.”

At other times, Scott appears almost too eager to dismiss some of the scholar “giants” on whose shoulders his own enterprise admittedly rests (xvii). After all, what English-speaking Dante scholar does not perceive that anxiety of influence that Charles S. Singleton’s contributions continue to prompt? So this reader cannot help but wince slightly at Scott’s summary dismissal of him: “As Mastrobuono (1990, 1-129) has demonstrated, Singleton failed to understand the theology of grace” (187). Even if all secondary studies eventually become fodder for new scholarly harvests, the next generation of graduate students should not be left to wonder how Singleton was such a long-standing and influential Dante scholar. In fact, the welcome attention to appropriate theological language that Scott prizes in Mastrobuono’s work makes Scott’s own use of “contrappasso” to describe appropriate penance in *Purgatorio* (199-201) all the more surprising. But these are precisely the quibbles that Scott’s valuable volume does not deserve.

Understanding Dante will soon merit a revised edition, if for no other reason than to keep current its references to critical contributions. Scott refers largely to contributions from the 1950s up to the 1990s, with only a few nods to many of the groundbreaking studies already coming out in the twenty-first century. Clearly Scott’s volume is destined to become an indispensable reference in Dante studies.

Sherry Roush, *Penn State University*

Lucia Battaglia Ricci, ed. *Leggere Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2003. Pp. 389.

Questo volume raccoglie i contributi di due seminari tenutisi presso l’Università di Pisa nel 2001 e nel 2002; il primo gestito da specialisti di varie discipline, il secondo gestito direttamente dai dottorandi. Il volume è diviso in due parti: nella prima le relazioni sono raggruppate in sezioni quali “Il contributo dell’analisi formale” e “Il contributo dei lettori” alle quali fanno da *pendant* nella corrispondente sezione della seconda parte degli esercizi di lettura. Di questi ultimi, tutti molto perspicaci e ben articolati, si può dare (per ragioni di spazio) solamente l’elenco: “L’apertura e la chiusura dei canti: connessioni di tipo metrico-retorico” (Maria Clotilde Camboni); “La chiosa di Boccaccio a *Inf.* 2, 61: ‘l’amico mio, e non della ventura’” (Teresa Bonaccorsi); “Una lettura dantesca: l’episodio di Bonconte ne ‘La disubbidienza’ di Alberto Moravia” (Katia Blanc); “Predoni e banditi nella *Commedia* (a proposito del ‘bandito-cortese’)” (Federica Veglia); “Il carro di Elia: vecchi e nuovi lettori” (Debora Ambrogi); “Le proposizioni consecutive nella *Commedia*: osservazioni stilistiche” (Sara Gigli); “La reazione della terra alla caduta di Lucifero (*Inf.* 34, 121-26). Qualche appunto di carattere linguistico” (Veronica Mele).

Il volume è corredato di quattro utilissimi indici e da illustrazioni all’articolo “Una biblioteca visiva” di Lucia Battaglia Ricci in cui la studiosa attira “l’attenzione su un’altra componente della cultura dantesca, quella figurativa, convinta che l’universo culturale e fantastico cui attinge l’autore della *Commedia*, la sua ‘biblioteca’ mentale, non si componga solo di libri, e che la tradizione figurativa — tanto vivace e ricca per i secoli che qui interessano — sia stata ‘fonte’ generosa di suggestioni per la *Commedia*” (192); onde l’analisi di scene tratte da Bibbie illustrate (quali quella di Rochester) o dalle opere di artisti conosciute da Dante (come, per esempio, quelle di Giotto). Questo rapporto “interdiscorsivo” tra il testo figurativo e quello letterario permette alla studiosa di soffermarsi su dei dettagli pittorici (quali le nuvole che si osservano sulle pareti della Cappella Arena o le figurine contenute nei capilettera di libri illustrati) e ipotizzare che da queste Dante abbia tratto con la sua fantasia creatrice motivo per la descrizione di episodi della *Commedia*.

Il volume si apre con le “Esperienze di un editore critico della *Commedia*” di Federico Sanguineti a cui si deve il monumentale lavoro per l’edizione critica della *Commedia* pubblicato nel 2001. Segue il contributo di Luigi Blasucci che si interessa al “canto” come “unità testuale e al suo rapporto con la *factio* narrativa” (25); con dovizia di esempi dalle tre cantiche lo studioso esamina varie modalità: tra queste il carattere demarcativo implicito negli esordi senza rilevanti figure retoriche, i canti con prologo e quelli in cui avviene un trapasso dal finale di un canto al susseguente. Bruno Porcelli offre una ricca rassegna di “Pluralità di tipologie onomastiche nella *Commedia*” concludendo che “le varie strategie onomastiche non funzionano in maniera indifferenziata: esse non solo rispondono a precise esigenze del testo [...], ma sono anche per lo più rapportabili a codici letterari individuati” (55). L’intervento di Simone Marchesi prende il via dalla lettura di alcuni passi dai “canti di Stazio” in rapporto a *Purgatorio* 22 con l’esplicita intenzione di “trarre da questa analisi della *pratica* ermeneutica dantesca messa *en abîme* nella *Commedia*, qualche indicazione sulla *teoria* ermeneutica che viene proposta nel poema” (58). Partendo dall’epitaffio di Giovanni del Virgilio, Saverio Bellomo passa in rassegna le valutazioni fatte dai primi lettori, tra cui anche quella del figlio Pietro, mostrando quanto questi siano concordi nel sottolineare lo scibile del poeta.

Molto precisa e puntata sulle forme avverbiali di “adesso” nella *Commedia* il contributo di Fabrizio Franceschini che riscontra, citando le parole di Nencioni, quanto “i commentatori antichi della *Commedia* siano stati attentissimi ai fatti lessicali, non solo per il significato ma anche per la qualità e la provenienza” (108). Claudia Villa rilegge l’episodio di Ugolino alla luce del *Tieste* di Seneca constatando “come l’invenzione della pena di Ugolino rappresenti un evidente aumento della pena di Tantalo” (123). Marco Ariani evidenzia, con specifico riferimento al verso di *Paradiso* 30, 88 (“E sí di lei bevve la gronda // de le palpebre mie”), la conoscenza da parte di Dante del *corpus* pseudodionisiano e, in particolare, del *De divinis nominibus* col commento di Tommaso; in tal caso il verso sopra riportato va interpretato alla luce delle seguenti parole: “Ingerire e gustare l’acqua ha significato dunque liberarsi delle ultime immagini sensibili per l’acquisto di una *munda visio* che svela la vera ‘sembianza’ dell’Empireo” (146).

Furio Brugnolo ritorna su *Purgatorio* 24, 49-63 per mettere in luce i riferimenti intertestuali rapportabili a Cino da Pistoia e Onesto da Bologna, arrivando alla seguente conclusione: “Che Dante avesse così profondamente memorizzato tale sonetto, al punto da evocarne — sia pure alla lontana — le immagini e le idee, e soprattutto la concezione

poetica che lo animava, era il minimo che potesse succedere in presenza di una ‘difesa’ così precoce, acuta e appassionata delle novità che la sua poesia giovanile aveva introdotto nella letteratura italiana” (168). Selene Sarteschi illustra il debito di Dante, già dai tempi della *Vita nuova*, alla *Rettorica* di Brunetto Latini che offre al poeta fiorentino non solo “un esempio di discorso ma anche un modello di libro; il libro di Brunetto che filtrava la sapienza e l’arte di Cicerone viene a rappresentare un punto di riferimento, di studio, di riflessione pertinenti a una determinata materia, mentre lo “‘nsegnamento di rettorica’ si schiudeva a più vasti orizzonti e apprendimenti” (181). Da notare, secondo la Sarteschi, anche un altro modello offerto da Brunetto, in questo caso nel *Tesoretto*: quello di un narratore che nello stesso tempo è anche personaggio della vicenda, proprio come avviene nella *Commedia*. Chiude la prima parte dei contributi il saggio di Mirko Tavoni sulla lettura di *Inf.* 10, 61-63; dopo un esame storico di varie interpretazioni e con riferimenti ad altri passi della *Commedia*, Tavoni propende per l’interpretazione del Contini per quanto riguarda il contenzioso *forse* (Dante non è sicuro se Guido disdegnò davvero la persona a cui Virgilio conduce, cioè Beatrice) assegnando la posizione dell’avverbio “alla sovraordinata piuttosto che alla relativa” (219).

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Robin Kirkpatrick. *Dante, The Divine Comedy: A Student Guide. Landmarks of World Literature.* Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. 118.

This second edition of Robin Kirkpatrick’s student guide to Dante’s *Divine Comedy* is very little changed from its first edition (released in 1987), and the modern audience will find Kirkpatrick’s work to have maintained its vibrancy and efficacy. Presented in an energetic and concise language, this introduction is both practical and stimulating, and will inspire its users to seek out Dante’s other major works if they are not already familiar with them. Rather than piloting his readers through each finished canto, Kirkpatrick immerses them into the creative and intellectual genius of the artist. In this way, the student may independently unlock the psychology of the poem.

Structured to this objective, this guide comprehensively explores in the first two chapters how Dante initiated the project of the *Comedy* through what he read and what he wrote, while the third chapter analyzes the poem in a more linear manner. The first chapter is prefaced by a chronology of Dante’s life and works, coupled with important historical events in a timeline fashion; but that is the extent of historical setting offered here, and there is even less political, cultural, and theological grounding. There are no footnotes and relatively few references to sources outside the Dantean body of works; these would only distract from Kirkpatrick’s navigation of Dante’s own evolving theories, particularly those concerning narrative style, the poetic process, and their effect upon the engaged reader.

In the first chapter, titled “Approaches to *The Divine Comedy*,” Kirkpatrick examines how Dante began to shape the *Comedy*, the progression of his attitudes as he conceived its form and function, and how certain qualities might produce a poem that could occupy his reader in a life-changing experience. Inspiring a critical eye for fact is one of those qualities; and while the *Comedy* is not purely a work of fiction, neither is it a

treatise of any kind. Dante saw himself as a functional element of history; and if the simultaneous journey of pilgrim and poet is bound at every moment to locate and express truth, what Kirkpatrick finds is that it also becomes a painstaking, but worthwhile, lesson for the reader. Kirkpatrick considers Dante's reading of the *Aeneid* as the approach that brought him most directly to the *oeuvre's* message of moral purpose. Dante shapes the presence of Virgil not simply as a representation of Reason, but as an evolving contribution to exemplify the many ways in which one can be "reasonable" (18). To support this claim, Kirkpatrick re-examines the *Comedy* for allegory, which should not be misused in a simplistic activity of interpretative classification. Rather, "in cultivating allegory, Dante is interested not merely in conclusions but in the power of the mind, morally and intellectually, to convert itself and the objects on which it is trained to another plane" (19).

"Change, Vision, and Language: The Early Works and *Inferno* Canto Two" is the title of the second chapter, and what is most accomplished here is the delineation of how Dante came to know philosophy as an agent that might ultimately bring his reader to a conversion, as it did for himself. This is a point Kirkpatrick develops by revisiting Dante's earlier works as preparatory phases to his writing of the *Comedy*, most especially the *Vita nuova* and the *Convivio*. In literary terms, it is in the *Vita nuova* that the poet cultivates the language that describes his unfolding love for Beatrice, yet writing the scientific prose of the *Convivio* honed Dante's control of fact and argument. Further, it is by way of the *De vulgari eloquentia* that Dante realized larger linguistic objectives in tangible terms. Lastly, in this chapter, Kirkpatrick looks to *Inferno* 1 and 2 to explain Dante's design of the *Comedy* and how specific poetic components (namely, the vehicle of the comedy, the narrative unit of the canto, and the *terzina*) lend flexibility and logic to the organic whole.

The third chapter, named simply "*The Divine Comedy*," is dedicated to a sequential description of the poem. Each canticle is introduced, and the cantos are grouped by theme or narrative thread. Kirkpatrick treats the units comprehensively, relating the most important aspects of each unit to Dante's other works and to other moments in the *Comedy*. For example, the complex *Inferno* 10-16 treats the sins of violence, broadening the discussion to also demonstrate the "spiritual failure" (68) of the figures of Farinata, Pier della Vigna, and Brunetto Latini. The chapter opens eloquently: "The *Comedy* explores the relationship that Dante believed to exist between God as Creator of the Universe and the human being as a creature of God" (55), and Kirkpatrick faithfully sustains this humanistic theme in his analysis.

The last chapter, "After Dante," talks briefly about authors and artists who have looked to the *Comedy* as a guide in their own works. These figures include Boccaccio, Michelangelo, Botticelli, as well as Tom Phillips and T. S. Eliot. Following this chapter is a guide to further reading, and here one will find helpful indications to translations, commentaries, and studies of particular aspects of the *Comedy*. Also, the listing of recent critical works has been updated from the first edition.

First-time students of Dante may find this guide somewhat advanced, but the more experienced students will value its selective approach. Teachers of the *Comedy* will appreciate the groupings of the cantos as they provide capsules for lessons and discussion. In addition, this guide addresses some of the most often recurring questions that arise in a course on *The Divine Comedy*, such as, "Is this a true story?"; "Why did Dante write it?" and "What is *The Divine Comedy*?" In response to these curiosities, all

students may depend upon a perfect regulation of explanation, for Kirkpatrick knows when to provide an answer and when to allow the students their own discovery. This strategy is essential to the guide’s main purpose, which is to demonstrate that “to read the *Comedy* is to act” (14), and in this respect Kirkpatrick and Dante share the same objective.

Tonia Bernardi Triggiano, *Dominican University*

Giuliana Carugati. *Il ragionare della carne. Dall’anima mundi a Beatrice*. San Cesario di Lecce: Manni, 2004. Pp. 247.

“Beatrice non è l’*anima mundi*, così come non è il divino *nous*. Non è la Sapienza biblica, la Filosofia di Boezio, la Natura di Bernardo, la *theologia* di Alano, la *Raison* di Jean de Meun”, dichiara Carugati in conclusione al suo bel libro sul “ragionare della carne”. Beatrice non è tutto questo, e ancor meno è tutto ciò di cui questo libro non si occupa: “‘rivelazione’, ‘grazia’, ‘fede’ e via dicendo”, cioè la sequela di tutte le di lei più canoniche ‘allegorizzazioni’. In questa affermazione che nega (Beatrice “non è”) è contenuto l’intero percorso che i nove (certo non casualmente tali) capitoli di questo libro delineano. La via a Beatrice — così come la via del ritorno al trascendente di Dante, e insieme a lui di ogni essere umano che tale rotta percorra — è, secondo Carugati, la via di un pensiero e di una scrittura figurali, cioè a dire carnali, o meglio, incarnati: un pensiero e una scrittura animati da *eros*, che hanno come fine circoscrivere l’impensabile, e perciò indicibile, trascendente, ma perciò continuamente corrono il rischio di smarrirsi nell’immanente, nella selva di quelle “immagini di ben” in ultima analisi “false” — come solo in parte vera si sarebbe rivelata la sequela delle ipostasi in cui Dante aveva via via creduto di ritrovare il volto della sua perduta beatrice — ma necessarie, affinché l’erranza dell’esperienza carnale possa divenire quel trionfante “ritorno a Beatrice” che della trascorsa alienazione cancellerà financo la memoria (177-83). Via dunque negativa all’inavvicinabile nucleo irradiante dal quale si dipartono i centrifughi raggi della vita incarnata, dell’*anima mundi* nelle sue ipostasi terrene, perché le parole che di tale esperienza intendono render conto sono da leggersi come si legge il negativo di un fotogramma: nella speranza, cioè, che quell’inverso di immagine memoriale che nella camera oscura dell’esistenza ci appare enigmatico, emergerà infine, come da un processo di sviluppo fotografico, in tutto il suo splendore nel positivo del “post mortem”.

L’ordine dei capitoli è quello, cronologico, che percorre questa ‘via negativa’ a Beatrice: dalle origini platoniche e plotiniane dell’*eros*, cioè “di una carne pervasa dal *logos* che è pensiero, parola, ragione di un ordine ineluttabile” (23; cap. I), alle rinascite filosofico-poetiche di tale *Weltanschauung* occorse nell’opera di autori che a Dante segnarono la rotta fintanto che il suo “legno” apprese a “cantando varca[re]”: Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre (cap. II), Alano di Lilla (cap. III) e più in generale tutti quei filosofi-teologi del XII secolo che dell’*eros* in quanto “amore [salvifico] che viene alla carne, da altro” (47) si fecero via via neoplatonici cantori; per approdare all’ormai scialba personificazione “di tutti i nomi che dicevano la trascendenza dell’uomo a se stesso” (88), cioè a quella *Raison* a carattere scolastico-allegorico che Jean de Meun pone dinanzi al suo Amante in alternativa a *Nature*, e di cui l’Amante-Durante del *Fiore* intravede la consustanzialità sapienziale con Amore (cap. IV).

Se la Beatrice della *Vita nuova* è “la prima risposta provvisoria alla questione dell’origine della conoscenza” (95, cap. V), “effetto e causa dell’‘intelligenza d’amore’ che, sola, salva l’uomo-poeta” (110), ecco allora che l’amata del *Convivio* non è affatto l’antitesi di quella prima beatrice, bensì la di lei susseguente ipostasi, ulteriore tappa in una cerca che permane unitaria anche nel suo temporaneo deviare (cap. VI). E ancora ecco, argomenta Carugati, che il discorso sulla “nobiltà” del IV trattato altro non è che una riflessione su *eros* nella sua forma adulta, *eros* che “trapassa in altro, in ammaestramento, in scrittura” (155), ponendo l’Amante di fronte alle sue responsabilità di essere pensante carnalmente iscritto nel linguaggio e nella storia (cap. VII). A fronte delle condanne agostiniane prima, tomiste poi, dell’*eros* come inammissibile *delectatio* dell’anima, Dante inscena, nella *Commedia*, il grandioso viaggio verso quella assoluta *delectatio* erotica che è la salvifica felicità della *visio Dei* operantesi attraverso il ritorno dell’io a Beatrice, un ritorno destinato a condurre all’abbandono *anche* di quest’ultima ipostasi, affinché trionfi l’assoluta, perfetta gratuità [dell’] *eros* divino” (197) e dell’inestinguibile desiderio che lo canta (capp. VIII-IX). Questo è il nodo, di desiderio e scrittura, che stringe Dante alla sua beatrice, *theologia* (ma non nell’accezione correntemente data al termine: 183 sgg.) *in quanto* “parola del dio che non ha altro luogo che la carne, defettibile, in cui si annuncia. In questo senso, [Beatrice] è tutte le donne e nessuna donna” (206).

Siamo in presenza di un notevole contributo di cogenti riflessioni che Carugati offre alla comunità dei dantisti; e di riflessioni, com’è ovvio, tutt’altro che allineate alla esegesi più convenzionale di Beatrice. L’autrice finisce per ammetterlo in conclusione: “[...] c’è tutta una tradizione alle spalle di Dante [...] parallela alla teologia cristiana, e adagiata nelle sue forme, ma segreta, sotterranea, estranea a una dogmatica che giustamente l’avvertirebbe [...] come scandalosa e sovversiva” (205; ci si interroga sul significato di quel cauto “alle spalle”, in relazione a posizioni che, secondo quanto Carugati stessa dichiara, Dante non temette di assumere in prima persona). E forse è proprio questo l’aspetto di questo libro che lascia affascinati e perplessi insieme: affascinati, perché con grande maestria, grazie anche a una scrittura sempre consapevole e misurata, Carugati riesce a condurci ai confini di zone del pensiero dove alcuni, o forse molti, rifuggirebbero dall’addentrarsi; ma anche perplessi, perché tutto accade *come se* l’esplorazione di questa “tradizione [...] segreta, sotterranea” e “sovversiva” avvenisse qui per la prima volta — come se, cioè, le battaglie filosofiche sulla “identità” di Beatrice condotte in passato (penso ai suoi più autorevoli promotori: a un Perez, un Marigo, un Valli, tutti assenti dalla eterogenea e diseguale bibliografia, non rispecchiantesi nelle minimalistiche note ai capitoli) non fossero mai state combattute — e quasi sempre perdute — sull’impervio terreno della dantistica novecentesca. Questa pare essere una scelta di silenzio consapevole (anche se mai in alcun modo argomentata) da parte dell’autrice; una scelta che sembra volersi pacificatoria — intesa cioè a riaprire il dibattito senza per questo renderlo fin da subito diatriba. Ed in questo stesso spirito raccomando vivamente ai lettori di formarsi in prima persona un articolato giudizio di questo rimarchevole contributo di Giuliana Carugati.

Daniela Boccassini, *University of British Columbia*

Nick Havely. *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. 212.

The frontispiece is a most apt illustration to this book: Dante and Virgil are confronting Guido da Montefeltro, clearly recognizable, through the flames enveloping him, as a *cordigliero* with arms devotionally crossed; beyond him is Pope Boniface VIII, enthroned, stern, with a gesture that both threatens and absolves. As is stated in the Introduction, three main concerns of the poem are drawn together in this book: “Franciscanism, papal power and the vernacular poet’s voice” (3).

Dante consistently condemns *cupiditas*, the she-wolf that destroys *justitia*, and is rampant not just among the sheep but, more seriously, among the pastors; renewal of the latter can be only through an espousal of that Lady Poverty supremely celebrated in *Paradiso*. Havely’s research documents that Dante’s determined plea to the clergy for renunciation of temporal power and property through a return to apostolic principles, through going, literally and metaphorically, ‘discalced’, is expressed through language that converges many a time in what is found in the writings of the Spiritual Franciscans. This work is textually based; all arguments are exemplified by Dante’s writings and by a wide range of documents, with careful, accurate, and sensitive interpretation of language and images therein. Chronologically it looks before, during, and after Dante’s time, and the result is a scholarly feat. The author is much to be complimented — Dante and Francis are *due campioni* — and he has covered much contemporary parallel material, modern exegesis, and literary interpretation; the amount and diversity would have daunted a lesser scholar.

Chapter 1 serves the reader well in providing clearly and economically a richly referenced background. Havely looks at Tuscan writing on wealth and poverty, against which he places the possibly Dantean *Fiore*, some *canzoni*, *Convivio*, the *Sacrum Commercium* (with more on this in Appendix I), biblical and patristic sources. Other sections illustrate contentious debate about Franciscan poverty, and how the linking of poverty with spiritual renewal generated polemical but also poetic texts (Jacopone). Further pieces in this marquetry are the *studium* in Santa Croce, Servasanto da Faenza, the *Liber de virtutibus et vitiis* (it touches on the ethics of finance and usury) in the light of which Havely looks at Olivi and Ubertino (both were in Florence in the late 1280s), and reminds us of their identification of the monsters of the Apocalypse with corrupt ecclesiastical authority (in Ubertino’s case even with specific popes). The final *tassello* is on the Franciscans and the papacy, including Pier da Morrone.

The next three chapters look closely at each of the three *cantiche*. Chapter 2, “Avarice and Authority,” is on *Inferno*, where Dante never uses the word *povertà*. Havely’s systematic examination gives us innumerable references that enrich our reading of the poetic text. Most interesting are the pages on the choice of Nicholas III, whose somewhat pro-Franciscan and anti-French position Dante might have viewed with favour, but whose nepotism (with the image of the she-bear and her cubs) was known and condemned in the pseudo-Joachimist *Vaticinia*, a text useful also for Clement V (70-72). Indeed, abundant wealth is to be reaped in the analysis of canto 19, where several key words — *pietra, frate, borsa, folle* — are enriched by their connection to religious texts, a technique that works well also for *corda* and *capestro* in canto 27. In the section on “The Franciscans and the Papal Inquiry of 1309-12” the convergences between Dante’s texts (including Bonaventura in *Paradiso* 12) and, mainly, Ubertino’s crucial

contributions to the case of the Spirituals, and that of Olivi, are cogently illustrated. The chapter draws to a close with the decline in Avignon and Assisi.

The Franciscan features of ascent are highlighted in chapter 3, "*Purgatorio*: Poverty in Spirit." Some affinities between the *Sacrum commercium* and *Purgatorio*, both stories of an ascent, have been noted by earlier scholars, as copiously documented here, but Havelly is gifted in synthesizing and taking the argument further, in this particular instance with the archetype of the mountain as a place of trial and purgation. The *vestimento* of the angel-gatekeeper is fascinatingly linked to discussion of Franciscan writing on the colour and cloth of the habit, and the tradition and imagery that emerge unlock some new interpretations of pride and brotherhood (*frate*) in *Purgatorio* 11-19. Discussion of Dante's presentation of the poverty of Mary in the style of a Franciscan *lauda* is part of the section on "Poverty and the Poets," and chapter 3 ends with further evidence of links between ascent and vision in Dante's text, and the culture and literature of Franciscan poverty to be found in much of the detail in cantos 32-33, including rewarding discussion of the *meretrix magna*. The pilgrim Dante, addressed as *frate* (brother) by fellow poets, by a pope (Adriano, expiating avarice) and by Beatrice, finally "appears both as a member of a community and as a privileged prophetic and even apostolic voice" (110).

Chapter 4, entitled "*Paradiso*: Poverty and Authority," is the most exciting as we reach the exaltation of evangelical poverty, and Havelly's writing assumes some of the resonance of his texts. Piccarda, Romeo, and Folchetto are read as thematic forerunners of Francis, the reviver of apostolic ideals (principally poverty). Here we read wonderfully illuminating pages (130-49) on Dante's portrayal of the saint in relation to both literary (Celano and Bonaventura) and visual traditions (the Bardi Dossal, also in Appendix II). The section on *Monarchia* III (154-59) brings deftly together the many strands in this study. The following one, on *Paradiso* 18 and 27, illustrates first, how Dante seems to be using against John XXII the "kind of rhetoric that he [the pope] was using to denounce the Spirituals" (168), and second, how Peter in his invective deploys some of the discourse of the Spiritual dissidents (168-75), with the *beguins* and Bernardo Gui featuring prominently. Dante's voice, first raised against the *avari* in "Doglia mi reca" strikes hard at the highest peaks. Finally, the *Epilogue* documents, albeit briefly but most interestingly, how convergence of discourse between Dante and the Spiritual Franciscans goes on beyond his lifetime.

Poverty, of an ungenerous kind, seems to have affected the publishers, and the lack of colour in the valuable illustrations is much to be regretted.

Corinna Salvadori Lonergan, *Trinity College Dublin*

***The Cambridge Companion to Giotto*. Ed. Anne Derbes and Mark Sandona. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. Xix+313.**

The editors of this volume provide the perfect introduction (1-9) to a number of articles which complement one another and present a very comprehensive view of Giotto as one of the most important masters of early Italian art. Besides the historic contextualisation, the introductory essay broaches one of the main aspects of Giotto's production: the body of work attributed to him and the chronology of such works. The fact that Giotto received

a large number of different commissions in various parts of Italy over a relatively short span (1300-15) also raises the contentious question of authorship.

The first essay by Hayden Maginnis addresses the historical evidence contained in *Trecento* and *Quattrocento* sources commenting on Giotto’s standing: though Boccaccio (but also Dante and Villani) had alluded to Giotto’s ability to draw inspiration from the classics, we have to turn to Vasari for an evaluation of the painter which will influence later scholarship. With the naturalistic parameter in mind, Maginnis analyses the human figures in the Arena Chapel and, after a brief excursus on the Bardi and Peruzzi chapels, he concludes that it is unlikely that Giotto himself authored the Infancy cycle in the Lower Church at Assisi. He then discusses the panels, among which the only certain attribution to Giotto is the *Ognissanti Madonna*. The “Assisi problem” is thus delegated to the author of the second essay, Bruno Zanardi, whose seminal work on the fresco cycle is based on the calculations of the *giornate* — that is, the duration of executing the St. Francis cycle, which Zanardi puts at 534 days — after taking into consideration the way the layers of plaster are prepared, the proportional uniformity of the figures (the *Patroni*), the modes of depicting flesh. This examination explains the process undergone in the making of the cycle but does not put beyond any doubt the question of authorship.

William Tronzo sees his essay as “conjoining two separate trains of thought: one historical, the other historiographic” (63). On one hand, it revisits the Vasari debate of Giotto’s “new” approach to nature or naturalism; on the other, he investigates, in the light of modern scholarship, Giotto’s innovation and departure from convention. In the fifth essay, Gary Radke takes up Giotto’s engagement in architecture and demonstrates, by reading the spatial text of the Arena Chapel (which is sometimes thought to be designed by Giotto) and its organisational scheme, how Giotto was fascinated by architectural representation.

The next four essays examine the religious and civic contexts in which Giotto worked, and issues of patronage and reception. Joanna Cannon surveys early art made for the Franciscan friars in relation to Giotto’s activities in their churches, and examines the history of mendicant orders and the innovative ways in which Giotto contributed, with his paintings, to illustrate the salient moments of St. Francis’s life. William Cook retraces in his essay the tradition of Franciscan painting prior to Giotto through Brother Thomas of Celano’s life of the saint in order to highlight Giotto’s panel for the church of S. Francesco in Pisa (known as the Louvre *Stigmatisation*) and the fresco cycle in the Bardi Chapel of the Franciscan church of S. Croce in Florence. Cook concludes by underlining Giotto’s research prior to the painting and states that “he also knew of alternative traditions, especially that of Siena, and incorporated details from it into his work. Either directly or indirectly, Giotto made use of written tradition, in particular Bonaventure’s *Legenda maior*” (156).

Julia Miller and Laurie Taylor-Mitchell devote the eighth chapter to the *Ognissanti Madonna* and the Humiliati order in Florence, and compare it to Cimabue’s *S. Trinita Madonna*, painted thirty years earlier. In the *Ognissanti Madonna* Giotto “appears to have developed a synthesis of the order’s aspirations: [...] the concepts of exaltation through humility and the virtue of charity” (174). These elements differ substantially from the motivations which led lay patrons — in particular, the Scrovegni, the Bardi, and the Peruzzi —, who commissioned works by Giotto which “would depict scenes of biblical and Christian history that attested to the power and redemption of the patrons’

families while attracting and impressing a wide audience of worshippers. Thus, the iconography of these chapels represents the interstices of the interest of patron, painter, and public in a novel situation" (176-77). This is the conclusion reached by Benjamin Kohl in his essay, in which more space is devoted to Enrico Scrovegni's commission of the Arena Chapel, to which the editors of this volume turn in the tenth chapter. Derbes and Sandona single out the chancel arch of the chapel as the focal point of their multiple reading of the frescoes and question the positioning of two frescoes: the *Pact of Judas* and the *Visitation*. The two authors convincingly argue that since the Chapel was primarily constructed by Enrico in order to atone for the heinous practice of usury, the theme of money and how it is generated link Judas, symbol of sterility and usury, with the Virgin Mary, its opposite, since she conceives and gives birth to Jesus. The natural is, therefore, juxtaposed to the unnatural, and "the recurring images of conception and birth in the chapel thus imply an allegory of spiritual rebirth, a tale which was presumably resonant in Enrico Scrovegni's life" (208). Furthermore, the prominence of the *Visitation* and the association of the Virgin with charity take on added significance because the chancel arch served as the frame to Enrico's burial place. The two editors suggest that the arch "serves as a cue to any visitor to pray for his soul. [...] indeed, it may have been intended as a visual prayer, the *Ave Maria*, known to us as the Hail Mary" (214).

The last essay of this collection looks at Giotto's reported wit, of which there is evidence in the *Decameron* (VI, 5) but also in short stories by Sacchetti and Vasari. Besides the elements drawn from the artist's life, Andrew Ladis also isolates playful and humorous touches in some of the figures of the frescoes in the Arena Chapel — sinners in *Hell*, *Stultitia*, the steward in the *Wedding Feast at Cana* — thus bringing to a full circle the discussion of Giotto's most famous single work. All the articles refer to the many illustrations (46 plates and 49 figures), which provide visual stimulus and instant verification for the points discussed. Each essay is accompanied by a very exhaustive set of notes placed at the end of the volume, just before a well organised bibliography and a very helpful index of names.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001. A cura di Rossend Arqués. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004. Pp. 330.

A prolific poet, Guido Cavalcanti engaged in some sort of philosophical speculation, too. It is quite impossible to forget his portrayal by Dante; in *Inferno* X there is, at least, the suggestion that he was an Averroist, or a potentially atheistic Aristotelian. Furthermore, Boccaccio tells the anecdote about how Cavalcanti's philosophy mystified the Florentines (*Decameron* IV, 9). It is not surprising, then, that the title of this collection of the Atti del Convegno internazionale held in Barcelona in 2001 reads: *Cavalcanti laico*. Edited by Rossend Arqués, of the Universitat Autònoma de Barcelona, it contains nineteen essays.

From the outset there is an immediate characterization of Cavalcanti as supposedly a free, lay spirit, perhaps an atheist, representing a tradition different from Dante's, and his peculiar trait would consist in the fact that he possesses an attitude of disbelief. A similar

way of thinking can be found in several studies on Cavalcanti put forth in the last few years, notably Ardizzone’s *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages* (2002), in which the author has argued that Guido sought answers to human dilemmas not in theology but in natural sciences — biology, medicine, philosophy of nature, optics, logic — a method that clearly distinguishes him from Dante, who seemed to think that human difficulties could be solved by resorting to theology and faith. Maria Corti, to whom the present volume is dedicated, opened a series of interpretative paths — let us recall, for example, *Dualismo e immaginazione visiva in Guido Cavalcanti* (1950) and *La felicità mentale* (1983) — by putting Cavalcanti in the frame of a free, lay culture, rather detached from theology. According to Corti, Dante himself belonged to that cultural environment, but rather as a bridge between the scholarship produced in universities and monasteries, and the new generation of urban intellectuals, like Cavalcanti. The new intellectuals, who had a particular idea of freedom of thought, mainly used the *volgare*, and were enthusiastic supporters of the “new” philosophy from the Arab world.

Michelangelo Picone argues that Cavalcanti indicated the way that Dante would follow, steering him towards the “polo semantico e ideologico rappresentato dalla poesia guinizelliana, distogliendolo da quello della poesia guittoniana” (9), while Raffaele Pinto claims that Cavalcanti’s poetry shows that alienation and illness are closely related to desire. “Donna me prega” in particular would be the attempt to confute Dante on philosophical ground, “scegliendo una linea argomentativa diametralmente opposta al teologismo di Dante, e che, puntando sulla dicotomia intelletto-sensibilità, coincide con l’averroismo estremo” (46). Pinto, whose paper is very much dependent on Alain de Libera’s studies on Aquinas and Averroism, seems fond of oversimplified dualisms. He maintains that we could “agevolmente riconoscere nell’averroismo estremo il fondamento teorico del soggettivismo di Guido e nel teologismo di tipo tomista il fondamento teorico del realismo di Dante” (33). Besides, I find his usage of the word “teologismo” when he refers to Thomistic theology, for example, but also to Dante’s poetry (46) quite objectionable. The word has some rather negative connotations, and unless Pinto explains in some length his thinking, I would suggest and prefer “teologia di tipo tomista” (33), and “prospettiva teologico-dottrinale di Dante” (46). Also, at least once there re-emerges the old cliché according to which Dante, in a sense, “translated” Aquinas’s theology into poetry: “[...] nella linea della antropologia di Tommaso che Dante ha fatto sua fin dalla *Vita Nuova* traducendola in poesia attraverso il lutto” (41). Some explanation was then needed for philosophically charged concepts, such as “modello noetico” (31), “impotenza gnoseologica dell’io” (31), “inibizione analogica” (32), “ontologizzare” (36), chosen among many, because in this context they sometimes appear anachronistic, given the precise, technical meaning that those concepts have in modern and contemporary philosophy.

Isabel González writes about suffering in Cavalcanti, and argues that “el placer es sólo una ilusión, un engaño para hacer que el poeta se enamore, y conducirlo luego, irremisiblemente, al dolor” (49), and concentrates on the *signa amoris*, such as tears, shaking and sighs, while Natascia Tonelli (who has six packed pages of bibliography for a forty-eight page article!) offers an analysis of the physiology of sorrowful love in Cavalcanti and Dante.

According to Enrico Fenzi, Cavalcanti’s representation of love does not have any ethic or civic connotation, and we are, alas, left with the “poesia di un aristocratico

arrogante e disdegnoso, fiero tanto della sua intelligenza che delle sue passioni” (143). There is an ideological distance between Cavalcanti and Dante because of the “intera operazione morale e politica che attraverso l’esperienza e il linguaggio d’amore apriva un varco nel vecchio mondo borghese e trasformava la nobiltà di sangue in nobiltà d’animo” (143). Antonio Gagliardi (whose list of works cited consists of five items, four of which written by Gagliardi himself) argues that Cavalcanti has followed the Averroist path of the *species intelligibilis*, while Dante would be on the side of the Christian itinerary in order to obtain the *visio beatifica*.

Roberto Antonelli writes about a common ideological point that Dante and Cavalcanti share: both represent the “assoluto interiore, la poesia, abolendo la diegesi esterna, la dialogicità cortese e guittoniana ormai rituale e quindi staccata dal dettato interiore assoluto” (214). Corrado Calenda, on the other hand, offers an essay titled “Tra blocco della teoria e frantumazione dell’esperienza,” by far the most cryptic one — rather, confused — in the entire collection.

Mario Mancini’s essay is on Cavalcanti and Ezra Pound, while Maria Corti makes a diagnosis of Cavalcanti’s representation of love as a “concezione amorosa di tipo averroista o radicale” (223). Carlos López Cortezo’s article is about the “strutture triangolari significanti” in *Inferno X*, while Marcello Ciccutto reflects upon “lo sdegno di Guido e l’umiltà di Dante.” Also featured are contributions by Zygmunt Barański, Rossend Arqués, Guglielmo Gorni, Aniello Fratta, Gabriella Gavagnin, Narcís Comadira, and Miquel Desclot.

Diego Fasolini, *Tulane University*

Simone Marchesi. *Stratigrafie decameroniane*. Firenze: Olschki, 2004. Pp. 151.

Nel suo denso saggio *Stratigrafie decameroniane* Simone Marchesi inizia dalla nozione di *ars combinatoria* introdotta nella critica boccacciana da Giuseppe Velli in un famoso articolo apparso su *Italia medievale e umanistica* nel 1977. Secondo Velli, quest’arte soggiace ai meccanismi che regolano il rapporto tra le opere di Boccaccio e le loro fonti: Velli paragona i frammenti di autori classici e medievali che entrano a far parte delle opere del Certaldese a tessere di un mosaico, in cui la bravura dell’artista risiede soprattutto nella sutura di tali tessere, ovvero nell’accostamento e nella ricomposizione creativa dei propri frammenti e di quelli altrui. L’obiettivo è quello di produrre un insieme testuale completamente rinnovato ed originale. Con tale modello di riferimento, Marchesi vuole introdurre una nuova e terza dimensione: la profondità. Questa si esplicita tramite una serie di stratigrafie, per cui dentro ad una sola tessera del mosaico non si rinviene più unicamente una sola fonte, ma molteplici, stratificate appunto diacronicamente una sull’altra. Secondo l’Autore, tale puntualizzazione aiuta soprattutto a far luce sulla ricezione del *Decameron*, poiché lascia aperte le ambiguità del testo (“le piccole incongruenze nei ragionamenti, le ellissi che il lettore non può colmare, le improprietà di linguaggio, le ridondanze”), rifiutando una significazione univoca a favore di una più aperta polisemia semantica: “Il dialogo vivo che la pagina del *Decameron* instaura con i modelli culturali del passato, un dialogo che il lettore è invitato a riconoscere e ricostruire, è uno strumento attraverso il quale l’opera invita i lettori ad esercitare il loro diritto-dovere di interpreti” (XIV).

Il primo esempio di “stratificazione delle fonti” è quello dell’“orrido cominciamento” del *Decameron*, il quale riposerebbe su due distinti antecedenti filologici che si rivolgerebbero simultaneamente a due distinti “pubblici”. Marchesi accosta al notorio testo di riferimento medievale, rilevato da Vittore Branca, dell’*Historia langobardorum* (II.4-5) di Paolo Diacono, il breve resoconto di Livio sulla peste, scoppiata negli accampamenti romani e cartaginesi durante l’assedio di Siracusa, in *Ab urbe condita* XXV.26. Secondo lo studioso, Boccaccio recupera “due diversi antecedenti storici e riusa due diversi contesti storiografici riattivando due diversi sistemi di valori perché si rivolge a due strati di pubblico diversi” (XVII). Pertanto, una prima fascia di pubblico individuerà nel richiamo a Paolo Diacono il luogo di intersezione tra testo e storia, tra esperienza e *factio*, e riconoscerà nella pestilenza il necessario ingrediente per il dipanamento di una *comedia*, con un inizio orribile ed un esito felice. Una seconda fascia, molto più ristretta nel quattordicesimo secolo, sarà in grado di percepire la risonanza liviana, intesa “come la conferma della produttività retorica del testo classico — la capacità di essere ri-usato [...] come serbatoio di esempi in nuovi enunciati.” Nelle intenzioni di Boccaccio, secondo Marchesi, non esiste tuttavia la volontà di creare un pubblico gerarchizzato, capace di andare più o meno a fondo del senso letterale del testo. Il *Decameron* dovrebbe essere un “composto instabile”, che lascerebbe aperta una pluralità di opzioni di lettura, anche nella loro potenziale contraddittorietà. In sintesi, il Certaldese avrebbe costruito un testo in cui la capacità autoriale di dare un significato definito viene quasi a mancare, in favore dell’attività interpretativa dei lettori. In tal modo, le cento novelle si aprono ad una sorta di ambiguità congenita e voluta dall’autore.

Lo studio *Stratigrafie decameroniane* intende studiare dettagliatamente, anche se a campione, gli esiti ambigui dell’incontro tra l’intenzione dell’autore e quella del lettore, provocate dalle molteplici allusioni che si annidano nei medesimi *loci* testuali.

I primi due capitoli sono dedicati ai punti in cui si fa sentire la voce autoriale nel *Decameron*. Di particolare interesse è l’inedito primo capitolo in cui si accostano intimamente i termini di novella ed *exemplum*, grazie ad un’allusione alla *Rhetorica* aristotelica. Vi sono inoltre ridiscussi l’Introduzione, il Proemio al mezzo e la Conclusione dell’opera trecentesca, alla luce di una “nuova” fonte, ovvero le *Institutiones oratoriae* di Quintiliano. Il secondo capitolo analizza la novella delle papere nei suoi strati più e meno superficiali, con riferimenti al Dante della *Commedia*, alla *Satira* 1.4 di Orazio, al dibattito pedagogico sviluppato negli *Adelphoe* di Terenzio. Il terzo capitolo associa brillantemente la cartaginese Didone e l’eroina della quinta novella della quarta giornata del *Decameron*, Lisabetta da Messina, facendone risaltare la verità storica e la verità narrativa (che avvolgono le diverse leggende della mitica regina). L’ultimo e quarto capitolo si concentra sul ciclo di Calandrino, particolarmente sulle novelle 8.3 e 9.3. Qui l’Autore analizza i sottili segnali metaletterari che si addensano intorno a questo protagonista decameroniano, segnali derivati da un precedente classico, uno biblico e due complementari interpretazioni patristiche, rispettivamente: il mito ovidiano di Deucalione e Pirra, l’*Ecclesiaste* III 5, con i relativi commenti a quest’ultimo di Gerolamo ed Agostino.

Anche se alcuni nuclei filologici del testo preso qui in considerazione erano già stati pubblicati dall’Autore su prestigiose riviste, essi trovano in questo volume non solo un maggiore approfondimento ed ampliamento ma, soprattutto, un inquadramento teorico

che li unisce in un *unicum* concettuale, in cui ogni esempio ed ogni capitolo illuminano gli altri.

Lo studio sulle *Stratigrafie*, proposte da Marchesi, risulta essere un ottimo punto di riferimento per l'analisi dei rapporti intertestuali tra le fonti della compagine decameroniana: ripercorrerne i percorsi si trasforma in un affascinante esercizio ermeneutico.

Elsa Filosa, *University of North Carolina at Chapel Hill*

Marilyn Migiel, *A Rhetoric of the Decameron*. Toronto: U of Toronto Press, 2003. Pp. xi + 219.

Written in accessible and inviting prose, Migiel's book is a compelling analysis of what she convincingly argues is a key factor in the communicative strategy of the *Decameron*; namely, its construction of a complex and gendered social and cultural discourse of which women are at once the objects, the alleged addressees, and the speakers, in the *cornice* as well as in the novellas. The book's contention is that the *Decameron* may be read as a laboratory in which a discourse about women is constructed and tested through the dialogue of sexed narrators — what Migiel labels "the sexed thought" that pervades the work. If the premise is apparently optimistic, and the *brigata* appears at first to engage in a seemingly equalitarian dialogue — even one that should favor, numerically, a female perspective about women — Migiel shows how the patriarchal, dominating social code that frames the work is only marginally challenged by the sequential unfolding of the narrative. What might initially be imagined as a leveled field of tensions between opposing rhetorical strategies is, in fact, progressively revealed to be another instrument through which the hegemonic patriarchal discourse is reinforced. As the work moves toward its conclusion, Migiel argues, the rhetoric of the *Decameron* increasingly limits and eventually closes off the possibility of women articulating an alternative discourse that may challenge the one elaborated by their male counterparts.

The "rhetoric" of the *Decameron* that Migiel isolates in her analysis has little to do with the traditional study of the classical discipline and its division into "what speakers choose to talk about (*inventio*), how they use to arrange their information and arguments (*dispositio*), what rhetorical and stylistic features they use in order to render their message most effective (*elocutio*)" (13). As she defines it, the rhetoric of a literary work is the strategy by which it produces meaning through the interaction of the grammar of its statements (their semantic value, as determined by the cultural context for which they were produced and within which they resonate) and their syntax (the meaning that each utterance assumes thanks to its position in the temporal unfolding of the text). The "rhetorical" analysis of the *Decameron* that Migiel rigorously conducts redefines Boccaccio's text as the locus of an essential ambiguity. While her close readings help to identify several areas that may appear semantically philogynist, they also demonstrate that the syntax of the text works toward keeping these areas under strict control by delimiting, isolating, and eventually obliterating them.

The six dense chapters make several specific contributions to the interpretation of both the individual stories and particular textual *loci*. Chapter One focuses on the role of women as marginalized, inessential, and silenced witnesses to the patriarchal order, as it appears both in the account of the effects of the plague on the social body of Florence (a

description which systematically excludes women from the role of victims) and in the verbal exchanges through which the *brigata* constitutes itself in the Introduction to Day 1 (a dialogue which leaves ultimate authority over the newly formed society to the men).

The introductory discussion of the outermost *cornice* sets the stage well for the discussion Migiel develops in Chapter 2 by scrutinizing the emergence of an intradiegetic discourse on woman in the novellas of Days 1 and 2. For reasons of space I will provide here only one example of the inner movement of her arguments, which progress (non-dialectically) through a series of gendered oppositional readings of the text, and I will then briefly survey the remaining chapters.

By focusing on the verbal interaction (direct and through mutually responding narratives) between Fiammetta and Dioneo (and the narrators who will in turn side with either of them), Migiel points out that the first female character introduced in the *Decameron* (in 1.4, told by Dioneo) is treated not only as “the object of male action, the instrument of male pleasure,” but more importantly as “unaware that she is being looked at” (35). The charged dynamics of the look she detects in the novella help Migiel to formulate two general guiding questions, to which the rest of the chapter will provide a documented and detailed answer through a contrastive reading of 1.5 and 1.10: “To what degree do the narratives of the *Decameron*, in constructing the reader’s pleasure, depend on the elision of woman’s subjectivity? And when stories of the *Decameron* grant women subjectivity, will they construct it on a male model?” (36). Migiel sees the peak of Fiammetta’s counterpoint to Dioneo’s discursive strategy in the next tale: the Marchioness of Monferrato (1.5) is a character who offers the strongest resistance to being objectified by organizing a speech-act that asserts her subjectivity against her reduction to an object of desire that motivates the actions of her male antagonist.

The tit-for-tat structure of the exchange between the narrators, however, does not end in a draw. Even if the Marchioness is able to deflect the King’s desire, she does so by encoding her message in a non-verbal language that confirms the deeper patriarchal structure in which she is forced to operate. The dinner she has organized, in fact, ends up associating women with food and animals, a move that confirms the larger cultural gendering of body and matter as feminine, in polar opposition to their male counterparts, mind and spirit. Yet, in a final twist, Migiel rescues Fiammetta’s story by arguing that her response to the portrayal of woman advanced by Dioneo has the advantage of “making visible the tensions around gender ideologies and politics” (42). Unlike Dioneo, who strives to present the issue of women’s sexuality as the “natural” point of entry into any discourse about women, Fiammetta “moves toward naming the problem”: that is, she encourages readers to hold specific subjects in the story (and in the *cornice*) accountable for the positions they take in the debate.

A similar dynamics of exchange, which progressively draw the modern reader of the *Decameron* into the interpretation of the text, govern the second half of the chapter. Migiel’s analysis of texts from Day 2 centers on the notion that even when the stories present a reversal of looks, by having women see men (as in 2.2, 2.3, and 2.4), their look is domesticated. Even when they become the bearers of the look, women seem to exercise it only to conform to and encourage male desire. In telling her story of Andreuccio da Perugia (2.5), Fiammetta is once again seen as trying to counteract the apparent agreement of the first narrators. In a continuation of the dialogue between the two master narrators that began in Day 1, it is again Dioneo who will respond to Fiammetta, from the

distant vantage point of Day 8, with a tale that most explicitly takes up Fiammetta's plot (and several minor details from it) and reverses its conclusion (8.10). For Migiel, the semantic confrontation between the two narratives is resolved only syntactically. Dioneo's story is not only a reworking of and a response to Fiammetta's. As Migiel notes in the final section of the chapter, the rhetoric of the *Decameron* also privileges the statements that incorporate his point of view: Dioneo has the first and last word in this fundamental debate; his stories are more "vital and consequential" than Fiammetta's; and, finally, Dioneo is allowed a coherent ideological position (61). However, in the coherence of Dioneo's advocacy of moral freedom and sexual liberty — as opposed to Fiammetta's anti-ideological attitude, which leads her to assume apparently contradictory moral positions through her storytelling — Migiel seems to locate the tilting-point in favor of Fiammetta. Her implicit call at the end of the chapter is for the contemporary audience to move beyond the ideological reading that traverses the opacity of the characters' position and learn to appreciate the complexity of their rhetoric; in particular, its eventual resistance to final interpretation.

I have concentrated at length on the first analytical chapter in order to highlight what will become a recurrent structure of argument in the following chapters. Chapter 3 dwells at some length on the distinction the *Decameron* draws between the male and female narrators when they choose the content and language for their tales. Surveying the stories women tell on Days 2, 3, and 7, Migiel argues that at the end of Day 2 female narrators "distance themselves from the men's view of women as highly sexualized beings [...] portray women's sexuality as directed toward the creation and maintenance of long-term relationships [...] seem aware, as the men do not, of the connection between sexuality and reproduction [...] acknowledge that women are not always truthful, but they investigate women's legitimate reasons for deception" (71). Day 3, devoted mainly to illicit sexual relationships, again presents a gendered view of the topic: in the stories told by men (esp. 3.1 and 3.4) "the women remain ever willing to engage in sex without delay" (72); on the contrary, when the female narrators "tell of transgressive sexual activity that is actively chosen, [they] elaborate on the preparatory mechanisms, rendering the actual sexual encounter of lesser interest" or "tell of how they must be convinced that they are doing the right thing" (73). The tales on which Migiel particularly focuses are 3.2, 3.5, and 3.8. Day 7, with its underlying, potentially proactive message that "women exercise control *and* demonstrate superior ability" (76) is seen to raise a new issue: the class status of the tales' protagonists and their (non-Florentine) geographical location. Both elements are seen to undermine the message as being impracticable for members of the Florentine upper classes. Moving from a consideration of plot to the narrators' language, she argues that "the *Decameron* represents men and women speaking 'in different voices'" (80), and that this difference should not be considered incidental to the way the book produces meaning.

Chapter 4 focuses on the balance that women narrators carefully keep between their representation of "deviant female behavior" and a wide set of "reassurances that women are not really overstepping their bounds" (83). In particular, Migiel analyzes stories such as 2.2 (the English Abbot/Princess) and 2.9 (Zinevra/Sicurano da Finale) in which the narrators clothe the infraction of gender roles in a rhetoric that makes it acceptable to their immediate and ultimate audience—not only, therefore, as occasional, localized, and transitory, but also as eventually reconstituting the traditional value system of "loyalty, chastity, and deference to men [...] that gender roles help to foster" (84). In these stories,

Miguel isolates scenes of revelation and divestment through which the narrators also draw attention to questions of hermeneutics and epistemology. Her attentive and illuminating analysis of several slips in the pronoun system which the narrators use for their protagonists leads Miguel to isolate areas in which the process of gender construction is shown to be more artificial and complex than readers of the work have thus far been ready to admit.

Chapters 5 and 6 concentrate on two strictly related issues: “[...] how the narrators of the *Decameron* construct the limits placed on women’s use of language” and “how both Author and narrators construct the reader by means of a gendered use of figurative language” (108). Miguel begins by deconstructing “the truth about women,” of which Liscia is made bearer in the frame of the Introduction to Day 6. In her reading, Liscia’s outburst both abusively implicates all women and essentially echoes what male subjects speak about them (112). Treating Liscia as exemplary in the use she makes of figurative language to talk about sexual activity, Miguel proceeds to an analysis of several stories in which women are portrayed as engaging in a dialogue with men, in which figurative language is deployed. In 6.1, she highlights the strategy by which Filomena, limiting the impact of Madonna Oretta’s witty remarks on the narrative ability of the knight with whom she travels, is able to respond to — and undermine — Pampinea’s oblique representation of Mastro Alberto’s rhetorical abilities in 1.10. In Miguel’s reading, which reverses the habitual interpretation of the two stories, the tales construct two opposing systems of characters. In 1.10 Madonna Margherida is said to speak badly, only “for the fact that she dared to humiliate a man [...] Madonna Oretta, in contrast, is accorded the recognition that she speaks well because she knows her place” (117). To reinforce the sense of uneasiness she has introduced into our reading of the most “metapoetic” of all novellas, Miguel suggests that the kind of reader-response that 6.1 constructs for women is parallel to what we observed in the rhetoric of 1.5: female readers are portrayed as able to respond to a narrative only somatically, and as borrowing the parameters of their aesthetic judgments from logocentric notions such as “unity and orderly development” (118). For Miguel, the tale syntactically responding to 6.1 will be told by Filostrato, who in 6.7 will reassert the fundamental tenet of the male discourse on women: “[...] a woman’s sexuality is key to her intellectual and verbal triumphs” (119). By insisting on the “unreal historical conditions” into which Filostrato projects the female protagonist of his tale in which feminine rhetoric is apparently victorious, Miguel again invites us to reconsider a seemingly philogynist story and place it back in the context of its first audience — an audience, she rightly argues, that might have responded very differently than modern readers to Madonna Filippa’s specious rhetoric and unreal triumph. The concluding remarks on 6.1 illuminate the core of Miguel’s argument: “The *Decameron*’s female narrators are not at all concerned with reaffirming ‘women on top,’ as twentieth-century readers might understand this. Rather, their ‘woman on top’ is a chaste and honourable upper-class woman who uses language within the circumscribed limits” (119).

In the following chapter, the focus moves from women’s general rhetorical ability in the *Decameron* to the use they make of figurative language to talk about sex. In Miguel’s view, “the *Decameron* gives the impression that women will be on equal footing with men in these demonstrations of rhetorical power, but in the final analysis, the book empowers men, far more than women, to use figurative language about sexuality” (123).

The first step in her argument is to establish that male narrators overwhelmingly use figurative language with an erotic charge (in 2.7, 2.10, 3.1, 3.4, 3.10, 5.10, 7.2., 8.2, 9.10, and 10.10); female narrators, in the only two instances in which they resort to sexual metaphors, do not do so "to produce a sense of secret and illicit knowledge," but rather "to brand particular characters as excessive, confused, misdirected" (127). Building upon Millicent Marcus's positive reading of figurative language as liberating — and curbing the critic's potential overoptimistic message about the kind of freedom the *Decameron* will eventually advocate — Migiel goes on to show that there is a strong cohesion among narrators when they keep "the control of social codes and of language in the hands of men, especially elder men" (129). Both in the tragic tales of Day 4 (4.1, 4.5 or 4.9) and in their main comic counterpart (5.4), Migiel shows that figurative language is used exclusively by the male protagonists. Marked by the power structure of society, figurative language is used to produce a double bind which the authorial rubrics and direct commentaries only strengthen (as in 2.8.2, 5.5.2, and 9.Concl.1). In order to maintain their decorum and to avoid the charge of leading a duplicitous linguistic life, the women must renounce figurative language as the sole province of men

The story of Donno Gianni, with its conclusive comment on the interpretation the women give of it, confirms the point and exports it from the narrators' frame to the final addressees of the work: steeped in ambiguity not only about the dynamics of the magical and sexualized ritual the priest performs, but also on the kind of sexuality that is really at stake in the plot, the tale invites a reading that is split along gender lines. The story serves to define the women's hermeneutic skills. By commenting about the ambiguity of the women's response to the narratives containing metaphoric sexual language, "the Author now encourages the reader to believe that when women are thinking at their most shrewdly clever, their interpretive skills are dedicated to decoding the obscene metaphors of the novellas told by men" (141). In order not to transgress a boundary fixed by the male narrators, Migiel concludes, women must remain at least partially "in the dark" about the meaning of the story. This is because, if they "get the joke — really, really get it — the degree of pleasure [of the male narrator, author, and audience] wanes" (146). In order for the book to produce an acceptable rhetoric, the women need to remain in their position as excluded subjects.

The final analytical chapter concentrates on the last third of the work. It is here that the most striking examples of domestic violence against women are concentrated. The reason for this peculiar density might be that they are a reaction to a series of novellas "where women seem empowered to speak out and exercise control over their lives" (149). The violence the *Decameron* incorporates into its conclusion is not only clearly gendered, but is also presented as retaliatory: from Calandrino's fierce beating of his wife (8.3) to the scholar's torture of the widow (8.7), from the preternatural aid which Talano d'Imola receives in disciplining his wife (8.9), to the sheer violence of Giosefo (9.9), along with the final, culminating bestiality of Gualtieri (10.10), all violence appears to be aimed at redressing an imbalance of power. Having established this first element of critique of the social roots of the problem that the *Decameron* addresses, Migiel offers a reading of 9.9 as a tale concerned with questions of interpretation on two levels. The story revolves around an oracular pronouncement of Salomon that at first baffles the protagonists; Emilia herself hastens to interpret the tale for her immediate audience (with some potential class restrictions that Migiel rightly points out, 151). Readers of the *Decameron* have struggled to reconcile the narrative's apparent misogynist meaning with

its philogynist frame. In her analysis, which takes into account the existence in the text of multiple, contrasting “voices” (152), the novella exhibits a series of failings: on the one hand, the protagonists, who stop at the most literal and coincidental level of interpretation, “have learned nothing more that they knew before”; on the other hand, the narrator has provided a controversial “moral/tropological” interpretation that invites debate rather than establish meaning. In order to move beyond this interpretive impasse, readers are asked to consider the meaning that the story assumes when it is read rhetorically. As a response to a distant tale, of which it recuperates and redeploys some elements, *Decameron* 9.9 is Emilia’s reply to Filomena’s tale of Nastagio degli Onesti (5.8) in two ways: first, it completes the lesson that Nastagio did not seem to have learned there (and that Solomon now imparts to Melisso); namely, that in order to be loved one needs to love; second, it confirms beyond the realm of the vision that “in order to avoid violence, woman must comply with male desire” (156). Even if Emilia’s rhetoric seems to underwrite a fully misogynist discourse and preemptively bar Filomena from responding, it may provide the reader with “the means to undo the oppressive logic she argues for” (158). Even as she strives to present her own interpretation as final, Emilia can only frame it as interpretation and acknowledge that it might give rise to opposing points of view in a potentially endless dialogue.

In conclusion, Migiel’s book does more than address the *Decameron* from a feminist point of view; it actually strives to redefine the modalities of practicing feminist criticism on the *Decameron*. Building on a previous contribution to the debate (“The untidy business of gender studies: Or, Why it’s almost useless to ask if the *Decameron* is feminist”, forthcoming in 2005), Migiel is interested in moving beyond the standstill of whether Boccaccio’s text is misogynist or philogynist. In other words, she asks the reader “not to read selectively for the liberating possibilities that we may choose to find in individual characters and situations” (108), but rather to consider the larger strategy of control implemented in the *Decameron*. Both the limiting and progressive alternatives that the work simultaneously offers when it constructs a gendered discourse on human experience call into question a reader who, as a gendered being, “must also acknowledge his or her own implication in the case. [...] These judicious readers will be able to disclose to us the process by which a text such as the *Decameron*, although it is obstructionist in its attempt to deflect certain questions about woman and gender, also grants us insight into the rhetorical construction of a social reality that is configured differently for men and women” (43).

Simone Marchesi, *Princeton University*

Gauvin Alexander Bailey et al., eds. *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*. Clark University, College of the Holy Cross, and Worcester Art Museum, 2005.

Interdisciplinary is key here. This catalogue, which accompanies an exhibition at the Worcester Art Museum, 3 April 2005-25 September 2005, epitomizes the term and resonates beyond the more traditionally defined language and materials of art historians. History — of art but also of Europe and medicine, — diaries, sermons, sociology, and economics define the sources. Each of the seven essays in the first part of the book,

together with the final catalogue of the exhibition (with brief insightful descriptions of each of the thirty-seven works of art) repeats and reconfirms its interdisciplinary approach.

The subject of the volume and exhibition is defined in the title, but upon first inspection seems to escape typical categorization. The relationship between the four-century span and the duality of faith and therapeutics is not immediately obvious. At first it is difficult to imagine the unifying principle. In fact, the idea came five years ago to Franco Mormando, associate professor of Italian and chair of the Romance Languages and Literatures Department at Boston College, as he was puzzling over the significance of a recently rediscovered Tintoretto, "The Raising of Lazarus." Historic research showed not only that the sixteenth-century painting was executed in Venice in a time of plague but that Lazarus was a "plague" saint. Mormando concluded that the work was an *ex voto*, even though there are no overt signs of plague in the painting.

Thus the idea for this collaboration was born. It is "the first exhibition outside of Italy to explore the influence of plague on the fine arts" (vii). The works of art and the essays deal with the many aspects of a pandemic: its presence, absence, and remedies. Mormando's earlier experience as exhibition organizer and contributor to *Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image* (McMullen Museum of Art, Boston College, 1999) laid the groundwork for the present show and volume. *Caravaggio* was this team's first interdisciplinary thematic show and catalogue (four of the contributors from the first project have contributed to this most recent one). Another recently discovered painting, Caravaggio's "Taking of Christ," was the catalyst for the Boston show and volume. The catalyst for this second project was Tintoretto's "Lazarus," but neither he nor the New Testament miracle of Jesus raising him from the dead is the subject of this collection of essays. It is the plague.

Mormando's essay introduces the theme. He first makes the connection between pandemics in early modern Europe and the new plagues of today: AIDS, Ebola, Hanta, West Nile, "Mad Cow," and SARS (1). The contemporary reference to contagious disease resounds in a psychological dimension for the world's population today, who not only lives with the real fear of infection but endures the prospect of a new projected one. In fact, Mormando states that the same fears characterized early modern Italy to even a greater degree. Plague was so omni-present and struck so often and in so many places that, when Italians were not living an epidemic, they were waiting for the next one. Statistics on the dates of plagues, the types of infections, and numbers of dead are taken from the annals of medical history. Spiritual remedies from Saint Michael the Archangel (plague icon) to Saint Roch and divine war against humanity are referenced in detail. Primary sources include texts from economic historians, geographers, and theologians. Of particular interest is Mormando's interpretation of Sweerts's "Plague in an Ancient City." His analysis provides a provocative Roman Catholic interpretation to the classical themes depicted.

"Plague Art in Early Modern Rome: Divine Directives and Temporal Remedies" by Sheila Barker is the second essay in the volume. Barker recently completed a doctoral thesis at Columbia University on this subject. Trained as an art historian with an eye for context and wider societal resonance, Barker begins by taking the reader into one of the paintings in the exhibition, "The Tiber with the Church of San Giovanni dei Fiorentini, Rome," Bernardo Bellotto, ca. 1742-44. She analyzes the painting and describes how the artist, Canaletto's nephew, in cool blue, brown, and green tones, depicts a classic Roman

scene of Castel Sant’Angelo and the church of S. Giovanni dei Fiorentini in the 1740s. But how does this relate to the plague? The central focus of the painting, Barker explains, is Rome’s most important plague monument, Castel Sant’Angelo, with Saint Michael atop it, sword sheathed because God was appeased after the plague of 590, which had provoked Pope Gregory’s procession around what was Hadrian’s Tomb.

Each of the subsequent essays further investigates works in the exhibition within the detail of the time and place and motivation for its production. Pamela M. Jones, curator and contributor, writes about San Carlo Borromeo and plague art in Rome and Milan. James Clifton looks at plague art in Naples in the mid-seventeenth century. Gauvin Bailey discusses Van Dyck, Saint Rosalie, and Palermo in 1624. The Flemish artist was invited to Palermo in 1624 by the Viceroy of Sicily. Bailey traces the cult of the patron saint of Palermo through the ages and shows how Van Dyck “almost single-handedly created the iconography of Rosalie as a plague saint” (237). Andrew Hopkins in his essay considers devotional paintings, architectural programs, and processions in early modern Venice. The final essay by Thomas Worcester shows the precision and analytical training of this historian. His focus is the cult of Saint Roch and how images of plague acted as a viaduct to promote the cult of the saint and the faith through fear and recovery.

This catalogue is a splendid, in-depth, literate, and legible text with accompanying illustrations. The much-acclaimed exhibition is well-served by the enduring depth and extraordinary scholarship of the catalogue. Beyond the science and research reflected in each essay is the clever and provocative element of the underlying theme. Mormando’s wit at seeing in Tintoretto’s “The Raising of Lazarus” a complex and interrelated subject is the primary motive for its success. By positioning the research lens on the plague theme, these scholars have brought together materials which resound through the visuals for students of art, history, philosophy, medicine, psychology, religion, and for the common citizen of the twenty-first century.

Shirley Smith, *Skidmore College*

Isotta Nogarola. *Complete Writings. Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*. Ed. and trans. Margaret L. King and Diana Robin. Chicago: U of Chicago P, 2004. Pp. 226.

The translation of the complete works of Isotta Nogarola of Verona (1418-1466) is admirable, daunting, and fraught with considerable risk. One must attempt to contextualize the life and career of a woman writer who was active during the formative period of the *studia humanitatis* by simultaneously transmitting the concepts, references, and style of Nogarola’s Latin texts, tracing the trajectory of her career through biographical and historical data, and offering keen insight into the tropes of representation of the Quattrocento. Since Nogarola was an unmarried woman trying to forge a scholarly career in the male-dominated circles of early humanism, this last point is of utmost importance. By means of conscientious scholarship presented in a palatable format that outweighs the potential heavy-handedness typical of much academic work, this edition admirably accomplishes the task. As the early humanists knew, to strike a balance between delight and instruction is tricky business indeed, and one that is achieved by few works. The work of Margaret L. King and Diana Robin to present a

translation of Nogarola's Latin works in precise and accessible English is one such rare example.

In order to underscore her importance and properly contextualize her work, King and Robin place Isotta Nogarola, "a pioneering woman's voice — the voice of that gendered 'other' — at the opening of the Renaissance and early modern era" and state how she was fundamental in "setting up the framework within which learned women expressed themselves over the next several centuries" (1). This assertion is convincingly argued by means of an extensive diachronic treatment of what the editors/translators identify as the three discrete periods of her career. The first is from 1434 to 1440 and comprises her youthful writings, especially her humanistic letterbook; the second period of 1441 to 1449 is described as an intellectual awakening that is manifested through her attempts at syncretizing classical, biblical, and patristic texts previously unknown to her; the last period comprises the years 1450 to 1461 and is characterized by her literary experimentation and syncretism of pagan and Christian thought (9).

The edition is articulated in eight chapters and enriched with thorough introductory and bibliographical sections as well as appendices. Chapters one to four cover the first period of Nogarola's career. They treat her early epistolary exchanges with eminent men of letters and influential noblemen and patricians of the Veneto, yet extend to Sicily through the humanist Antonio Cassario, who wrote her "a letter of extravagant praise" (65). All these letters reflect the aspirations and setbacks that accompanied Nogarola's early attempts to establish herself as a humanist in that exclusively patriarchal circle. The social difficulties that accompanied such gestures are approached in a clear and scholarly way. For example, in Nogarola's letter to Guarino Veronese in which she complains that his silence has caused her to be ridiculed by other women in Verona, the original "meus me ordo deridet" is translated as "the women mock me" and not as "my *order* mocks me." The literal translation is potentially more troubling since it may convey membership in the *res publica litterarum* to which she aspired. In a lengthy footnote, King and Robin justify their choice by bringing to the reader's attention previous studies related to Guarino Veronese and the humanist circles of the Veneto but, more importantly, they underline the Quattrocento social conditions that inform such attitudes. They write, "Women did not consciously refer to the social rank they held, for they held none; their rank was determined by the male figure [...] in whose household they lived" (54). This important clarification is made at a critical point in the reading of Nogarola's letters for, along with the broadening of her circle of contacts, her correspondence with men could be considered improper. In fact, King and Robin point to the public accusations of promiscuity, adultery, homosexuality, and incest directed at the Nogarola family by an anonymous source in this period as an example of the difficulties she encountered (68). In this ambitious environment, the correspondence of a young, single woman with older male scholars requires carefully contextualized interpretation.

The second period identified by King and Robin as one of intellectual awakening is treated in chapter five, "The Book-Lined Cell (1441 to early 1450s)." Although it refers to the correspondence of five contemporaries, only the letter of Lauro Quirini is reproduced here. What is common to all is the reference to Nogarola's "book-lined cell" (*libraria cella*) as an indication of her dedication to study and allusions to an almost saintly devotion, including, of course, praise of her virginity. Quirini's letter, on the other hand, stands out for its explicit exhortation to deepen her scholarship. He proposes a

rigorous course of study, including Greek, Latin, and Arabic writers, in order to maximize her potential (113).

The final period of her career, spanning the years 1450 to 1461, occupies the last five chapters. Chapters one and two, dealing, respectively, with her actual epistolary exchange with Ludovico Foscarini and the fictive dialogical exchange, are certainly companion pieces. The intellectual depth of the Foscarini-Nogarola correspondence is noticed in the *Dialogue on the Equal or Unequal Sin of Adam and Eve* in 1451. While stylistically not as impressive as the dialogues produced by many of her male counterparts and structurally similar to a disputation, it reflects her epistolary exchanges with Foscarini and marks “a turning point in her development as a writer and thinker” (142), for it exhibits her ability to syncretize classical and patristic sources. While King and Robin should be praised for their presentation, the intriguing references to the similarities between the dialogue and the letter, a quality frequently mentioned but rarely explored in critical studies of either genre, could have been investigated further or, at least, referred to more extensively in the notes.

The mature weaving of sources is also present in her orations, a *de rigueur* genre for a humanist. Chapter eight treats the orations to Ermolao Barbaro and in praise of Saint Jerome; chapter nine is occupied by her address to Pope Pius II and the Congress of Mantua of 1459; chapter ten deals with the funerary oration for the son of the Venetian nobleman Jacopo Antonio Marcello. This work stands out as the final document of Nogarola’s career and contains perhaps the most eloquent and confident personal statement concerning the author’s ability and place among illustrious women. She writes, “I, who am not ashamed to be a woman, speak as a woman, and I shall defend myself with the authority of most male pagan and Christian writers” (194).

The volume concludes with two valuable appendices for further study. The first, “Concordance between [the] Abel Edition and the King/Robin Translation” is a detailed research tool that confidently displays the arrangement of the source documents, the 1886 edition prepared by Eugenius Abel, and the King/Robin version. The second, “A Chronological List of Sources Cited by Isotta Nogarola,” is organized according to each individual document in the current translation. The appendices are further complemented by the “Series Editors’ Bibliography” for further related study and an “Index.” The *Complete Writings* of Isotta Nogarola offers thorough scholarship, conscientious presentation, and an engaging style that marks it as an exemplary addition to the series, “The Other Voice in Early Modern Europe.” It clearly allows Isotta Nogarola’s voice to be heard and understood among scholars of the Renaissance and of Women’s Studies.

Robert Buranello, *College of Staten Island, CUNY*

Janet Levarie Smarr. *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2005. Pp. 312.

In *Joining the Conversation*, Janet Levarie Smarr analyzes texts by early modern women writers, discussing a wide array of influences on the dialogue genre, from lyric poetry, letter-writing, and theatrical traditions to courts, salons, and games of wit. The authors studied include nobles like Marguerite de Navarre and courtesans like Tullia d’Aragona, but most belong to the mercantile or professional classes. In response to the myriad

demands society made upon women, these dialogues not only advocated female education, but served an educative function themselves by including classical and learned references for the elucidation of their female readers.

The dialogue genre presents a complex rhetorical situation, often involving narrative prose, theatrical framing, and direct discourse. The education, social class, and gender of author and audience, of course, affect the dialogue's composition, reception, and interpretations. In that sense, these texts reproduce gendered social spaces. Some dialogues take place in the house or garden, domestic spaces in which women might be alone together, while others represent gender-integrated venues like the court or the salon.

The book opens by briefly introducing key male-authored texts, classical and humanistic, that provide the dialogue's rhetorical framework. Smarr characterizes Italian women writers as Ciceronian, demonstrating by imitation their pride in Roman traditions. Their dialogues, like Cicero's, often take place in domestic settings; treat real, rather than ideal, concerns; and appear drawn from real speakers and actual conversations. Lucian, however, influenced French writers, whose dialogues feature abstractions or allegorical characters, and celebrate indigenous medieval styles like those seen in the *Roman de la Rose* and Boethius's *De consolazione philosophiae*. Two other texts, Castiglione's *Il cortegiano* and Boccaccio's *Decameron*, demonstrated very different models for representing male-female dialogue, offering, in Marguerite de Navarre's *Heptameron*, for example, a strategy for advocating an evangelical proto-feminist agenda to a mixed-gender audience.

In the next chapter, "Dialogue and Spiritual Council," Smarr focuses on dialogues by de Navarre, Olympia Morata, and Chiara Matraini, considering the changing parameters of permissible female speech. During the Reformation, Catholic and Protestant writers felt empowered to defend their faiths, which affected the ways they discussed female education. De Navarre values "affective wisdom" over erudition, while Morata and Matraini believe that secular learning leads to spiritual knowledge (97). Morata, a professor's daughter and the first female author of a Latin Ciceronian dialogue, demonstrates how her classical education enhances her religious education. She presents her dialogue participants "as simultaneously female friends and educated humanists" (80).

Matraini, a middle-class native of Lucca, published a series of spiritual dialogues that adopt the Socratic method. Her writings boast classical and patristic allusions, showing the ways that humanistic education enhances religious sensibilities. She balances the role of an intelligent, educated, secular female teacher with that of a woman entitled to write about religious ethics. Matraini sees education not as a luxury of nobles, but as a benefit to all citizens.

"Dialogue and Social Conversation" explores writings by d'Aragona and Catherine des Roches, which employ two rhetorical styles: legalistic disputation and nurturing conversation. Both d'Aragona and des Roches employed social savvy gained from salon experiences, striving "to persuade without offending and to amuse without conceding" (99). In her dialogue, d'Aragona cites Aristotle, Plato, and Ficino while discussing reason and passion, arguing that while men desire physical love, women yearn for intellectual fulfillment.

In addition to religion, des Roches's dialogues advocate law, medicine, and music as essential to family and household management, and stress that female education

reinforces traditional values. In one dialogue, a father boasts of his studious daughter’s obedience, “chastity, and [...] willingness to stay in one’s room rather than gad about” (123). Advancing a largely secular argument, des Roches creates a witty dialogue in which men debate various feminist concerns among themselves, presenting curiosity and study as “natural to any rational creature” (122-23), regardless of sex.

The next chapter focuses on Laura Cereta, Isotta Nogarola, and Helisenne de Crenne, stressing the relationship between epistolary composition and dialogue writing. Society considered letter-writing an innocuous genre for women, but private sphere communication could migrate into the public domain. By the fifteenth century, men read Latin missives by female humanists, as well as published collections of vernacular letters. Some epistolary exchanges instigated dialogues.

Helisenne de Crenne published vernacular “invective letters” based on Petrarch’s melding of two Ciceronian elements — invective and epistle — into a humanist genre. De Crenne begins with letters offering traditional advice, but includes letters, supposedly authored by her husband, to which she composes a series of vociferous responses. His letters criticize her previously published romance, which he believes reveals her adulterous passion. De Crenne characterizes her writing as fiction, not autobiography, attempting to liberate the female author, who, no longer limited to writing religious or moral tracts, can now compose imaginative texts as well.

“Dialogue and Drama” traces the influence of theatrical conventions in writings by Louise Labé, a *salonnière* from a family of Lyon rope-makers. Then, Smarr considers Maria Le Gendre’s texts, which blend dialogue with drama, essay, and narrative, showing girls and women in academic environments, interacting with Minerva, Reason, and Wisdom. What may be des Roches’s most interesting dialogue takes place between Poverty and Hunger, reflecting the political reality of war-ravaged France. Another, involving Hand, Foot, and Mouth, presents a variant of the traditional body politic allegory.

The book closes with “Many Voices” and “Cross-threads,” which analyze the multi-voiced text as a strategy for advocating proto-feminist agendas. Castiglione and Boccaccio offer two very different ways of incorporating male-female conversation, the court and framed narrative. In light of these conventions, Smarr discusses works by Moderata Fonte and de Navarre, among others. These authors create group conversations in which male characters voice various feminist concerns, which inoculates the female author from criticism. Writing texts in which dialogues take place as a diversion conducted under the supervision of social superiors creates even further distance, lessening the responsibility of female authors for the subversive ideology of their characters.

Smarr offers readings of intriguing texts which raise key issues about the status of women and of female authors. The book includes a useful listing of recent editions of early modern dialogues, as well as notes and a bibliography.

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

Maria Ruvoldt. *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Pp. 244.

This volume focuses on the human fascination with dreams and on its pictorial transposition as divine rapture and suspension of rational awareness. The book is dedicated to the 15th- and 16th-century reception and production of sleep in relation to divinely inspired genius. As Vasari confirms in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, the artist's *ingegno, fantasia*, and *inventio* do not evolve from practice, but appear as a consequence of ecstatic connection with God. Thus intellectual identity coincides with a loss of reason and power and implies the passive role of the individual.

Literature of all times abounds with dreams. Long before Freud, numerous authors dedicated many pages to describing the same experience: from Plato's *Ion* to Marsilio Ficino's *De divino furore*, from Horace's *Ars poetica* to Macrobius's *Commentarii in somnium Scipionis*, from Virgil (*Eclogues* 8.11-13) to many sonnets composed in the 15th and 16th centuries by Jacopo Sannazaro, Panfilo Sasso, Pietro Bembo, Ercole Strozzi, and Michelangelo Buonarroti. In the Middle Ages the analysis of dreams became popular to the extent that it constituted the literary genre of dream-vision. The most influential example of this link between real life, which is historical and autobiographical, and *somnia*, which is an experience of transcendence with a relevant symbolization, is Dante's *Commedia*, a vision with a structural and allegorical framework.

Ruvoldt's text is divided into six chapters and includes extensive reproductions of well-known Italian paintings and drawings (Lorenzo Lotto, Dosso Dossi, Michelangelo, Raphael, Titian, and Botticelli). Furthermore, the author enriches the material with an analysis of portrait medals. Well-known men of letters of the 15th and 16th centuries, such as Tito Strozzi, Pietro Bembo, and Benedetto Varchi, active in major Italian cities of the time (Ferrara and Venezia), were consistently portrayed on one side of medals, while the reverse showed an intellectual character, frequently sleeping naked under a tree. These depictions acknowledged and simultaneously separated the physical and allegorical traits of the person in question and established a relation between melancholic thoughts of love and poetic enlightenment, and between sleep and art.

The first extensive chapter, "The Sleep of Reason," addresses both the moment of sleeping and dreaming as a state of "rapture." Knowledge is infused directly into the soul of the artist in a moment of transcendence (*vacatio*), a state of which sleep, as physical inactivity, is a manifestation. Ruvoldt points out the insistent recurrence of the sleeping male nudes in connection with intellectual experience and artistic production. In this chapter the author uses mostly classical textual references from Plato's *Timaeus* and the *Republic*, Macrobius's *Commentary on the Dream of Scipio*, Horace's equation in the *Satire* between creation and dreams, and Boccaccio's association between the laurel and true dreams in the *Genealogiae deorum gentilium*.

Nevertheless the inspiration by the Muses occurring in sleep must be followed by reasoned judgment and disciplined practice enabled by waking up. This consideration leads the author to identify in Chapter 3, "Pregnant Poets," specific literary sources relating to gender in the ongoing debate, during the Renaissance, about sleep as *furor/vacatio*. Frequently in texts the pairing of female and male antitheses is adopted to distinguish inactivity of inspiration (feminine irrationality) and activity of creation (masculine rationality), yet the power of the Muses' function, which leads to creation,

must be subject to the control of rationality. With no surprise, the misogynistic link of the feminine, either with seduction or spirituality (and therefore redemption), seems to be at the center of the Renaissance paintings. Why, then, are the vast majority of sleepers depicted in Renaissance art unidentifiable female nudes? Ruvoldt argues that the context of the myths renders these nudes erotic and, at the same time, allows a connection between poets and philosophers as recipients of divine input. Depictions of female nudes as a sign of sexual vulnerability are frequent subjects in Renaissance paintings. Yet the sleeping male nude erases any link to sexual submission because it reinforces the spiritual aspect of his vulnerability. The female nude is situated right at the intersection between sexual and intellectual desire, which could lead to artistic production. The equation between erotic desire and inventiveness is present in many fountains that portray the sleeping nymph, following the publication of Francesco Colonna’s *Hypnerotomachia Poliphili* in 1499 by Aldus Manutius. In search of his beloved and through his sleep, Panfilo is able to create an analogy among language, the state of love, and the emotions aroused in him through the view of beautiful monuments.

In many of the Renaissance images, female beauty and sexuality are a step toward enlightenment for those men who watch. Particularly relevant is the issue of the male gaze upon a sleeping female, that leads the viewer to divine imaginativeness. At this point, Ruvoldt makes reference to the story of Cymon and Iphigenia, told by Panfilo in the *Decameron* V, 1. I would argue here, in contrast to Ruvoldt, that Boccaccio ironically exaggerates the effects that the male voyeurism has on this most uneducated and rude man. If in the first part of the tale the male gaze is described as a source of power and a search for knowledge, Cymon’s violent and coercive acts in the second part hardly identify him as a civilized *stilnovista* lover, for his behavior does not unfold according to the values of civilization, intellect, liberality and courtesy, but, on the contrary, to rude predatory passion and arrogance.

Chapter 6, “The Dream of Michelangelo,” is dedicated to the analysis of Michelangelo’s *Il sogno*, which, in contrast to the paintings analyzed until now, presents images of creativity as “perturbing” and in motion, for dreams do not simply symbolize the gift of invention, but also the temptations of vice. Creativity is consequently conceived as a spiritual ascendance as well as a tormented physical desire. The artist is plagued by emotional instability; melancholy forces him into solitude and illness, by alternating moments of artistic genius with temptation to vice (greed, insatiability, madness, anger, lust, disdain for the opposite sex, pride, and misanthropy). Yet the poet’s affliction is the *conditio sine qua non* for artistic fertility.

The most interesting aspect of Ruvoldt’s study is her interdisciplinary approach at the visual and textual level. Along with illustrations, Ruvoldt provides her readers throughout the entire volume with specific information on the concept of sleep in antiquity as well as medieval and Renaissance times, tracing its history from Plato’s doctrine of *furor* to Ficino’s re-orientation of melancholy in his *Theologia platonica*. The interdisciplinary approach is enriched by other relevant issues such as gender, which essentially defines the condition of sleeping and dreaming. Ficino himself, while dividing into four categories those who can dream (poets, priests, philosophers, and the melancholic), clearly defines the ideal condition for dreams in gendered terms. The viewers are without any doubt identifiable with a male elite group of humanists. Hence

gender becomes a central issue in the representation of naked male bodies asleep, both in literature and art.

Roberta Ricci, *Bryn Mawr College*

Robert Henke. *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Pp. xiv + 263.

Scholars of the *commedia dell'arte* have been waiting a long time for a book of this scope and quality, intended to synthesize and explicate the early stages of that most elusive of theatrical genres — Italian improvised comedy of the period 1545-1625. Recent international scholarship, starting with Vito Pandolfi's six-volume anthology, *La commedia dell'arte: storia e testo* (1957-61), continuing with Ferruccio Marotti's and Giovanna Romei's *La commedia dell'arte e la società barocca: La professione del teatro* (Roma: Bulzoni, 1991), and broadening readership with Kenneth and Laura Richards's *The Commedia dell'arte: A Documentary History* (Oxford: Blackwell, 1990), has largely focused on ferreting out and publishing the scant documentary evidence that has survived. But nothing comparable to Henke's close readings and explications, especially of the more recently discovered contemporary sources, has yet been attempted in either Italian or English. Indeed, no one prior to Henke has been as successful in creating a narrative that puts so many disparate elements of the early *commedia dell'arte* into such clear focus and perspective.

Some may find the book's first three chapters, covering such topics as "the business of playing" and "improvisation and characters," to be rather arbitrarily colored by the author's "orality/literacy" critical overlay. They may wonder if the surviving source materials (chiefly the Scala scenarios of 1611, the *opuscoli* known as "Zanni" texts, and various surviving letters and contracts) truly can effectively support such an interpretation, given how broadly Walter J. Ong set the parameters of these concepts in his landmark book, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London, 1982). Henke's chapter three, for instance, "Residual Orality in Early Modern Italy and the *commedia dell'arte*," posits that early modern Italy was a "residually oral culture," taking its cue from Ong's earlier article "Oral Residue in Tudor Prose Style" (*PMLA* 80 [1965]: 145-54). But with due respect to Ong's Tudor insights, anyone who has strolled an Italian piazza on a summer evening will be forgiven for thinking of Italy even today as nothing if not a thoroughly, vigorously *oral* culture. Dario Fo regards the linguistic unification of dialect-riven Italy (to the extent that it has happened) to have been due not to the inroads of literacy, but rather to the pervasive standardizing orality of *RAI* — Italian radio and, nowadays, TV. Ong called this electronic media-based orality "second orality," by the way. He was also chiefly concerned with modes of thought in *world* cultures (only 78 of which have achieved literacy, compared to the 3,000 which remain oral) rather than specific literatures. One must be willing to read Ong selectively to make at least some of his "orality" criteria fit a specific European culture's theatrical documentation in the early modern period. For example, one must be willing to focus on Ong's "copious" rather than the "conservative" criterion of orality in order to apply it to the *Bravure del capitano Spavento*.

Chapter four is a fascinating introduction to Venetian *buffoni*. It makes strong arguments that "the *buffone* tradition, as it survived the lives of Taiacalze and Zuan Polo,

infiltrated and influenced the *commedia dell’arte* in conflictual but generative ways” (53). We know of the activities of these *buffoni* through the rare poems that memorialize them, such as *Il sogno di Caravia* (Venezia, 1541), through diaries and letters, and through a few woodcuts. In this chapter above all, Henke provides convincing arguments that an oral tradition tied these *buffoni* together, justifying efforts to situate them on the left side of the “orality/literacy” spectrum.

The next two chapters discuss respectively the earliest professional male and female actors who can be documented. Chapter five begins with the all-male company of Ser Maphio, 1545-53. It supports through archival and published documentation what those scholars who specialize in iconographic evidence have long believed; namely, that the very same actors who assumed masks and roles in *commedia dell’arte* performances (in *stanze*, courtyards, and banquet halls) also played to the public in piazzas, but evidently used “skits to warm up their crowds” for subsequent pitches as hawkers of snake oil and other goods. Henke’s work on early professional actresses (Ch. 6) begins with Mantua, 1566-68, where proof exists that Vincenza Armani and a woman named Flaminia played to critical acclaim — not that other women did not perform earlier. Henke’s texts are afloat on a sea of detailed and illuminating backnotes that are always well worth reading. In this case, note 8 on page 86 references actresses as far back as the 1540s.

Chapter seven, “Zanni Texts, 1576-1588,” will open up a world long hidden to most English-speaking scholars of Italian and theatre, since the *opuscoli* here described are mostly written in dialect (chiefly Bergamask). Nowhere else will one find a reading of the *Lacrimoso lamento, che fè Zan Salcizza, e Zan Capella, invitando tutti filosofi, poeti, e tutti i facchi delle vallade, a pianzer la morte di Zan Panza di Pegora, alias Simon Comico Geloso, hora hora posto in luce* (Venezia, 1585) that posits “the additive nature of the poem itself” as evidence of its orality, while still acknowledging that the poem “was certainly not composed orally.” Whatever one may think of the author’s slant, it is still a most enlightening chapter, giving a credible context to a subculture of servants with attitude who became celebrities in their own right, and later indispensable foils to their masters in comedic performance situations.

The final chapters of the book focus on particular masks: Dottore and Pantalone (Ch. 8), and Tristano Martinelli as the first Arlecchino/Harlequin and lord of the charlatans (Ch. 9). They also explicate the inevitable move from orality to literacy (if one accepts Henke’s thesis) that accounts for actors such as Francesco Andreini and Flaminio Scala (Ch. 10) breaking into print in significant ways at the ends of their careers to legitimize their art and that of their actor-friends and families. In the first quarter of the seventeenth century (Ch. 11), Pier Maria Cecchini becomes a pioneer theorist of improvised acting, first with his treatise of 1608 (?), *Discorso sopra l’arte comica, con il modo di ben recitare*, and later with his *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* of 1628. Along with Nicolò Barbieri and Domenico Bruni, this generation of actor-authors will have to confront the backlash of the Counter-Reformation against acting and actors by asserting the redeeming qualities of their profession. Yet these highly literate men would not have had to publish such defenses of acting, the author suggests, if the centrifugal residue of improvised performance (and its inherent orality) were not ever present in the shadows, ever lurking in the wings.

Perhaps what makes this volume most valuable and most welcome is the author’s ability to read, contextualize, and make coherent sense of dozens of often ephemeral bits

and pieces of Italian and dialectal source material regarding street performers and emerging professional actors. What a daunting labor! Regardless of what one may think of the utility of the relatively recent criteria of "orality" and "literacy" in viewing the traces of this fluid and unrecoverable world, one must applaud Henke's diligence as a scholar in pulling it all together in his way. Nor do I wish to imply that his critical stance is unshared by other Italianists. Marina Spunta's recent study, *Voicing the Word: Writing Orality in Contemporary Italian Fiction* (Oxford: P. Lang, 2004), is a case in point. So is Juliann Vitullo's *The Chivalric Epic in Medieval Italy* (Gainesville: UP of Florida, 2000). In the case of Henke's study, I only wish that a companion volume of the complete source texts that he discusses so insightfully could have been included, if not in print then perhaps online. May such an anthology become a reality some day!

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

Paola Malpezzi Price. *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*. Madison: Farleigh Dickinson UP, 2003. Pp. 175.

The history of sixteenth-century Venice has been the subject of many analytical studies concentrating on its different social, political, and cultural facets. Paola Malpezzi Price's *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice* brings light to yet another suggestive chapter in the universe of a city that continues to surprise and enchant its admirers. At the same time, this well-documented historical and literary study does not add another laudatory page to the many that have been written on this city throughout the centuries, but rather delves into a dimension that very few have considered important to investigate: the condition of women and their socio-cultural role in Venetian life during the Cinquecento. Inspired by the works of Modesta da Pozzo (pen name of Moderata Fonte), a learned woman who lived her very short existence during the second half of the sixteenth century, Malpezzi Price is able to draw a comprehensive and not too flattering picture of the Venetian patriarchal society of the time, a society in which women were present only at the margins, used as decorative objects of representation during visits of foreign dignitaries and city holy days, rather than accepted as active and dynamic subjects of social and cultural transformation.

Hence Malpezzi Price's study, which comprises a well-researched historical part and an in-depth study of two of the most representative works of Modesta da Pozzo, acquires remarkable significance as it provides a woman's critical and at times ingeniously subversive view of the reality of a city, and in turn of a society, that were almost exclusively described, celebrated, and indeed mythologized by male writers. In the first chapter, dedicated to the investigation of the biographical data still extant on Fonte's life and dating back to Nicolò Doglioni's preface to the 1600 edition of *Il merito delle donne*, Malpezzi Price gives her readers a first introduction to her analytical reading. Her exploration closely intertwines historical and literary documents of the time, including crucial sociological and statistical data, with Fonte's literary production. This methodological approach aims, on the one side, at inscribing the female author in a definite cultural and historical environment, giving her work the cultural authority and historical authenticity it deserves; on the other, it gives Malpezzi Price the opportunity to

oppose Fonte’s work to the traditional literary production of the time, and to distinguish the patterns of deviation and subversion that are specific to her authorial voice.

The second chapter, “Growing up Female and Literate in Sixteenth-Century Venice,” describes the difficulties encountered by women in a society that precluded them from any form of education that was not religious or in support of their established role as wives, mothers and nurturers. With the help of Christine de Pizan’s *Le Livre de la cité des dames*, Malpezzi Price documents a lack of institutional support for women’s education dating back to the patriarchal reality of medieval and Renaissance Europe. De Pizan’s work acutely links women’s proclaimed inferiority to their non-existent education, thus indicting a society that was founded on the subjugation of one gender by another.

Malpezzi Price demonstrates that this subjugation through lack of education continued in Venice, where the oligarchy put much effort in excluding women from any aspect of political, social, and cultural life in the city. As the aftermath of the Council of Trent was raging throughout Europe, Venetian women were excluded from all significant events and decisions, were marginalized even geographically, as important parts of the city were off limits to them, and were relegated to their private spaces with little or no public visibility.

As Malpezzi Price notes in the third chapter of her investigation, “Cultural and Social Life in Sixteenth-Century Venice,” it was the responsibility of married women belonging to the *cittadini*, Moderata Fonte’s social class, to preserve their husbands’ wealth, as well as the family decorum and social position. As their social space was dramatically reduced outside of the house, they felt spatial isolation also within the confines of the home, where women could not move freely into male-dominated spaces. Malpezzi Price’s articulation of social structures in sixteenth-century Venice includes the analysis of women’s place in political life through the description of the role assigned to the Doge’s wife, the Dogaressa, and the investigation of emerging organizations aimed at protecting or welcoming women unable to enter the increasingly deteriorating marriage market. Such institutions for women, like the *Zitelle*, the *Convertite*, and the *Dimesse*, become objects of study as the economic transformations of the city give way to unforeseen alterations of its social fabric.

In “The Myth of Venice and Sixteenth-Century Women,” Malpezzi Price studies the changes in the iconographic images of Venice and unveils the paradox of invisibility for its women. While in fact the patriarchal oligarchy moved to appropriate the image of the Virgin Mary as powerful, chaste, and divine woman, chosen to incarnate the spirit of the city, and be its symbolic representation, Venetian women suffered an increasingly abnormal absence from public and social events. In sixteenth-century Venice their role is decidedly decorative, as the most beautiful among them are selected to embellish the city parades at major historical events.

Malpezzi Price’s comprehensive exploration of Venice’s historical, social, and cultural reality vis-à-vis women’s lives and presence in the city culminates in the second part of the volume with the final four chapters. These are dedicated to the literary production of the time as it illustrates the recurrence of traditional female figures, such as the enchantress, the elaboration of apparently non-traditional female characters, such as the woman warrior, and the emergence, but exclusively in women’s written works, of somewhat subversive female protagonists. Here the author cogently summarizes the

many dimensions of her analysis and reveals how they interact in Fonte's most significant works, the *Tredici canti del Floridoro* and *Il merito delle donne*. In particular, the critical examination of the latter work unveils the subversive discourse of Fonte, who has utilized a traditionally dominated male genre, the dialogical treatise, to shed light on the subaltern condition of women in the contemporary social and cultural environment. In the best tradition of the Aristotelian style, *Il merito delle donne* opposes six female characters gathered to discuss the merit, and maybe even the superiority, of women against men. The result, ingeniously concealed under the guise of a playful and mimetic language game, is an indictment of social and cultural practices devoted to the submission of women to ancillary roles determined by their male counterparts.

Malpezzi Price accepts the impossibility of a feminist interpretation of Fonte's work but recognizes, with the backing of a prevailing formalist reading, the work's revolutionary message. The conciliatory ending of *Il merito delle donne* does not in fact weaken the strong accusations of injustice presented in the text, as it does not lessen the extraordinary significance of a woman's discourse on her condition in patriarchal Venice.

Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice is a brilliant investigation into the life of women in Renaissance Venice and a well-argued examination of the works of Moderata Fonte. It adds an important instrument to the understanding of the culture, society, and body politics of the Venetian Republic and of the period in general. We hope it will help promote more studies on the subject, thereby filling the silence imposed on women's discourses by male-dominated investigations.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Giulia Bigolina. *Urania: A Romance*. Ed. and trans. Valeria Finucci. Chicago: U of Chicago P, 2005.

I admit it: I am a sucker for romance in most of its forms. I enjoy Carolina Invernizio, adore Maria Venturi, and, unlike anyone I know, I can even stomach Liala. But normally I have little fun reading translations of Italian into English, and my "reading-for-pure-enjoyment" ability turns off around the late nineteenth century. I would not expect, therefore, to relish the reading of a sixteenth-century Italian romance translated for an Anglo-American audience, but ... in this case, I absolutely did. I could not put down Giulia Bigolina's *Urania*, and so many times during the narration I wondered how this talented author was going to get her characters out of the bizarre and seemingly impassable situations in which they had impulsively put themselves.

Urania is a prose romance, a genre invented in the Veneto region in the mid-fifteenth hundreds. It was written by Paduan noblewoman Giulia Bigolina (1518?-1569?) probably after 1553, but it was not mentioned by any critic until 1732, and was published for the first time in 2002. Valeria Finucci, the Renaissance scholar who produced that first Italian edition based on a manuscript (possibly penned by Bigolina herself) housed in the Biblioteca Trivulziana, is a masterful translator: her English flows beautifully even as it preserves the generally formal tone one would expect of a Renaissance text. The editors' introduction to the series is useful, but even more useful is Finucci's contribution in her own introduction to the volume. She provides a biography of Giulia Bigolina, an overview of the critical recognition of her literary work (first mentioned by Pietro

Aretino in 1549, and compared to Boccaccio’s), and an in-depth reading of the text. The footnotes clearly and succinctly explain any potentially difficult point and underline intertextual references otherwise obscure to the non-specialist. This analysis leads to a better appreciation of Bigolina’s literary context, her fluid movements within it, and her uniqueness as a Renaissance woman writing in the new genre of the romance.

Urania is dedicated by Bigolina to Bartolomeo Salvatico, a Paduan nobleman and lawyer, with whom the author declares she is in love. The protagonist, Urania, is a virtuous and cultured young woman of Salerno, endowed with a beautiful mind, though not an equally beautiful body. She is in love with a worthy young man, Fabio, who, shortly into their relationship, becomes infatuated with Clorina — less virtuous but more beautiful. Suffering from melancholia and dressed as a man, Urania wanders through the countryside, eventually meeting Emilia, an attractive young Florentine widow who, thinking Urania a man named Fabio, falls in love with her. In spite of this basic misunderstanding, the two develop a mutually sustaining affective bond. Both now dressed as men, they go back to Salerno where the real Fabio risks execution unless, out of love for him, a woman manages to kiss the prince of Salerno’s wild woman (who has made more than one female a victim already). To everyone’s amazement, Urania succeeds; even the wild woman thinks her a man, and the story ends with four marriages: Urania’s to Fabio, Emilia’s to Fabio’s brother, Clorina’s to Fabio’s competitor Menandro, and the Prince of Salerno’s to an unnamed damsel he loved. As in most chivalric romances, the protagonist of *Urania* is on a quest for honor and identity, which in the end she finds even as she discovers that she had always had them. The text includes a pastoral interlude, but also an overt discussion of the role of women and men in society.

As an added treat, Finucci’s English edition includes a short story by Giulia Bigolina, her first printed composition: the “Novella of Giulia Camposampiero and Tesibaldo Vitaliani” (first published in 1794), presented both in Finucci’s impeccable English translation and in its original Italian version. The only surviving part of what was probably a longer work, this historical *novella* tells the story of a secret marriage, focusing on the virtue of heroic constancy in love. Interestingly, constancy in love is not only a womanly virtue in Bigolina’s text, for the main male character is also identified by his sentimental constancy. Like *Urania*, this story revels as well in disguise and cross-dressing; like Urania, the protagonist of this novella is also self-assured, independent, and physically as well as morally courageous. Her conflicts, like Urania’s, arise not from her possession of these qualities — however unusual in the representation of women — but from her choice of love object: a man also loved by another woman.

The “Novella of Giulia Camposampiero and Tesibaldo Vitaliani” and the romance *Urania* are, as Finucci points out, “the first fiction in prose authored by a woman writer in Italian” (1). Furthermore, within *Urania*, we find another first: the first discussion on the worth of women authored by an Italian woman, and, therefore, “the first feminist entry into the debate on a woman’s proper place” (2). In this contribution, Bigolina asserts that women’s limited access to politics and culture is at the basis of many of the conflicts between the two sexes. According to Finucci, Bigolina was motivated to discuss the role of women in society and the importance of education because of the restrictive atmosphere and practices of Counter-Reformation Italy. Though Bigolina stresses the traditional virtues of faithfulness, chastity, and constancy — virtues exemplified by both

Giulia and Urania — women are individuals with a mind of their own, and therein resides their worth.

Finucci surmises that *Urania* was never printed either because of the author's family, noble, and thus likely to self-censor, or because of the external pressures against publishing unorthodox books during the time of the Counter-Reformation. Whatever the reason for its delay, the publication of this book was overdue by several centuries and should be welcomed by ours. We can be grateful to Valeria Finucci's careful work of editing, translating, introducing, and annotating Bigolina's work, and to the University of Chicago Press series *The Other Voice in Early Modern Europe* for encouraging and hosting *Urania*, thus making it easily available to scholars and readers interested in Italian literature, the history of women, and the Renaissance more generally.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Margaret A. Galucci. *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Pp. 256.

Benvenuto Cellini (1500-1571) fits the image of Renaissance man to the hilt. Primarily known as a sculptor and goldsmith who dazzled the public with his works in marble, bronze, and gold, he was also a writer and a poet. Margaret Galucci's study of Cellini is a fascinating biography of someone who, as we learn from her, was notoriously at odds with the status quo and whose artistry is intimately related to his defiant and violent persona as well as to his transgressive sexuality. Galucci's biography is a fascinating read. She "attempts to answer the vexing question of why Cellini's self-portrait is so imbued with misogyny and violence." And in so doing, she deftly incorporates the methodologies of new historicism, gender and sexuality studies, and situates his lifestyle within the social and cultural discourses of law, magic, masculinity, and sodomy during the Renaissance. As Galucci writes about this flamboyant artist, she enlarges our views about how masculinity was defined and redefined by an artistic group of men, including Cellini, who defied the narrow terms of mainstream heterosexual ideology and created for themselves an eros that was inextricably bound to artistic production. In his defiance, Cellini, according to Galucci, challenged the contemporary norms not only of male sexuality but those of women as well.

The book is divided into five chapters and a conclusion, plus two invaluable appendices containing formerly unpublished works by Cellini. Chapter 1 introduces the reader to Cellini's life and works. Aside from his well known sculptures and gold work, we find out that Cellini never received a formal education but learned to write and read at home or in the workshop; that the stories in his *Vita*, his famous autobiographical work, were influenced by Dante's *Divine Comedy*, the Bible, and by Giovanni Villani's *Chronicle*; that he secretly married his servant Piera di Salvatore de' Parigi in 1567, and that they had five children, two of whom died. When introducing his major literary work to us, Galucci takes to task previous critics who maintain that Cellini lied throughout his *Vita*, and she argues that this approach has hindered any serious analysis of his text. What Galucci offers us instead is a brilliant rethinking of his autobiography in terms of its emulating the *vita* as a genre that celebrates a life of violence and sexual intercourse between males. And beyond violating the cultural norms of heterosexuality for his time,

Cellini further violated the sacrosanct Petrarchan conventions of literary expression through his poetic works. As Galucci convincingly argues, Cellini’s self-fashioned transgressive persona was the fire that inspired his artistic creativity and innovations, as, for example, his beloved masterpiece, *Perseus*. Galucci also studies his autobiography as a document which illuminates how “gender ideology restricted men as well as women in the Renaissance [...] by presenting a portrait of himself in the story of his life as a man who rapes, pillages, and dominates just about everyone who and everything that comes in his path” (4-5). In so doing, Galucci shows us how Cellini brilliantly shifted the notion of masculine identity from the battlefield ethos of warrior prowess to that of the artist whose expressive eros is predicated on male dominance and violence.

In Chapter 2, Galucci paints a portrait of a man who was fiercely anti-authoritarian, as evidenced most especially by his transgressions against the injunctions set forth by Cosimo de’ Medici, a man whom Cellini viewed as a tyrant who wanted to exert power and control over the “cultural” and “legal” bodies of his subjects. Cellini and his fellow artists especially felt Cosimo’s tyrannical ambitions when they were excluded from the Florentine Academy. The Tuscan ruler wanted to create a censored academy where he would be the one to adjudicate what was viable artistic work in the figurative arts as well as in speech and rhetoric. On another front, Cosimo’s relentless persecution of sodomitical acts also led Cellini to defy him openly. Especially interesting is the case that Galucci makes for how Cellini, while on trial for sodomy, is provoked into making a sort of “literary confession,” which ultimately leads him to develop an autobiographical “I” that is a purposeful rejection of the canonical trajectory of selfhood established by Petrarch. Instead of the famous Petrarchan “I” whose existential voyage moves from sin to redemption, the “self as covert,” Cellini neither apologizes nor ever asks for forgiveness. His self-portrait may be tinged with arrogance but there is never the slightest hint of self-pity. Rather, as Galucci argues, Cellini fully grasps himself as an actor. For Cellini the trial is recounted as if he were on a stage, one upon which he can mobilize the audience to function as both judge and jury. As Galucci further argues, Cellini’s description of his trial can be constructed as an allegory about how to stage and negotiate his relationship with the authority of his literary predecessors.

Perhaps the one weakness of this book would be in the argument that Cellini’s masculinist lifestyle as a flagrant homosexual and defiant rebel against prevailing tyrannies of body or mind could also be seen to open the way for similar claims to female empowerment. While the suggestion is intriguing, I do not think the case is adequately made here. Cellini’s absolute reveling in masculine eros does not imply any lessening of a disparagement and denigration of woman. We would need to know much more about parallel instances of Renaissance women who successfully rejected the norms imposed on them and expressed themselves with a freedom equivalent to that incarnated by Cellini. That said, however, this book is exciting for anyone interested in Renaissance literature, history, gender politics or masculinities. Galucci’s cross-disciplinarity marks this book as the kind of cutting-edge scholarship needed to revitalize traditional historical work.

Juliana Schiesari, *University of California, Davis*

Alice Jarrard. *Architecture as Performance in Seventeenth-Century Europe: Court Ritual in Modena, Rome and Paris*. Cambridge, MA: Cambridge UP, 2003.

Il libro di Jarrard si propone di analizzare “the performative dimensions of art and architecture” (10) e si concentra sulla figura di Francesco d’Este e sulla sua politica culturale a Modena. In quest’ambito, rappresentazioni teatrali, ritratti e uso spettacolare dello spazio architettonico servono a creare un’impressione di potere monarchico mentre, allo stesso tempo, rinforzano proprio quei legami di tipo feudale che soli possono permettere al ducato di sopravvivere. Né si sarebbe potuta trovare figura che esemplificasse il ruolo politico diplomatico e strategico di arte e apparati festivi secenteschi meglio di Francesco d’Este, duca esule da Ferrara e costretto a cambiare molte volte alleanze nel tentativo di recuperare gli originari possedimenti estensi.

Nel primo capitolo il libro discute dei tornei voluti a Modena da Francesco d’Este, un modo per collegarsi alla tradizione cavalleresca che, grazie a Tasso e Ariosto, contraddistingueva la casata estense ai tempi del dominio su Ferrara (18). Una motivazione politica si rinviene anche nella costruzione di un teatro temporaneo per la giostra del 1635: lo sfoggio di tecnici, lavoratori e materiali per realizzare la struttura teatrale vale infatti anche a mostrare i mezzi di cui il duca potrebbe avvalersi per costruire macchine d’assedio, mentre gli uomini e i cavalli impiegati nella giostra esibiscono la disponibilità di truppe addestrate (30). L’impiego di spettacolari macchine teatrali con mutamenti a vista non solo contribuisce all’intrattenimento dello spettatore, ma trasforma l’evento in “an emblematic, eternal contest between chaos and control, nature and architecture” (41).

Proprio nella sede apparentemente ludica dei tornei, dunque, “a ruler unusually motivated by his family’s exile” (52) come Francesco d’Este trovava modo di definire l’identità del proprio ducato sullo scacchiere internazionale e di promuovere possibili alleanze militari. Lo stesso si può dire anche per il teatro permanente voluto da Francesco e dedicato esclusivamente alle rappresentazioni d’opera (70), di cui tratta il secondo capitolo del libro. Studiata da Vigarani per ottenere il massimo effetto possibile di grandiosità (79), questo teatro si caratterizza per la possibilità del palcoscenico di ospitare le grandi e complesse macchine sceniche tipiche della produzione ducale (82). Il messaggio di tale sfarzo tecnico, come notato dagli stessi commentatori dell’epoca, è chiaro: “[...] the machinery stood for the ruler himself” (84).

Il terzo capitolo del libro discute la costruzione del palazzo ducale di Modena come altro tassello del progetto di Francesco per stabilire una nuova e durevole immagine dinastica (90). Pianificato nel 1630 poco dopo il sacco di Palazzo Gonzaga a Mantova, il palazzo modenese mostra struttura difensiva simile a quella di una rocca feudale (97); in seguito alle nozze del duca con Maria Farnese nel 1631 la concezione va verso quella di un palazzo moderno che dia impressione di magnificenza regale (99), col risultato di giungere a una sintesi particolarissima dei due stili (101). In questo cambiamento si possono vedere le maggiori aspirazioni di Francesco davanti al crescere del valore strategico di Modena durante gli scontri di francesi e spagnoli a Mantova, Casale e Correggio (102). Non venivano realizzate a caso, dunque, la nuova monumentale facciata del palazzo e una concezione dello spazio interno “as a setting for regal ceremony” (105), con l’intento di colpire i visitatori in un vero e proprio “compendium of signs of princely distinction” (112).

Il quarto capitolo del volume è dedicato all’immagine che il duca fornisce di se stesso tramite i propri ritratti — altro metodo per rafforzare l’impressione di potere

dinastico una volta resesi indisponibili le pitture degli antenati a Ferrara (133). I dipinti familiari assumevano dunque il non piccolo ruolo di garantire “the legitimacy of a ducal family whose questionable lineage had resulted in its exile” (135).

Importante era anche, per aumentare il lustro della casata, procurarsi la collaborazione di importanti artisti come Guercino (147), Sustermans (154) o Velázquez (148). Il busto del Bernini, completato nel 1651, rappresenta bene il sogno di magnificenza monarchica del duca: mentre l’armatura indossata dal soggetto ne definisce il potere militare, il collare francese allude all’alleanza con la Francia e il mantello che fluttua in ampie volute sembra simulare un’apoteosi che sublima le contingenze militari nel mondo dell’eternità. La composizione “proclaims the triumph of style over military force, marking the abrupt break with the traditions of Francesco d’Este’s previous portraits” (160).

L’ultimo capitolo del libro descrive l’influenza della politica del duca in due città decisamente più centrali di Modena: Roma e Parigi. Quanto alla prima, Jarrard tratta della politica dell’immagine e dell’autopromozione perseguita dal fratello di Francesco, il cardinale Rinaldo d’Este, in una città in cui “visibility was quite literally a diplomatic necessity” (169). Quanto a Parigi, l’influenza di Francesco d’Este si vede nella scelta fatta da Luigi XIV di consolidare la propria immagine tramite l’opera di molti artisti e architetti che avevano lavorato per il duca estense (185), primi tra tutti Bernini e Vigarani.

Il libro illustra insomma con precisione e chiarezza l’evolversi della retorica artistica di Francesco d’Este, col passaggio dalle strutture effimere da approntarsi nella città dell’esilio, allo stabilire il proprio potere su Modena tramite architetture permanenti e rinforzarlo poi tramite la ritrattistica. Il capitolo finale dimostra efficacemente la fortuna europea di questa pratica, e il suo valore esemplificativo a proposito della cultura del Seicento.

Questo aspetto politico e performativo di arte e architettura del Seicento tende facilmente a perdersi quando ci confrontiamo con quei prodotti culturali dell’epoca svincolandoli dal loro contesto. Jarrard descrive invece i teatri secenteschi nell’ottica degli effetti che essi producono su chi vi si reca, i palazzi nei termini di chi vi si muove all’interno e le opere d’arte secondo l’interpretazione che esse suggerivano allo spettatore originario. Tale fecondo approccio, che potremmo definire una sorta di “semiotica storica”, consente finalmente di restituire la ricchezza di riferimenti culturali in cui si collocavano le esperienze artistiche del passato. Esso si rivela poi imprescindibile quando, con la cultura del Seicento, diventano centrali alla comunicazione artistica proprio la figura dello spettatore e gli effetti di persuasione.

Marco Arnaudo, *Harvard University*

Michelangelo Buonarroti il Giovane. *La fiera*. Seconda redazione. Prefazione, introduzione, testo critico e note a cura di Olimpia Pelosi. Napoli, Liguori, 2003. Pp. 488.

La curatrice di questo volume, Olimpia Pelosi, è un’italianista alquanto singolare, e non solo nel contesto statunitense. È autrice di saggi notevoli sulla *Ipnerotomachia Poliphili*,

sul teatro spagnolescente e sul genere della satira: ha lavorato, insomma, su temi poco frequentati dai colleghi americani. La pubblicazione di quest'ultimo lavoro rientra in quella linea di ricerca originale o almeno insolita, ch  l'opera del Buonarrotti il Giovane non fa parte del canone dei nostri studi. Per altro non si pu  dire che sia del tutto sconosciuta, ed   nota almeno agli studiosi che si interessano particolarmente alla lessicografia. *La fiera*, insieme alla *Tancia*, altra commedia del Buonarrotti, fu pubblicata da Anton Maria Salvini nel 1726, e ristampata da Pietro Fanfani nel 1860. Circa un secolo dopo, precisamente nel 1984, Umberto Limentani pubblic  quella che indicava come "redazione originaria": l'ampio studio che l'accompagnava   rimasto indispensabile per gli studi successivi, impegnati a definire il genere dell'opera, i suoi rapporti con la scena, la variet  metrica, gli aspetti stilistici e tutto l'insieme di problemi filologici. Questa redazione "originaria" conteneva un quindici mila versi contro i pi  di trentamila della redazione finale, pubblicata postuma, appunto dal Salvini. Esiste una redazione intermedia, quella che ora la Pelosi edita.

Era necessario portarla alla luce? Si tratta, oltre tutto, di un lavoro ingente, faticoso, e potrebbe sembrare inutile una volta che conosciamo la prima e l'ultima redazione. Eppure non   cos . Questa seconda redazione mostra chiaramente quante difficolt  sopravvenissero all'autore dall'aver creato un'opera senza modelli, senza rientrare in un preciso genere, a met  fra la mimesi teatrale e la rassegna di tipo enciclopedico: ed erano difficolt  che aprivano nuove possibilit  per cui l'autore vi lavor  per il resto della sua vita, espandendo *La fiera* fino a raddoppiarla, mantenendo l'aspetto drammatico, ma arricchendo continuamente l'aspetto enciclopedico, esasperando le novit  linguistiche e accentuando fortemente l'elemento allegorico. I mutamenti apportati in questa seconda redazione sono cruciali per capire quanto accadeva nella mente e nel contesto culturale dell'autore, per cui l'edizione della Pelosi avr  tutto il merito che lavori del genere si conquistano.

In alcune lucide pagine introduttive la curatrice colloca *La fiera* in quello sperimentalismo barocco che mescola generi, che si avvicina alla realt  con atteggiamento che vuole risposte espressionistiche anche da un semplice catalogo; che mette sullo stesso piano parlari popolari e culti; che denuda vizi non tanto con gli strumenti del sermone bens  con quelli della caricatura; che universalizza virt  e vizi col ricorso alle personificazioni allegorizzanti. Lo specchio sinottico (33-38) delle differenze tra le varie redazioni fa vedere come l'opera sia cresciuta, magari spostando molte parti usate come tessere senza alterare la trama, cos  vagamente intessuta da lasciare ampie maglie per manipolazioni del genere; lo stesso vale per le innovazioni che vengono inserite spesso per esigenze di completezza e di parallelismi, ma non per necessit  organiche e strutturali, avendo l'opera una trama debolissima: per molti aspetti rassomiglia a certe opere garzoniane come *L'ospedale dei pazzi incurabili*, o al *Teatro dei vari e diversi cervelli mondani*, opere basate sulla rassegna pi  che su una concatenazione narrativa. La scrittura della Pelosi ha la virt  della concisione, per cui non si perde in pagine e pagine di comparazioni per mettere in luce queste differenze. Ma non per questo le trascura: preferisce, per , ricorrere al commento, dove i rilievi relativi a questo aspetto sono puntuali e legati ai passi concreti, anzich  concentrarli in una prefazione.

L'edizione del testo si attiene per quanto possibile al manoscritto, per quel che riguarda l'ortografia, ricordando che in un'opera dalle varie redazioni come questa la ricerca di un'ortografia "media" richiederebbe operazioni difficilissime e in gran parte

inutili. Gli interventi editoriali si limitano ai paratesti, che facilitano la lettura dell’opera senza interferire nel testo.

Il commento ad un’opera come *La fiera* è impresa notevole, e non si può dire che Salvini e Fanfani abbiano chiarito tutti i problemi: gli interventi di Pelosi lasciano capire quanto sia possibile migliorare quei pur ricchissimi commenti. In genere le note sembrano accurate e puntuali. In qualche caso si potrebbe integrare e migliorare. Per esempio: “E voi, notai, / Che d’imbus e d’imbas empiete i fogli” (66) è glossato con un dato ripreso da Fanfani: “allude alle molte formule de’ notari, che essi ne empiono il loro strumenti; e dice così perché molte hanno simili cadenze”; ma si dovrebbe rimandare all’espressione generica *in bus e in bas* frequentissima in testi cinquecenteschi per indicare il latino. A p. 74 si trova l’espressione “andar cercando di Maria per Ravenna”, e si ricorda ancora la glossa di Fanfani, ma non si fa cenno all’anonimo poemetto quattrocentesco intitolato appunto *Di Maria per Ravenna*, la cui trama chiarirebbe perfettamente l’allusione. A p. 87 dove si parla di “problemi” avrei alluso al genere letterario dei *problemata* o dei “perché”, forse con possibilità di indicare una fonte ne *Il Perché* di Girolamo Manfredi. Nella stessa pagina si dice che “Un interprete c’è per gli aforismi”: metterei in maiuscolo e in corsivo “Aforismi” perché si riferisce sicuramente all’opera di Ippocrate. Non mi limiterei a glossare “entimema” come “sillogismo che parte da premesse incerte” (89), perché un entimema può essere anche un sillogismo in forma abbreviata. Osservazioni del genere si potrebbero fare con una certa frequenza, ma non sminuirebbero la qualità del commento, che rimane puntuale ed dotto, anche se misure editoriali sembrano imporre scelte su ciò che è indispensabile annotare e le misure in cui lo si può fare. Questo discreto ed encomiabile controllo non va mai a scapito della chiarezza e del rigore necessario perché il lettore proceda pianamente nella lettura di questo testo alquanto difficile. Grazie a questa pregevole edizione *La fiera* acquisterà una visibilità maggiore di quella di cui finora ha goduto.

Paolo Cherchi, *Università di Ferrara*

Arcangela Tarabotti. *Paternal Tyranny*. Ed. and trans. Letizia Panizza. Chicago: U of Chicago P, 2004. Pp. 182.

Arcangela Tarabotti’s *Paternal Tyranny* (*Tirannia paterna*) was first published in Venice in 1654. This volume has recently appeared in the appropriately titled series, “The Other Voice in Early Modern Europe,” from the University of Chicago Press. Dedicated to recovering, translating into English, and publishing texts on women written primarily by other women, each volume in the series contains an extensive Series Editors’ bibliography as well as an introduction by series editors Margaret King and Albert Rabil, Jr. Though not immune from some exaggerations (traditional European men “more often than not considered it their right to violate the chastity of any woman they encountered” xxiv), this wide-ranging introduction provides an excellent background for readers unfamiliar with the history of misogyny in the Judeo-Christian tradition from antiquity through early modern Europe, or with the stories and authors that contest this tradition. In the volume editor’s introduction, Letizia Panizza does a masterful job of situating Arcangela Tarabotti in the literary and social context of seventeenth-century Venice, the home of this nun born in 1604. Physically unattractive and handicapped, Tarabotti was

forced by her family to enter the convent as a girl. She died in that convent in 1652, but not before writing several texts inveighing against men for their intellectual, spiritual, and physical abuse of womankind. Condemned by the Holy Office in 1660, Tarabotti's work was largely ignored in the centuries following her death, though it has attracted considerable critical interest in the late twentieth century and into our own, as this edition confirms.

Tarabotti's writings decry the author's position as that of any woman forced to become a nun, a position that was no biographical accident but rather the result of a systemic social evil. *Paternal Tyranny*, in particular, is an invective against fathers who, for reasons of financial expediency or downright greed, force their daughters to become nuns even in the absence of a true religious vocation. Though most girls in her society accepted this predicament as inevitable and necessary, Tarabotti never did. Thanks to her intelligence, talent, general culture, pugnacious disposition, and, last but not least, the patronage of a powerful Venetian aristocrat, Giovanni Francesco Loredan, Tarabotti succeeded in publishing works such as *Il paradiso monacale* (1643; its companion volume, *L'inferno monacale*, was not published until 1990); *Tirannia paterna* (published at first with the title *La semplicità ingannata*, 1654); *Lettere familiari e di complimento* (1650); and *Che le donne siano della spetie degli uomini* (1651). All her writings, though with different emphasis, address the problem of the "monacazione forzata," the very practice of which Tarabotti herself was a victim. Indeed, as Panizza notes in her introduction, the ambivalent tone of Tarabotti's text reflects the author's own ambivalent stance: If on the one hand she is hopeful to convince her readers of her arguments, still Tarabotti knows that her own fate is sealed, and that she will die in her convent, a nun in the eyes of others, if not in her own. Tarabotti is in fact careful to distinguish between true nuns — those who enter the convent in response to God's call, whom she carefully praises, despite her strong accusations against the very institution of convents — and false nuns: those who have no vocation to the religious life but rather are forced into it. She even calls herself a "layperson," refusing a name and a role, that of religious, which she has not chosen (65).

Paternal Tyranny is divided into three books. The first is written from a theological perspective, and begins with a reading of the story of the Fall from Eve's viewpoint. In this book, Tarabotti claims that every human being's right to exercise her free will is a divine gift, which makes forcing girls to become nuns a crime against God, as well as against one's own offspring — a crime for which, she ominously warns them, fathers will be severely punished. The second book criticizes patriarchy from a social and political perspective, again threatening the torments of hell for those who enforce its sinful rules of patriarchy: for Tarabotti, the double standards of the Venetian patriarchal system for men and women, and especially the latter's inability to accede to learning and to public service, are the consequence and, in turn, the cause of great injustice. In the third book Tarabotti develops a feminist theology that sees Christianity as advocating the equality between men and women, if not the downright superiority of the latter.

At the end of the book the reader will find an appendix that reproduces Tarabotti's defense of her character and style in her "Letter to the reader," taken from her *Paradiso monacale*. Another appendix consists of a letter from Ferrante Pallavicino's *Il corriere svaligiato* (1641), a misogynous text that Tarabotti attacks at the end of *Paternal Tyranny*. Panizza provides a thorough bibliography of titles on and by Arcangela Tarabotti. Her translation is impeccable and lively, replicating the author's impassioned

style and making the text a pleasure to read. Also helpful are the section headings inserted by the editor throughout the three books of *Paternal Tyranny*, absent from the original text. The numerous footnotes available in the volume explain the context of certain passages, provide explanations and quotations for every one of Tarabotti’s allusions, give unobtrusive yet appreciated and often necessary information on the many literary and historical characters mentioned by the author. This well-produced volume is a welcome addition to the library of Italian women writers in English, and it is sure to bring Arcangela Tarabotti to the attention of anyone interested in Venetian and women’s history and in the roots of feminism.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Carlo Annoni. *La poesia di Parini e la città secolare*. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

Il libro di Annoni si presenta opportunamente bipartito: una prima sezione, più estesa e omogenea, mantiene le promesse del titolo, mentre la seconda accoglie corpi a prima vista estranei all’argomentazione svolta eppure ad essa riconducibili: un brillante esercizio filologico su un poco frequentato testo latino di Manzoni, *Volucres*, e in chiusura l’omaggio al maestro Mario Apollonio.

Mi pare, ad ogni modo, che intenti e idee del libro trovino la loro più compiuta realizzazione nella prima parte, ed è su questa che principalmente mi soffermerò.

Credo di non sbagliare affermando che tra gli scopi di Annoni è in primo luogo quello di stabilire per la poesia di Parini una più solida collocazione ideologica, creando una necessaria premessa per la serie di puntualizzazioni e rettificazioni a seguire. Tra queste, in particolare, si segnala la vera e propria “storia di un equivoco” che occupa interamente il terzo capitolo del volume, ricostruendo motivazioni e conseguenze dell’erronea lettura manzoniana di un passo di Parini dedicato alla “Colonna infame”: il fraintendimento, che per la statura del suo autore trovò fortuna e fece per lungo tempo additare il poeta di Bosisio tra i retrogradi superstiziosi da dotti scandalizzati, viene accompagnato dallo sguardo analitico di Annoni dal suo emergere alla smentita, il riscatto finale di Parini da un giudizio che lo vincolava indebitamente ad un’età ormai antica anche per lui.

Questo risarcimento si costituisce come operazione piena di significato in un libro che ci consegna, lo anticiperò qui, un Parini per più versi “moderno”. Anzitutto in alcuni caratteri del suo laicismo: che “non *ci sia* il cielo sopra le opere del Parini” è un pensiero cardinale del libro, e Annoni ha buon gioco a mostrare come anche le non molte pagine religiose dell’abate appartengano in realtà soprattutto al repertorio dell’*humanitas*. E se Carducci parlava a tal proposito di un deismo pariniano, Annoni va più oltre rifacendosi al concetto weberiano di “disincantamento del mondo”, ovvero di una “emancipazione dalla fede nella divinità e dalla sfera magico-religiosa” dovuta alla “progressiva intellettualizzazione e razionalizzazione della società, nella quale [...] oltre alla ‘ragione’, esercitano una funzione dominante i ‘mezzi tecnici’” (Fausto Curi, *Epifanie della modernità*, Bologna, CLUEB, 2000, 12).

Ebbene: se è vero che la città di Parini, da intendersi senz’altro come *civitas* piuttosto che come *urbs*, poggia le sue fondamenta sulle sole virtù cardinali, Annoni mostra come si possa tuttavia intravedere in numerosi episodi poetici anche cruciali un’idea di carità laica affatto moderna e finora non abbastanza sottolineata. “Parini è

familiare della vita bassa” (19), e a testimoniare questa propensione, ideologica più che religiosa, Annoni porta passi trascelti dal *Giorno*, dalle *Odi* e dalla meno nota *Lettera al padre Branda*: colpisce qui la sensibilità nel cogliere la diversità di accenti, e di valore poetico, che la consuetudine di Parini col mondo contadino presenta in scritti distanti nel tempo e nelle intenzioni. Altro merito dello studioso è l’aver osservato a questo proposito che il poeta, noto e appassionato sostenitore delle teorie fisiocratiche, fornì “uno dei primi esempi nei quali la persona del contadino diventa oggetto di poesia seria, al di fuori del trattamento comico della satira del villano, o del trattamento ornamentale, così peculiare, invece, alla *koiné* del secolo diciottesimo” (25).

Il banco di prova delle proposte interpretative, comunque, non cessa mai di essere il testo: è istituendo una convincente serie di raffronti testuali tra l’opera di Parini e la tradizione letteraria cui essa si riferisce che le numerose riprese più o meno nascoste vengono restituite al loro significato autentico, che è spesso quello di una distorsione ironica, di una ostentata riduzione dei modelli operata per suggerire, tramite l’abisso interposto tra due testi, quello che separa il passato dall’epoca moderna. Non ci si sorprende allora di constatare con Annoni che la modernità emerge, soprattutto nell’opera maggiore del Parini, sotto il segno della reificazione: “[...] i poemetti pariniani trasformano sistematicamente in ornato e minuteria, per quanto di materiali costosi, tutto ciò che è appartenuto ai grandi segni artistici, religiosi o civili che fossero, del passato” (52); ciò avviene però senza alcuna adesione dell’autore alla propria materia, chiara avvisaglia questa di un sentire “contemporaneo”.

Particolarmente ricco di implicazioni e di semi per un futuro ancora non prossimo a Parini è il tema della folla, eseguito con strumenti tradizionali ma a ben vedere ricco di note nuove e inquiete: nel riprendere il classico motivo del nobilitante distacco dal mondo volgare, il poeta che rifiuta di “tocc[are] la corda / ove la *turba di sue ciance assorda*” (71) preannuncia in qualche modo la problematizzazione etica della poesia di fronte ad una società che, all’epoca certo non “massificata”, si trova tuttavia alle soglie di una lenta ma radicale trasformazione in tal senso. Mi pare significativo, e per questo lo noto a margine ad indicare ulteriormente la posizione liminare di Parini rispetto a due epoche, che rifacendosi all’inevitabile modello infernale dantesco ben rilevato da Annoni, Parini ne diviene anche mediatore per il lessico cittadino soprattutto sonoro del nostro primo Novecento: non è, credo, illegittimo alzare lo sguardo da versi come “tumultuosa, ignuda, atroce folla / di tronche membra, e di squallide facce” (32) e scrutare in avanti in direzione di *Maia*.

Aggraziato poeta dello sfacelo di un mondo, Parini lascia percorrere i suoi versi dalle ombre della inevitabile fine di una società: pure ho l’impressione che si forzi la mano a voler vedere fantesche e servitori che, scortando i nobili al loro divertimento, farebbero in realtà le prove per un *tour du propriétaire*, né porrei qui l’accento se una prefigurazione forse eccessivamente consapevole dei moti rivoluzionari imminenti non venisse suggerita anche altrove (31). Si tratta però, ed è evidente, di minuzie: è anzi doveroso sottolineare tra i pregi del libro il gusto, probabile eredità di Apollonio, per la suggestione fulminea, per l’intuizione che abbraccia improvvisa anche spazi diversi del sapere e dell’espressione umana — graditissima presenza in alcune belle pagine è quella di Roberto Longhi. Nondimeno quasi mai, mi pare, questi slanci del pensiero sono lasciati a se stessi, senza essere sorretti da una caratteristica e piacevole pacatezza argomentativa.

Francesco Capello, *University of Leeds*

Felice Balletta and Angela Barwig, eds. *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. Pp. 457.

The aim of this book, according to its editors, is to provide a general introduction and work of reference to the literature of individual contemporary Italian authors, concentrating on the period of the 1980s and 1990s. For the most part, it achieves this aim. Written to reflect the growing interest in Germany in contemporary Italian literature, both in terms of public opinion and academic research, this extensive book examines many of the major themes, genres, and trends in Italian narrative in the past two decades.

The changes occurring in Italian literature during this time make it a rich and diverse creative period. The structure of the book reflects the development of contemporary literature and charts, in a loosely chronological order, the major writers on the Italian scene. The volume begins with authors who were key names at the start of the 1980s and who have been described as the so-called *buonisti*: those writers who are deemed more traditional and less innovative than the generation that would succeed them. In contrast, the second half of the volume moves on to those writers categorized as *cattivisti* (or *cannibali*), culminating in studies of Enrico Brizzi, Niccolò Ammaniti, and Aldo Nove. This new generation of writers is connected by a desire to experiment with themes, language, and style. Breaking away from depictions of middle-class family life, the younger Italian writers take drugs, sex, and various other aspects of modern youth culture as the basis for their narrative.

This book is comprised of thirty-nine separate chapters; each examines a different author and is written by a different scholar. The authors have many aspects in common; however, overlapping themes and similarities among authors’ works are left to the reader to infer. Each monograph stands alone, and there is no attempt made to bring together the ideas raised in the chapters themselves, other than briefly in the foreword, which lists the authors included in the volume and outlines the key points that are considered in each chapter. The book offers no introduction or conclusion, which in my opinion would have added to its value and lent the volume a greater coherence.

Each chapter draws inspiration for its focus from the particular author considered. Some chapters take a thematic approach, whilst others analyze the style and language employed by the author. Chapter 1 opens with an analysis of Umberto Eco’s literature, concentrating mainly on his implicit and explicit references to other literary works and his use of the historical novel to critique contemporary society. Intertextuality is also the basis of the study on Stefano Benni. Dacia Maraini is the first of ten women writers to be studied in the volume and there is an overview of her work, dealing with her reputation as a feminist writer. The section on Isabella Bossi Fedrigotti likewise looks at how the author presents a certain model of female identity, examining in particular her prize-winning novel *Di buona famiglia* (1991).

The style of writing favored by the authors is the focal point for the studies on Alessandro Baricco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi. Tabucchi’s use of the first-person narrator is considered, as well as his depiction of identity problems. Carlo Lucarelli’s literary technique is also discussed, alongside his portrayal of anti-heroes in his detective novels. The chapter on Andrea Camilleri is particularly noteworthy and presents an interesting breakdown of Camilleri’s work under the categories of detective novel, historical novel, and language. While looking at his Sicilian roots, the essay argues

that Camilleri's writing style, interspersed with Sicilian and Italian dialect, displays the characteristics of oral language, and that language is a metaphor in his work.

Many of the studies concentrate on recurring themes in the authors' works. For example, Christine Zwinger draws attention to the theme of chess in the work of Paolo Maurensig, especially with regard to *La variante di Lüneberg* (1993); she considers Maurensig's references to other novels, which develop the metaphor of chess. Francesco Guccini's use of the landscape is the focus of Angela Barwig's study, which concentrates on *Cròniche epafàniche* (1989) and Guccini's portrayal of the country, mountains, and town. Similarly, the recurring metaphor of the city in Peppe Lanzetta's literature, Luciano De Crescenzo's representation of Naples, and Pino Cacucci's depiction of Mexico form the basis of their respective chapters. The studies on Claudio Magris and Fabrizia Ramondino focus on their interest in and writings on Germany.

In her study of Andrea De Carlo, Cornelia Klettke considers the author's affinity with futurism and his love of speed and technology, paying particular attention to musical and cinematic influences in his work. The recurring theme of love and the differences in his portrayal of heterosexual and homosexual love are the topics taken into account with regard to Pier Vittorio Tondelli's work. The analysis of Rosetta Loy's work is particularly interesting, with a discussion of Loy's use of the present tense and the themes of reconstruction of childhood and the relationship with Judaism.

Several of the chapters provide an overview of an author's body of work, selecting key novels for closer analysis. Thomas Stein's essay on Maurizio Maggiani provides a summary of the plot and characters of *La regina disadorna* (1998) and looks at the metaphor of food in *Il coraggio del pettirosso* (1995). Maggiani's style of writing is also considered, as is Gianni Celati's in the following chapter, which delivers a synopsis of the themes to be found in his travel writing. General overviews are also provided of, amongst others, Gesualdo Bufalino, Susanna Tamaro, and Sebastiano Vassall's work.

It is difficult to imagine that anyone who is already closely acquainted with the literature of any of these authors could find anything truly innovative or groundbreaking in these studies; they go as in-depth as is possible in 10 to 14 pages. Nevertheless, they are of value as introductory comments to Italian literature in this period and as a starting point for further research. In fact several of the chapters present detailed secondary bibliographies. As it is written in German, this book is obviously limited to German-speaking Italianists; however, I believe that it would merit translation in order to make it available to a wider audience. On the whole this volume delivers an interesting look at contemporary Italian narrative and would primarily benefit undergraduates.

Christina Siggers Manson, *University of Kent, UK*

Alessandro Manzoni's The Count of Carmagnola and Adelchis. Introd. and trans. Federica Brunori Deigan. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2004. Pp. 337.

The market for translation of literary classics is not always easy to predict. At first glance, the two tragedies Alessandro Manzoni composed between 1816 and 1821 might not appear to be the most obvious candidates for translation into English. Manzoni himself was skeptical regarding their dramatic potential. The reaction they provoked at the time was mixed, Romantic enthusiasm being countered by classicizing censure. International responses were similarly divided: Goethe's warm praise came in reply to

Henry Hart Milman’s description of the tragedies in the *Quarterly Review* as “feeble”; an epithet which, according to Brian D. Phillips, continued to mark English reception of Manzoni’s tragedies throughout the nineteenth century.

The fact that *Il Conte di Carmagnola* and *Adelchi* failed to cross this particular language barrier even at a time when the issues that gave rise to them were most topical, allied to the lack of English-language translations these tragedies have inspired since Milman’s version of the *Carmagnola* chorus in the article referred to above (at least until Michael J. Curley’s translation published in 2002), hardly bode well for the success of Federica Brunori Deigan’s venture. However, her rationale for translating the two works is more academic than it is commercial, and in this sense the case for reintroducing the two works for an international audience appears sound. The tragedies’ importance in scholarly terms has never been at issue. They undeniably form part of the Italian canon: they charm *inter alia* by means of their melodiousness, a point not lost on even so fierce a critic as Milman; and they have important things to say regarding the issue of Italian national identity, which continue to bear in on the country’s self-imagining. On a wider scale, they played an important role in the development of European, as well as Italian, Romantic drama, especially insofar as concerns their disregard for the dramatic unities; and the international response they generated was matched by the international dimension of their genesis (here Brunori Deigan draws useful parallels with some of Shakespeare’s tragedies, which Manzoni knew through Le Tourneur’s French translations, as Carla Riccardi in particular has shown). It seems only right, then, that they should be made available to the academic community worldwide, even at so late a stage.

Brunori Deigan has performed her task remarkably well. An important and extensive introduction offering an original critical interpretation of the plays, in particular the tragic heroes, plus an up-to-date annotated bibliography (although no commentary or index, which would have been helpful) testify to the scholarly credentials of this edition, and make thoroughly useful additions to the literature in English on Manzoni in their own right. However, her translation is also excellent. She sets out her criteria in a brief translator’s preface, in which priority is given above all to the criterion of “readability” — “fluency,” to use Lawrence Venuti’s term — which determines, for example, her decision to avoid rhyme. Indeed, her version can be more readable than the original, displaying a tendency to eschew the inverted syntax in which Manzoni often indulges for reasons of rhyme or meter, and to end-stop her lines of blank verse where the original prefers enjambment. Such readability makes her text especially suitable for students approaching Manzoni for the first time.

If one criticism can be leveled at Brunori Deigan, however, it is that this approach leads her translation at times to appear somewhat less poetic than the original. This is particularly evident with regard to the *Carmagnola* chorus, which even Milman described as “the most noble piece of Italian lyric poetry which the present day has produced.” Brunori Deigan makes a valiant attempt at recreating the rhythms of Manzoni’s text, but on occasion her instinct veers towards the prosaic, in choosing, for example, not to indulge in the elision of articles and relative pronouns which so often typifies poetic discourse, and displaying a tendency to explain imagery rather than allow it to stand for itself. Lines such as “From both sides the earth rumbles with footsteps | Of the infantry and cavalry charging” hardly sound like what most people would describe as “lyric” poetry (151).

The overall impression which Brunori Deigan's translation creates is one of regularity, whereas one of the aspects which most clearly distinguished Manzoni's tragedies was their irregularity. In this sense, it displays that general flattening of style which Tim Parks argues is typical of much literary translation. Such a judgment is not necessarily negative, in that it tells us as much about what the modern publishing industry deems to be acceptable in respect of translations as it does about the translator herself. It does, however, explain why Brunori Deigan is perhaps at her most convincing in her versions of Manzoni's prose introductions, as opposed to his verse, where she regularly matches the grace and elegance of Kenelm Foster's *History of the Column of Infamy*.

David Gibbons, *Milan, Italy*

Hanna Serkowska. "Uscire da una camere delle favole". I romanzi di Elsa Morante. Krakow: Rabid, 2002.

Morta nel 1985, Elsa Morante non fa più parte degli scrittori ignorati dalla critica e dai lettori ed è nota anche all'estero, come dimostra anche il recente volume monografico della studiosa polacca di letteratura italiana, Hanna Serkowska qui recensito.

La monografia inizia contestando il posto che spetta alla Morante nel canone storiografico letterario, sempre propenso a rigide categorizzazioni a discapito di una lettura attenta e fedele ai soli dati testuali. Tale prospettiva porta l'autrice a prescindere dalle poetiche, correnti e stili dominanti nell'epoca in cui la Morante scrive (e verso cui, del resto, la stessa scrittrice nutriva un manifesto disinteresse), in quanto ritenuti inadatti all'analisi dell'opera morantiana. Il suo è un approccio monografico, o — nel senso crociano del termine — monadico. Tale scelta pregiudiziale permette all'autrice di analizzare ognuno dei romanzi morantiani in chiave diversa: appellandosi all'intertestualità, alla critica mitografica, alla psicanalisi e alla narratologia.

Così, nel primo capitolo, si argomenta che le caratteristiche specifiche della prima opera morantiana esaminata (*Menzogna e sortilegio*) si esprimono nella carica intertestuale. Il tipo di operazione intertestuale che, secondo la Serkowska, la Morante avrebbe seguito è di carattere parodico, indirizzato cioè a richiamare ironicamente gli esistenti codici genologici del romanzo e a transcodificarlo.

Nel secondo capitolo della monografia si mette in luce l'uso della mitografia, tracciando una distinzione tra mitizzazione e mitologizzazione. Il primo processo consiste nell'attività mitogena, l'area propria del mitico. Qui — sostiene la studiosa — la Morante ha creato o cercato di creare il mito materno (la "religione materna"), un'intuizione che solo diversi decenni più tardi sarebbe stata fatta propria dalle femministe francesi e italiane. La mitologizzazione invece rientra nel gioco del richiamo e della transcodificazione (di cui si parla nel primo capitolo), concentrato in questo caso sul patrimonio mitico della tradizione antica e cristiana, nonché sui miti letterari dell'epoca moderna. Lo smantellamento dei miti, tuttavia, avviene per soli fini narrativi, ovvero per generare il testo. In effetti, alla Morante, il mito è troppo caro per lasciarlo dissolvere. Il mito reinterpretato (come il mito dell'eroe o i miti cristiani) costituisce parte dello strumentario di chi scrive, e la letteratura non può fare a meno del mitico che ne forma di fatto l'ossatura.

Il mito, e in particolare il mito dell'androgino, è il fulcro dell'analisi del terzo capitolo, in cui si parla della necessità della Morante di cercare un altro tipo di

spiritualità, ispirata allo gnosticismo e ai misticismi orientali. La visione androgina dell’uomo e del mondo (ed è, va detto, la parte più originale e interessante del saggio della Serkowska), palese innanzi tutto in Aracoeli, si iscrive in un più generale piano cosmogonico in cui le opposizioni si integrano a vicenda per ricostituire quanto hanno originariamente smarrito, ovvero la *Einheit*, l’unità armoniosa. Il mito dell’androgino che — afferma la studiosa — domina l’immaginario della scrittrice (contrariamente al suo uso satanico-ermafroditico tipico delle poetiche simboliste) contiene esclusivamente dei rinvii alla sfera spirituale. La sessualità e l’eros sono ripugnanti in quanto aggravano la scissione e la reificazione dell’individuo. L’androgino diviene così un emblema della natura arcaica dell’uomo, segno della sua parentela col divino. La ricerca dell’unità smarrita è pertanto la ragione della vita e della morte voluta e cercata dal protagonista.

Da ultimo il saggio indaga la visione della storia nel romanzo più controverso della Morante. La Storia costituisce, per la Serkowska, un racconto che, pur non essendo l’ultimo in ordine di tempo, è il romanzo più rappresentativo della scrittrice. In esso si incrociano elementi e riflessioni presenti in parte in tutte le altre opere. Qui sono oggetto di indagine tipi di elementi narrativi tra cui spicca quello modale, che filtra fatti e dati allo scopo di valorizzare la funzione del testimone e della sua testimonianza diretta. La memoria appare come un mezzo importante, a detrimento della tradizionale storiografia, basata sull’indagine e sull’interpretazione delle fonti. La fabula contiene una storia in piccolo, incastonata in quella in grande, ma quest’ultima viene tendenzialmente privata di senso, presentata come un coacervo di prevaricazioni e violenza, guerre, morti e uccisioni in massa. Ciò potenzia ed evidenzia ulteriormente le annotazioni sulla storia in piccolo, o piuttosto storie, poiché ce ne sono molte, tante quante sono le storie di vita, le esperienze individuali degli eventi storici. Tra la storia dei manuali e dei libri di storia e quella degli “sconfitti” non v’è alcun legame se non quello di un estremo contrasto e opposizione. La memoria, opposta alla storia scritta, diviene l’unico mezzo praticabile. In tal modo, del tutto inedito nel percorso del romanzo storico italiano, alla vieta contrapposizione manzoniana tra storia e invenzione, si sostituisce qui quella tra relazione mediata o mediatizzata e un metodo basato sulle microstorie e sulla memoria degli individui.

In conclusione, il saggio fornisce una lettura dei romanzi (ma non solo) morantiani che predilige la dimensione lirica, costruita al di sopra della funzione obiettiva, epica. L’impegno dello scrittore, sostiene la Serkowska, la fedeltà alle proprie convinzioni, lo inclina talvolta a sfuggire la realtà, percepita come volgare mondo borghese. Il mondo narrato, segnato da nostalgie utopistiche, arcaiche, precivilistiche nonché fiabesche, oniriche e fantastiche costituisce per la scrittrice un rifugio dai demoni del mondo reale.

Il saggio della Serkowska, come si vede, è assai denso di interessanti prospettive e di spunti di riflessione critica, minuziosamente documentati e sostenuti da un apparato teorico fin troppo abbondante, e di questo, bisogna dirlo, le scorrevolezza della lettura risente, rendendo il saggio consigliabile soprattutto agli specialisti. D’altra parte si tratta di una scelta legittima e forse anche obbligata per un lavoro accademico di indubbio spessore e serietà.

Silvia Canullo, Roma

***Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento.* Ed. Jennifer Burns e Loredana Polezzi. Isernia: Cosmo Iannone Editore, 2003. Pp. 404.**

Sergia Adamo, in her contribution on the Albanian-Italian writer Carmine Abate in this volume, quotes him on the grave injustice of forced emigration (87, 293, in the English and Italian versions, respectively). Power-relations and their ethical dimension are shown to be central to Abate's multifarious oeuvre. Transhistorical and transnational, these power-relations involve language itself, and writing. And here lies one major justification for what might otherwise seem the doubtful significance or efficacy of the literature and culture of migration, and of their study. Adamo recruits, tellingly, a geographer, Paul White, to clinch the point: "the experience of migration finds in literature a powerful space for enquiry, beyond sociological statistics or a history made up of facts incapable of telling individual stories [...]" (88, 294).

This volume stands as the vindication of a broad multidisciplinary "cultural studies" approach to migration and identity-projection both from, and within, and into Italy, that goes "beyond those [approaches] traditionally associated with Italian Studies [italianistica]" (15, 230). It is also transcultural in being, in effect, two volumes in one: Italian versions and English versions of contributions by eleven Italian and eight non-Italian (mostly Anglophone) scholars. Homi Bhabha, Iain Chambers, James Clifford, Stuart Hall and S. Zizek are the proponents of postcolonial and postmodern hybridity, mobility and fluidity of identity that are most frequently and most effectively invoked across the volume, rather than explorers of textuality, such as Kristeva, Derrida, Deleuze, and Guattari, though these get a few nods, and the last-mentioned pair are several times credited (but somewhat mechanically) for their revaluation of *littérature mineure*.

Such a wide-ranging collection as this is bound to achieve less in depth than in breadth, and is most useful in sketching out an emerging panorama and established or new landmarks. The important work already done on the emigré culture of Italians outside Italy and outsiders in Italy by Gnisci, Matteo, Ghezzi, Durante, Tamburi, Parati and others is drawn upon, and Gianni Amelio's 1994 film *Lamerica* is a frequent point of reference. Some professional writers here use as their exemplary material, not their writings, but an account of their uncertain status as returned "Italians": this is the case with Giuse Rimanelli from Molise (discussed by Sante Matteo), and Clementina Sandra Ammendola, returning from Argentina to the Vicenza of her now almost remote origins. Or a group cultural enactment or re-enactment may serve to promote a hybrid identity: valorizing emigrants' "Sicilianness" by celebrating the feast of San Sebastiano, patron of Milello, in Middletown, USA (Stefania Taviano), or workshoping a collective drama, drawn from their own experiences, among the marginalized, including immigrants, in Torino (Federico Faloppa).

The largest group of chapters consists of textual studies. Some deal with issues of identity internal to Italy: *sicilianità* and *triestinità* as textual constructs in the pieces by Catherine O'Rawe and Kirsten Wolfs; other regional or non-Italian identities among the anti-Fascist exiles Silone and Lussu (Deborah Holmes) and in Luigi Meneghello (Lorenzo Chiesa); the negotiation of African identities by Italian women writers (Loredana Polezzi). Others deal with the negotiation of identity and culture by first- or second-generation Italians in the USA (Alessandra Masolini) and Australia, for which Luisa Percopo gives an account of the Sardinian poet Lino Concas, and Kerstin Pilz and Susanna Scarparo study a filmic and an operatic treatment of the theme of the proxy bride.

The chapter by Jennifer Burns touches on a very important dimension of immigrant writing in Italy: its mediation, literary and/or editorial, by native Italians. To write and publish in Italian is, for an immigrant, a serious endeavour at integration into the Italian social culture, and some of the barriers preventing this, in the case of Salah Methnani’s *Immigrato* (co-authored with Mario Fortunato), are studied by Derek Duncan. This is a theme that could be extended to other writers, especially those of non-Western origin. In this volume, it is cinematic treatments of the failure of integration by women migrants, and their commodification, that receive some attention, as in Vincenza Minutello’s piece on African women in Roberta Torre’s *Sud Side Stori*, of 2000, and James Walker’s on a Romanian woman in Corso Salani’s *Occidente*, of 2001. How serious these indices are of an incapacity by Italian society to accommodate difference would have to be the subject of a sociological enquiry.

This volume does not set out to survey work done, nor to map out work to be done in the huge field involving the textual negotiation of identity and social culture and interaction in Italian. It forwards insights regarding “the migrant text” (20, 234) and prompts ideas for the mobilization of new methodologies and concepts. Thus Paolo Bartoloni’s recent work on interstitial writing, though elaborated in relation to individual, socio-culturally undifferentiated experience in the works of Svevo, Sereni, Calvino and Caproni, might prove heuristically productive if applied to the culturally hybrid. There is a necessarily unresolved tension within the volume (as in the whole field of cultural studies) between “high” cultural or literary values and a sociological hermeneutic, which might be fruitfully articulated in terms derived from Bourdieu.

Most serious of all, there is the invariably begged question, one way or the other, of “essentialism”: the dilemma between sociocultural determinism and fluid relativism. Are differences to be cultivated, or obliterated? Is otherness to be valorized, or dismissed? Sante Matteo keeps the question open: “Are we the creators of these cognitive and behavioral sets and the controllers of their transmission, or are we created by them and serve as the instruments and victims of their diffusion?” (35, 247-48). This — along with the question of the self and identity which is corollary to it — is the central question of sociology, and the area where sociology most intimately concerns textuality. It is the very area of negotiation that gives cultural studies its fascination and importance, being a constant transaction between freedom and responsibility on the one hand, and stability and order on the other. As Italianists, we are concerned with the Italian dimension of identity and interaction as an always plural, shifting, and hybrid phenomenon. We are learning from other contexts of cultural interaction, and can contribute to the global picture. Identity negotiation and shift by Italians within Italy and in any part of the world, and by non-Italians in Italy, constitutes a field within that global field, and any instance of Italian identity negotiation needs to be seen within that dual perspective. We may be grateful to the contributors to this volume for having opened up that perspective.

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

Claudio Fogu. *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*. Toronto: U of Toronto P, 2003.

Roma, 1934: l’evento è quello della Mostra della Rivoluzione Fascista. Due anni di installazione, con esposti trentaquattro fra i più celebri artisti italiani dell’epoca, assistiti da architetti, giornalisti e storiografi; più di 3.850.000 visitatori, con una miriade di interventi, recensioni e commenti di politici, intellettuali ed artisti. Fra questi, Georges Bataille, teorico del Surrealismo francese, autore de “La struttura psicologica del Fascismo”, un saggio sull’esplosione totalitaria in Europa che propone una teoria globale del fenomeno fascista e nazista. Bataille, visitando la Mostra, viene colpito in quelle sale da qualcosa di unico e di diverso. “I am quite astonished. I didn’t know this history. [...] the effect is very strong” (3): questo il suo commento all’esposizione, a uno spettacolo che fa vacillare la sua visione unitaria di nazismo e fascismo. (Il passaggio è tratto da una lettera esposta per la prima volta a Parigi nel 1978 nella mostra “Raimond Queneau plus intime”. Il testo è stato integralmente ristampato in G. Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, Parigi, Gallimard, 1997, 80-83.)

Il volume *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy* di Claudio Fogu muove da questa prospettiva “altra” sul fascismo italiano, per interrogarsi sulle peculiarità di un fenomeno — quello della cultura modernista fascista — che vede realizzarsi un incredibile intreccio di estetica d’avanguardia e cultura di massa, unico nel suo genere. Mentre nella Germania nazista di Hitler prevalgono i rigidi canoni di un’arte di stato e si condanna ogni forma di arte contemporanea come arte degenerata, in Italia invece l’arte d’avanguardia racconta e presenta alle masse dei visitatori della Mostra l’immagine di quello che Fogu definisce appunto l’immaginario storico del fascismo. Fogu ne sottolinea la specificità, definendolo come “that mental area of conflicts and negotiations between mentality and imagination where past and present, subject and object, representation and action are not clearly distinct” (11). Si tratta per Fogu di un campo dinamico di rapporti e di un repertorio di immagini, “the ensemble of mental icons in which the historic essence of fascism was imagined and from which it was projected into visual and ritual representations that aimed at making the past present” (11). Il libro passa in rassegna queste immagini, esplorandone l’evoluzione attraverso un vasto arco temporale, quello del Ventennio (1922-42) e differenti luoghi di rappresentazione quali musei, archivi, commemorazioni e mostre d’avanguardia. Vari sono gli agenti storici considerati: curatori di musei, giornalisti, critici d’arte, artisti d’avanguardia, architetti, politici, ed ovviamente lo stesso Mussolini, individuato come il referente unificante delle diverse immagini storiche fasciste colte nel loro sviluppo diacronico.

Il libro è articolato in un primo momento teorico sviluppato e approfondito successivamente in una serie di studi di carattere microstorico e sociologico. Nel primo capitolo Fogu ricostruisce la visione fascista della storia, analizzandone i testi di riferimento e differenziandola da quella trascendentale del pensiero liberale o marxista. Essa viene invece ricollegata da una parte all’attualismo gentiliano ed alla sua nozione di una “storia che appartiene al presente”, dall’altra al motto mussoliniano del “Fascismo che fa la storia, non la scrive”. Sottolineando quello che Fogu definisce “a catastrophe of the historiographical act, that is, the reciprocal immanence of the historical and the historiographical act” (13), l’autore suggerisce una delle tesi principali del libro, ovvero il riferimento della politica della storia adottata dal regime alla nozione cattolica e latina di “presenza” nelle rappresentazioni visive. Se è vero che il fascismo segue i dettami modernisti e dell’estetica di avanguardia nello stabilire le modalità delle sue

rappresentazioni storiche, il suo ascendente sulle masse appare piuttosto legato direttamente all’orizzonte dei codici retorici della tradizione cattolica, diffusa capillarmente nella cultura popolare della nazione.

I capitoli successivi esplorano, nell’arco del Ventennio, vari esempi di rappresentazione visiva e rituale della storia: nel secondo capitolo vengono esaminati i musei storici e gli archivi, quali il Museo del Risorgimento a Milano; nel terzo monumenti e commemorazioni, come la commemorazione di Garibaldi in occasione del cinquantenario della morte; nel quarto, si indaga come questi eventi siano stati riportati con modalità differenti dai diversi mezzi di comunicazione di massa, giornali e cinegiornali. Il quinto ed il sesto capitolo sono dedicati invece all’analisi delle esposizioni storiche: la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 viene contestualizzata in rapporto alle esposizioni che l’hanno preceduta in quello stesso anno (la Mostra di Roma nell’Ottocento e la Mostra Garibaldina) e quelle che l’hanno seguita, fino all’Esposizione Universale di Roma, la mai completamente realizzata mostra EUR 42. Di particolare interesse le pagine dedicate all’orchestrazione, mussoliniana e non, delle commemorazioni garibaldine come momento di protoformazione dell’immaginario storico fascista. Particolarmente approfondita, nel capitolo quinto, è la parte dedicata all’esplorazione della grande Mostra della Rivoluzione fascista, nella sua doppia articolazione di una sezione narrativa perimetrale e di una centrale decisamente votata, nelle parole di Fogu, a fornire una *gestalt* dell’immaginario storico fascista, dove “the regime itself was revealed as a mental state of historic presence” (152). Nel capitolo conclusivo si riaffaccia nuovamente la teoria, volta a dimostrare il ruolo giocato dal momento decostruttivo del fascismo nella cultura storica moderna come premessa importante al sorgere dei nostri immaginari post-storici.

Rispetto allo stato corrente degli studi sul fascismo in rapporto al modernismo, il libro di Fogu si propone una meta ambiziosa: intende infatti superare l’impasse fra differenti paradigmi interpretativi, in particolare quello di Mosse sulla sacralizzazione della politica e quello di Benjamin sulla estetizzazione fascista di essa. A colmare questo divario interpretativo come punto di sutura fra culto di regime e modernismo fascista si porrebbe, per Fogu, proprio la nozione di immaginario storico fascista. L’autore fa ampio riferimento agli studi più importanti e recenti sul fascismo, sia di scuola anglosassone che di scuola europea, in un testo che si rivela stimolante e profondo nell’interazione di teoria e microstorie, l’una a specchio delle altre. Il materiale analizzato è decisamente vasto, fattore che costituisce la ricchezza del volume ma a tratti anche il suo limite: il testo risulta occasionalmente faticoso e oscuro, soprattutto nella terminologia. Nel complesso tuttavia il libro rappresenta un punto di riferimento prezioso per gli studiosi del periodo, e uno stimolo ad ulteriori esplorazioni.

Stefania Benini, *Stanford University*

Franco Brioschi. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Pp. 314.

Con la recente scomparsa di Franco Brioschi la cultura italiana perde una delle sue voci più significative. Raffinato interprete di Giacomo Leopardi, cui dedica il volume *La poesia senza nome* del 1980, e di cui cura in collaborazione con Patrizia Landi

l'*Epistolario* nel 1998, Brioschi è autore di contributi fondamentali nel campo della teoria della letteratura. Oltre al sodalizio con Costanzo Di Girolamo, con cui pubblica *Elementi di teoria letteraria*, 1984, e il *Manuale di letteratura italiana*, 1993-1996, lo studioso si fa portavoce — in saggi come *La mappa dell'impero*, del 1983, e *Un mondo di individui*, del 1999 — di posizioni di assoluta originalità nel dibattito culturale contemporaneo: in polemica con i più celebri luoghi comuni di varie correnti semiotiche, frettolosamente inclini a collocare le opere letterarie in un autotelico limbo testuale, Franco Brioschi si preoccupa di evidenziare la dimensione pragmatica della letteratura in quanto fenomeno da inserirsi in una concreta trama di rapporti storici e sociali. La raccolta *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia* permette di abbracciare l'intera gamma degli interessi del critico, da quelli storico-letterari a quelli più decisamente teorici.

Il volume, organizzato in quattro sezioni più una "Premessa" e una "Appendice", consta in tutto di tredici capitoli, che raccolgono e ampliano articoli apparsi in un arco cronologico che va dal 1987 al 2001. Nella prima parte, "La letteratura e il suo doppio", l'autore traccia un consuntivo di quella fase, cruciale per la nascita della nozione stessa di letteratura, dal Settecento ai primi decenni del Novecento. Centrali in questo contesto le analisi dell'idea di gusto estetico e di valore, che vengono sottratte, da Kant in poi, a qualsiasi strutturazione normativa, assumendo i connotati, borghesi e soggettivi, di una relazione di tipo individuale tra il prodotto artistico e il suo fruitore. La disanima della liberazione dell'esperienza estetica da griglie normative precostituite, viene opportunamente connessa alle dinamiche di innovazione e conservazione della modernità letteraria, fino alle accensioni, scandalose eppure destinate alla museificazione, delle avanguardie, che spingono i propri stilemi fino ai nostri giorni.

La seconda parte, "Leopardi empirista," traccia le coordinate per una riflessione sul pensiero leopardiano, in particolare in riferimento alle nozioni di soggettività e conoscenza, con esempi tratti dall'*Epistolario*, finalmente restituito alla sua completezza di dialogo intersoggettivo tra lo scrittore e i suoi corrispondenti, e dallo *Zibaldone*. Brioschi si preoccupa di sottrarre il poeta di Recanati alle recenti interpretazioni neoheideggeriane, e di restituirlo alla sua corretta dimensione speculativa: quest'ultima appare basata su una "fondamentale attitudine analitica" (100), contraria a qualsiasi miraggio universalistico.

La terza parte, "Teorie della letteratura e filosofia del linguaggio", costituisce il nucleo squisitamente teorico della raccolta. L'autore ricorre agli strumenti della logica formale con l'obiettivo di scardinare alcuni topoi della linea epistemologica strutturalistico-semiotica, presenti anche nei successivi sviluppi poststrutturalistici e decostruzionistici. Sulla scorta autonomamente elaborata, tra le altre, delle posizioni di Heinrich Lausberg e di Stanley Fish, ad essere prese di mira sono in particolare le nozioni di "letterarietà" e di "autoreferenzialità", di cui viene dimostrata la natura aporetica, per non dire contraddittoria. La letteratura infatti non contiene, in sé, qualcosa che la renda automaticamente degna di questo nome: non esistono "contrassegni 'immanenti'" (156) che autorizzino l'assegnazione di uno scritto all'ambito del letterario. Secondo Brioschi è solo il lettore, in quanto individuo inserito in una determinata comunità, con determinate caratteristiche storiche e sociologiche, a stabilire i confini di ciò che è letterario e ciò che non lo è. È vacuo pertanto qualsiasi riferimento iperscientista ad una identità autosufficiente di un ipotetico linguaggio letterario, in quanto campo misticamente separato dal resto delle vicende umane, siano esse la storia o la biografia dell'autore.

L’attività letteraria, infatti, eccedendo qualsiasi acribia metodologica, si costituisce precisamente quale fenomeno dialetticamente teso tra i poli degli autori e dei lettori: la critica non può che accettare tale complessità e raccoglierne la sfida. “Quando il mio occhio fissa immobilmente la punta dell’ago”, scrive Brioschi, “in breve la sua immagine svanisce: lo sguardo deve scorrere almeno per un poco intorno all’oggetto, se non vuole perderlo di vista. Lo stesso accadrebbe, alla lunga, per la letteratura” (194).

La quarta parte, “Il rasoio di Occam”, in cui spicca l’ironico, densissimo capitolo intitolato “Come non sono diventato un semiologo”, riprende le medesime posizioni con il supporto di un’ancora più agguerrita strumentazione logica — debitrice di Nelson Goodman e della tradizione empiristica che risale a Locke e Hume — incline ad uno scetticismo antimetafisico relativisticamente insofferente di postulati assiomatici. L’intento è quello di sfrondare la riflessione sulla letteratura di qualsiasi salvacondotto idealistico, per mostrare i dati effettuali che sostengono qualsivoglia esperienza di tipo estetico. L’ultima sezione, “Dante, Galileo e l’armonia del mondo”, coniuga la precisione di una profonda erudizione con un andamento a tratti gustosamente narrativo. Il tema è peraltro accattivante: si tratta della vicenda del giovane Galilei, munito quanto l’Alighieri di una mente “al tempo stesso poetica e matematica” (278), alle prese con la descrizione dell’Inferno dantesco. Ricollegandosi al primo capitolo della raccolta, l’autore descrive un ulteriore cambio di mentalità che si pone alla base della sensibilità moderna: l’impresa galileiana viene infatti collocata sul crinale di un essenziale mutamento epistemico, per cui alle idee rinascimentali di una globale unità del sapere e di un’armonia intrinseca al reale subentra la *forma mentis* barocca, incline piuttosto a modelli operativi frammentariamente illusionistici, in una sorta di “divorzio tra arte e scienza” (283) di cui ancora viviamo le conseguenze.

Critica della ragione poetica e altri saggi di letteratura e filosofia presenta il pregio, duplice, di individuare un filo conduttore stringente fra i vari interessi dello studioso, offrendo anche, grazie alla varietà degli argomenti trattati, da Dante a Derrida, sempre nuove e spesso inattese opportunità di riflessione. L’ultima opera del compianto Franco Brioschi si candida a divenire un classico sugli scaffali delle nuove generazioni degli storici, dei critici e dei teorici della letteratura: senz’altro di quanti, fra loro, siano ancora ansiosi di percorrere itinerari di ricerca innovativi.

Andrea Mirabile, *University of North Carolina at Chapel Hill*

John Picchione. *The New Avant-Garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*. Toronto: U of Toronto P, 2004. Pp. 250 + ix.

John Picchione’s latest volume fulfills a twofold objective: it describes the theoretical premises that inform the phenomenon of *neoavanguardia*, while providing ample descriptions and close readings of the practices of its most significant poets. In addition, Picchione’s volume also compares the different aesthetic postures assumed by the *neoavanguardia* with cultural concerns associated with the American avant-garde, the Frankfurt school, Abstract Expressionism, post-Weberian music, and the French *nouveau roman*.

In the first chapter, “Poetry in Revolt: The Novissimi,” Picchione provides a brief but accurate contextualization of the emergence of the *neoavanguardia* in post-war

Italian culture and argues that it was only with the publication of the anthology *I novissimi* in 1961 that poets finally achieved an authentic subversion of the language of the Italian lyric tradition. Picchione then turns to an examination of Alfredo Giuliani's introduction to the anthology and pays close attention to the poet's rejection of the dictates of mimesis, the articulation of the reader's role in the production of meaning, the reduction of the subject, and the ideological polemic against bourgeois practices. Of interest in this section is also Picchione's discussion of the philosophical context of phenomenology that informs Giuliani's work, and the numerous comparisons that he establishes between the *neoavanguardia* and Futurism, Imagism, Abstract Expressionism, Action Painting, and Informal Music.

Since the new perspectives on poetic languages that emerged from the anthology of *I novissimi* and the journal *Il Verri* were not lost to the Italian literary circles of the time, in the chapter "The *Neoavanguardia* and the Theoretical Debate," Picchione sketches the positions of the editors of *Il menabò*, Elio Vittorini and Italo Calvino, towards the *neoavanguardia*. The debate that animated the pages of *Il menabò* prompted the editors of *Il Verri* to organize a gathering in Palermo from which would emerge a full-blown discussion of the most important issues associated with the *neoavanguardia*, now solidified in *Gruppo '63*: linguistic experimentation and socio-political commitment, autonomy and heteronomy of art in late-capitalism, the role of the reader, the effective possibilities of the avant-gardist project, and so on. Picchione then turns his attention to the two major theoretical camps that emerged from the gathering in Palermo. One camp, he argues, remained aligned with the project of modernity and, therefore, understood linguistic experimentation as the expression of a counter, subversive ideology. The other camp anticipated the postmodern impotence of language to bring about social change and conceived of literature as a self-enclosed system devoid of any mediating ability. The division between the two camps is further addressed in the context of the poets' individual writing practices: Edoardo Sanguineti for the modernist camp, and Alfredo Giuliani, Aldo Tagliaferri, Giorgio Manganelli, and Angelo Guglielmi for the postmodernist camp.

Chapters three, four, five, six, and seven are devoted to close examinations of the five "novissimi" that are most representative of the core poetics of *Gruppo '63*. Chapter three, "The Gestural and Schizoid Language of Alfredo Giuliani," focuses extensively on the poet's dislocation and reduction of the "I" that range from linguistic derangement and montage of fragments to dismembered phonemes, whose effect is that of collapsing the referential function of expression. In chapter four, "Collage, Multilingualism, and Ideology: Elio Pagliarani's Epic Narratives," Picchione focuses again on the reduction of the "I" that, in the case of Pagliarani, is achieved by way of a collective and social epic subject made up of a variety of linguistic sources. The chapter that follows, "Edoardo Sanguineti and the Labyrinth of Poetry," is a particularly insightful account of one of the most famous poets of the *neoavanguardia*. Picchione begins by discussing Sanguineti's *Laborintus* (1956) as a Dantesque journey into the chaos of reality and provides numerous examples of the hybrid language of the text and its dislocated syntax that, in consistency with the author's poetics, is a means of foregrounding the alienation of modern society, often concealed in linear, normative expressions. Picchione also describes the Jungian subtext that informs *Laborintus* before proceeding to a discussion of *Purgatorio de l'Inferno* (1964) and especially the *Reisebilder* section of *T.A.T* (1968).

Chapter six, “The Poetic Nomadism of Antonio Porta,” examines Porta’s indefatigable search for new forms of poetic expression that range from the surreal and hallucinatory writing of his early collections to the experimentation with permutable verses of *Cara* (1969). Throughout this chapter, Picchione grounds Porta’s experimentation within the philosophical perspectives of phenomenology. In chapter seven, “Nanni Balestrini and the Invisibility of the Poetic ‘I,’” Picchione discusses the work in concrete and electronic poetry of the most radical of all avant-gardists, Balestrini.

Chapter eight, “Other Poets, Other Subversions,” offers a brief but much needed examination of other poets who took part in the gatherings of the *Gruppo ’63*: Amelia Rosselli, Giuseppe Guglielmi, Adriano Spatola, Giorgio Celli, Corrado Costa, and Patrizia Vicinelli. Chapter nine, “Crossing the Boundaries of the Word: The Visual Poets,” argues that while the writers of *Gruppo ’63* continued to consider the printed word the proper realm of poetry, other poets did not. Turning now to these poets (Carlo Belloli, Arrigo Lora Totino, Mirella Bentivoglio, Adriano Spatola, Ugo Carrega, Vincenzo Accame, and the artists of *Gruppo 70*), Picchione describes their use of extralinguistic material and contextualizes their experimentation in the tradition of Futurism, Dadaism, Surrealism, and Cubo-Futurism, not to mention early examples harking all the way to the *carmina figurata*.

A few pages of “Closing Remarks” provide an epilogue to the volume and allow Picchione to recapitulate, in broad and summary terms, the project of the *neoavanguardia*, while commenting on their production of highly creative, original texts.

Aside from what I take to be an oversimplified description of the modernist/postmodernist divide — a description that was perhaps necessary to establish some framework to clarify the tension within the *Gruppo ’63* — this is a cogently argued and well-researched book. The lucidity of Picchione’s theoretical explanations and the excellence of his close readings are consistent throughout his book and provide much needed guidance to the radical practice of the poets under examination. *The New Avant-Garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices* fills an important gap in the bibliography on the topic that is available in the English language, and is a most welcome addition to our understanding of post-war Italian literary culture.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Pier Paolo Pasolini. *Il re dei Giapponesi. Romanzo*. A cura di Luigi Martellini. Pistoia: Edizioni Via del Vento, 2003.

Quasi trent’anni dopo la sua tragica scomparsa, il cantiere pasoliniano rimane ancora aperto. Le poche pagine de *Il re dei Giapponesi* annunciano un progetto narrativo ampio, intravisto ancor prima delle parole conclusive di Luigi Martellini. Il sottotitolo della breve narrativa di Pasolini è infatti “romanzo”, e molto probabilmente i frammenti raccolti nel piccolo volume uscito recentemente giustificano le intenzioni dell’autore.

Incompiuto, sì, il progetto si doveva chiamare *Romanzo del mare*, quindi una proiezione narrativa che ambiva collegare lo spazio dei mari lontani all’ipermetaforizzazione della storia. Ne escono pagine di un’intensa concentrazione poetica che ci riconducono ad un tipo di simbolismo sincretico che Pasolini stava già proponendo nei suoi testi dell’epoca.

Scritti verso la fine degli anni Quaranta, i frammenti furono pubblicati per la prima volta nel volume *Romanzi e racconti* uscito presso Mondadori qualche anno prima di questa versione separata. In *Empirismo eretico* (141), Pasolini aveva già notato "che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi quando non è fisicamente presente". Ed è addirittura il richiamo della lingua, ossessione nonché fatalità dell'ideologia poetica pasoliniana, che divampa nelle meno di venti pagine che formano *Il re dei Giapponesi*.

L'abbozzo di romanzo è scritto in prima persona, così attingendo alla formula autobiografica tanto cara al poeta e cineasta friulano. È con il significato della confessionalità che si apre la finestra narrativa pasoliniana: l'arrivo nel porto asiatico della nave ponentina allarga gli occhi del narratore verso "una grande folla silenziosa" simboleggiante la realtà misteriosa di un mondo sconosciuto. I pochi personaggi che accompagnano il viaggio del narratore attraverso il mondo asiatico hanno qualcosa di statuaria nel senso erotico della parola. Il Viceré e la guida che questi offre al narratore prima di ritirarsi nella sua tenda vengono avvolti da un'atmosfera quasi orgasmica, tipica della voce narrativo-visuale pasoliniana. Le immagini sfiorano la filosofia poetica del Leopardi per suggerire il misticismo della vita quotidiana: "Ero già abbastanza stordito, è vero, ma non volevo perdere l'occasione di stordirmi ancora di più, se dato l'orgasmo, l'aria di felicità, il brivido che nei nostri paesi europei rende così dolce il sabato sera, quell'esplorazione mi avrebbe gettato in una condizione di tenero batticuore" (25).

Il confronto tra il mondo occidentale e quell'orientale è ovviamente centrale nella breve prosa de *Il re dei Giapponesi*; il narratore, giovane ed ingenuo come lo scrittore stesso, spiega al Viceré che la religione cristiana prende misura dall'uomo reale anziché da un modello estremo di bontà. Man mano ci si accorge che il narratore è l'ombra del Viceré e che l'ultimo si ritrova lo stesso nelle domande e nei gesti del primo. Tutto e tutti sono esemplificazioni della realtà poetica occidentale, così come nelle lussurianti descrizioni di paesaggio orientale Pasolini scorge i "segreti" dell'unione tra due mondi distintivamente simili.

Dal mito platonico dell'anima caduta, attraverso la redenzione cristiana e l'intuito poetico di Leopardi e Antonio Machado, il narratore racconta secoli di esperienza poetica che ridiventa "nuova" nel momento della contemplazione dello spazio del Sol Levante. Tale novità viene espressa attraverso la voce del giovane narratore che senz'altro risuona fortemente autobiografica; sotto il mito della gioventù "naturale" c'è l'inclinazione pasoliniana verso la "potenzialità poetica" che quindi si trova sempre "alle radici" (*Passione e ideologia*) dell'espressione, dello stile.

Nelle poche pagine de *Il re dei Giapponesi* si affaccia ormai, come un prematuro esercizio stilistico, il mito pasoliniano dell'erotismo trasgressivo che sfiora la gioia orgasmica: "Volevo bere con uno sguardo tutto il mistero così stupendamente lieve. Immagini cadenti e piene di fascino si incrociavano impedendo al mio pensiero di formularsi se non nel tremito che mi scuoteva di tenerezza, di terrore infantile e quasi d'invidia" (26).

In una lunga frase troviamo alcuni elementi base della poetica pasoliniana: il palpito fisico dell'efebo in cui si intravede la "mitizzazione della virilità canonica" (trasferita poi anche nelle immagini-ritratto di giovani in molti dei suoi film), "il brivido" che allude alla tematica del sogno archetipale dell'incompiuto come perfezione e la sua illustrazione poetica leopardiana ne *Il sabato del villaggio*. Infatti è l'intera prosa del piccolo romanzo a segnalarci l'impronta onirica voluta da Pasolini. Dietro il reperibile contesto storico

della narrativa (le invasioni giapponesi di Cina e Corea, l’ultimo dopoguerra) si spalancano orizzonti lussurianti che derivano dalle vicende alquanto contemplative del narratore nei paesi visitati. Ne risulta un susseguirsi di immagini metaforiche tra cui la più spiccante è naturalmente quella del viaggio. Un viaggio che probabilmente Pasolini aveva l’intenzione di prolungare per molte pagine e che comunque ricostruisce un ambito mistico dell’avventura umana in questo mondo come corpo (spazio fisico) e sogno (spazio metaforico).

Florin Berindeanu, *Case Western Reserve University*

Enzo Lauretta. *The Narrow Beach*. Trans. Giuliana Sanguinetti Katz and Anne Urbancic. Mineola (NY): Legas, 2004. Pp. 132.

In the recollections of this book’s narrator, the narrow beach emerges as a metaphor for life’s unpredictable adversity; its grief; the obstacles that everyone sooner or later must face and overcome; and even a sense of cosmic injustice. The event that generates this image is the childhood memory of how the narrator’s sixteen-year-old brother, having agreed to a brief but illicit sailing trip to a small offshore island, is then absurdly drowned, along with his companions, just a few meters from shore, when a sudden squall rises out of nowhere. The place of the misfortune, the narrow beach at Porto Palo in Sicily, is the catalyst of his and his parents’ lives and becomes indelibly etched in his memory.

The event functions as the fulcrum of the narrative, as the author moves back in time to recount the narrator’s parents’ youth and their peregrinations through Sicily and North Africa, and then forward towards the present time of the narrative, World War II. Through the many layers of flashbacks we learn of his father’s repeated successes and failures — some due to his pronounced sense of honor and integrity and some to sheer bad luck; of his mother’s loyalty throughout their many fresh starts; and of her perennial grief at her son’s death that no amount of time can assuage. Lauretta’s structural strategy serves to underscore the inextricable ties of the past to the present, both in objective and subjective ways. Thus, the events of the past not only determine to a greater or lesser extent the events of the future, but they also give life to a “reality” that is true psychologically even when it does not conform factually. Thus the Saracen tower that the narrator’s brother was aiming to visit on the fatal day becomes the metonym not only of the tragedy, but also of history: “He always used to tell me of a Saracen tower placed on a little island shaped like a crescent moon. There, in spite of the defenses of the Christian armies, the Saracens used to land in order to raid Sicily [...]. I was entranced by this terrible tale of pirates [...]. I was not concerned whether these stories were true or not, since I was yet unaware of those mysterious limits adults set for themselves with such obstinacy” (14).

“Reality” is subject to interpretation for the local inhabitants and for the narrator as a boy. Thus we see that the belief in miracles and the supernatural in general features prominently. Indeed, according to the family legend, his brother had not only been miraculously cured of pneumonia, but he had also foreseen his own death. Lauretta deploys a number of thematic dichotomies and dualities in order to give us a sense of the experiential nature of life and of the permeability of commonly accepted boundaries: past

and present, objective and subjective, appearance and reality, to name a few. Occasionally the narrator, as he moves from childhood to adolescence, catches a glimpse of the gap existing between them. At one point, not understanding why his mother attempts to keep him away from the street in the evening, he spies on the goings on at the first opportunity to learn about the true nature of the "ladies" he sees on a daily basis. Realizations such as that "the two opposite faces of that street, so lively and innocent by day and so crowded and ambiguous by night, stirred up my fantasy with unlikely but alarming possibilities" (64) cumulatively constitute the passage from childhood to adolescence.

The narrative is framed by pivotal events taking place on two beaches. The first, as we have seen, occurs at Porto Palo; the second, at Punta Bianca, another narrow beach of "paralyzing beauty," which is about to be contaminated by the imminent Allied landing. The high school, whose administrators obviously are aware of the situation, has hastily been closed and the graduates have unceremoniously been handed their diplomas. For the narrator, "School was over and so were the things in which I had believed" (130). At Punta Bianca, he has literally swum in the water that his mother had always forbidden him to enter since his brother's death. And now he will figuratively enter the sea of life. Yet the little he has learned thus far about life has already made evident to him that even Grace, his new-found love, is not "a hard and fast reality."

Lauretta's short narrative, without being over-determined, is rich with metaphors that illuminate life's ambiguities. The translation is excellent at capturing vivid turns of phrases in Italian, yet the reader might wish that Katz and Urbancic had not deemed it necessary to translate characters' and streets' names unnecessarily. English names like Grace, in a setting which is so quintessentially Italian, are disconcerting. But this is only a minor element in a book which is eminently satisfactory and enjoyable.

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

Graziella Parati and Rebecca West, eds. *Italian Feminist Theory and Practice. Equality and Sexual Difference*. Fairleigh Dickinson UP, 2002.

Il pensiero femminista italiano ha una storia interessante da raccontare. Trentacinque anni fa Carla Lonzi, nel suo clamoroso manifesto, *Sputiamo su Hegel* (1970), rifiutò la "trappola" dell'uguaglianza. Oggi sono le figlie della Lonzi a parlare, spesso rammaricate, come Luisa Muraro, che negli anni settanta era molto più facile essere radicali (77). Il volume curato e prefazionato da Graziella Parati e Rebecca West introduce i lettori di lingua inglese e quindi introduce migliaia di lettori del mondo al pensiero femminista italiano che, fuori dell'Italia, non è stato presentato ancora in maniera così organica e complessiva. D'accordo con le premesse (tra cui quella di contestare la ripartizione in aree nazionali dei sistemi di teoria femminista) il libro permette effettivamente al pensiero femminista italiano di entrare a far parte del "femminismo globale" (che sembra, anche attraverso iniziative come questa — importante e necessaria, — tendere a formare un corpo unico) che ha carattere plurale, antigerarchico e transnazionale, identico al modo di pensare delle femministe di oggi. In sintesi: il pensiero femminista italiano è oggi meno sostanzialista di quello statunitense. Rispetto a quello francese, puramente letterario, simbolico, dà meno peso alla teoria tenendo sempre ben presente l'acquisizione pratica della teoria. Resta irrisolta la

questione se si può andare oltre l’uguaglianza senza compromettere la propria attiva presenza nella sfera pubblica e politica, se il femminismo può permettersi di diventare pura teoria, o se invece dovrebbe continuare a darsi come politica.

All’inizio troviamo un quadro panoramico, più teorico, in particolare nei saggi di Carol Lazzaro-Weis e Lucia Re, che, mentre illustrano il lavoro della Diotima, considerano la specificità del pensiero della differenza sessuale italiano (le Italiane hanno cercato di andare oltre il concetto dell’uguaglianza, senza perciò identificarsi completamente con il femminismo della differenza francese a cui devono molto) all’interno della riflessione femminista globale. Lazzaro-Weis mette a confronto il femminismo statunitense, non più empirico-sostanzialista, bensì interessato all’indagine delle differenze non *delle*, ma *tra* le donne, con quello italiano che, pur essendo attento al risvolto pratico delle teorizzazioni, resta sempre un femminismo della differenza. Le italiane a loro volta, pur ispirandosi alla teoria della differenza sessuale, si discostano dall’idea della presenza (e quindi della necessità della ricerca) del “represso femminile” nel linguaggio. Mentre le femministe statunitensi sono passate a problematizzare la categoria di genere, abbracciando le teorie di “gender studies”, postcoloniali, del femminismo nero, le Italiane stanno ancora dibattendo le differenze culturali e razziali (che si sono sostituite a quelle nazionali). Lazzaro-Weis difende il femminismo statunitense dall’implicita accusa dell’essentialismo, e rivela le parentele con la stessa Luce Irigaray, teorica della differenza, vantando nel pensiero americano una portata e un interesse molto più ampi rispetto a quello europeo. La studiosa riesce ad evitare di cadere in contraddizione con la tesi espressa all’inizio (si auspica la globalizzazione del femminismo, ma si adotta il punto di vista statunitense contrapposto a quello europeo) grazie alla prospettiva diacronica, tracciando, infatti, il percorso storico di varie idee femministe.

Dal saggio di Lazzaro-Weis si distingue quello successivo in cui Lucia Re riflette sul potere, sulle questioni di autorità e autoritarismo all’interno della comunità filosofica veronese. Tuttavia in entrambi i saggi troviamo ripetute alcune nozioni (un compendio davvero utile) relative soprattutto ai rapporti Muraro-Cavarero, nonché all’idea stessa che ha fatto nascere il gruppo. Diotima muove dalla constatazione che tutta la filosofia occidentale scaturisce dal furto originale compiuto ai danni della donna (esclusa e delusa dalla sessualità) cui bisogna pertanto restituire la voce. Muraro ignora tutta la tradizione filosofica occidentale e accentra la riflessione sulla sessualità, e così facendo dichiara di affrontare i più grandi problemi sociali e politici del mondo. Contraria all’atteggiamento separatista della Muraro, Cavarero mette in discussione i testi dei filosofi, li decostruisce, accentra la riflessione sulle discrepanze e sulla genealogia disomogenea del pensiero occidentale. Dove i testi di Muraro sono dei monologhi, quelli di Cavarero sono dei dialoghi. Secondo Lucia Re, Muraro si sarebbe ispirata a Simone Weil nel credere che la comunità ha bisogno di autorità, radici e sottomissione (per eludere l’accusa del totalitarismo, Muraro spiega che all’interno della Diotima si distingue nettamente il potere che è maschile dall’autorità che è invece una caratteristica femminile, e a cui le donne si sottomettono spontaneamente), in luogo dell’indipendenza intellettuale dell’individuo, postulato da Hannah Arendt, cui invece pare richiamarsi Cavarero.

Nella seconda parte della raccolta le femministe italiane tra le più note — Luisa Muraro, Adriana Cavarero, Lea Melandri e Teresa de Lauretis — prendono parola, per così dire, “in proprio”. Muraro spiega che l’uguaglianza femminile non è lo scopo delle

donne perché produce la lotta per i diritti dei singoli, di cui sono più importanti le relazioni umane. Invita le donne ad andare oltre (non contro) la politica dei diritti e dell'uguaglianza. Bisogna incorporare nella nostra riflessione la differenza e l'asimmetria, anche se rischiamo di aprire le porte al dominio e alla gerarchia cacciati via (o creduti tali) tempo fa. Muraro pone enfasi sui rapporti interpersonali che diventano politici quando si accetta l'amore e la dipendenza. Nella vita politica deve entrare il linguaggio della subordinazione spontanea e dell'amore. La logica dell'autorità deve sostituire quella del potere. In opposizione alla teoria gerarchica della comunità, Adriana Cavarero, anch'essa filosofa della differenza, sviluppa una visione pluralistica della scena politica, ispirata a Hannah Arendt, e riassume le idee espresse nel libro del 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, con cui ha definitivamente sigillato la sua dipartita dalla Diotima. Alla nozione dell'identificazione di, e con, il gruppo si sostituisce l'idea dell'unicità e irripetibilità dell'individuo.

Nell'ultimo saggio della raccolta, De Lauretis lumeggia la contraddizione intrinseca del femminismo ovunque: la negatività critica della teoria femminista è opposta alla positività del progetto politico del femminismo. La contraddizione non è risolvibile, ma deve essere analizzata e affrontata in dettaglio. Partendo dalle pratiche del femminismo statunitense, si riflette sul modo di pensare in termini materiali, di cui la sessualità è il punto centrale e il "luogo comune", in cui si intrecciano le istanze del corporeo, dello psichico e del sociale. Il desiderio sessuale, espulso dalla formulazione della soggettività politica, represso dal bisogno di compattezza ideologica, ritorna con violenza.

Hanna Serkowska, *Warsaw University*

Ugo Betti. *Novelle edite e rare*. A cura di Alfredo Luzi. Fossombrone: Metauro Edizioni, 2001. Pp. 645.

Il presente volume che, come suggerisce il titolo, raccoglie novelle edite e rare è parte di un progetto promosso da Leonardo Mancino che prevede l'edizione integrale delle opere edite ed inedite di Betti, inclusi il teatro e le poesie. Come sottolinea Alfredo Luzi nella nota introduttiva, le opere dello scrittore marchigiano "hanno subito un destino beffardo. Dopo un periodo di favorevole accoglienza, soprattutto in ambito teatrale, fino agli anni sessanta, era sopraggiunta una fase di rimozione dell'autore camerte dal circuito letterario" (11) tanto che, se si escludono alcuni contributi antologici, i suoi testi, e soprattutto quelli narrativi e poetici, erano diventati irripetibili. L'importanza di Betti nello sviluppo della letteratura marchigiana e italiana è tuttavia indubbia e il sopraccitato progetto ha avuto il sostegno dei maggiori critici bettiani tra cui Franco Musarra, Giovanni Antonucci, Antonio Bittarelli, Antonio Alessio e Lia Fava Guzzetta a cui è stata affidata l'introduzione vera e propria al volume. Grazie alla disponibilità del direttore dell'Istituto di Studi Pirandelliani di Roma, che ha permesso la consultazione del fondo bettiano, gli studiosi hanno potuto lavorare sulle diverse stesure delle novelle e sviluppare una nuova prospettiva critica su tutta la produzione narrativa bettiana. Sebbene, come afferma Luzi sempre nella nota del curatore, il volume non possa essere considerato una vera e propria edizione critica, questo lavoro ha avuto il merito di "rendere leggibile l'opera di Betti con un'attenta correzione degli errori presenti nelle precedenti edizioni" (12).

Lia Fava Guzzetta, che nel 1962 si era occupata di curare una scelta antologica delle novelle bettiane, rende omaggio all’*équipe* di studiosi che ha lavorato al volume sottolineando come questa nuova edizione offra importanti chiarimenti su tutti i “problemi di datazione, di composizione, di eventuali stesure con varianti” (15). Tali chiarimenti, sempre secondo Fava Guzzetta, aiutano a comprendere la possibile duplice funzione dell’impegno bettiano con la prosa. Sebbene la critica abbia sempre privilegiato l’opera teatrale, la narrativa rappresentava per questo prolifico scrittore un vero e proprio laboratorio di scrittura: da un lato “ricerca sperimentale di nuovi moduli prosastici”, dall’altro “via per una messa a fuoco tematica da utilizzare ulteriormente dallo scrittore in altra sede” (15). Pubblicate principalmente nel ventennio 1930-1950 (la prima raccolta *Caino* è del 1928), le novelle sono caratterizzate da “una tensione sostanzialmente unitaria” (15) e da una presa di coscienza della condizione umana di quel periodo. Le novelle vanno viste all’interno del dibattito che si sviluppa alla fine dell’Ottocento e continua nel Novecento sul concetto di realtà. Sebbene, come fa notare Fava Guzzetta, nella raccolta *Caino* si ritrovino calchi verghiani, in Betti lo studio del reale coinvolge anche l’interiorità: “[...] le tematiche del vivere insieme, del rapporto uomo-donna, il lavoro, l’avvento della figura dell’impiegato, l’amore stesso in chiave antiromantica, i temi forti della morte e della solitudine, vengono tutti registrati e sottoposti a riflessione” (18).

In questa introduzione al volume particolare enfasi viene data alla tecnica bettiana di registrare gli eventi “mediante continui e progressivi avvicinamenti di campo, spostamenti del punto di osservazione tesi a ravvicinare l’oggetto” (19) che viene così stravolto. Questo approccio permette di amplificare i dettagli e di mettere a nudo, senza pietà, i difetti e le paure dell’uomo, “con la visione mortificante e mortificata di un’umanità sofferente” (19). Si tratta di una tecnica affine a quella cinematografica tanto che, secondo Fava Guzzetta, sarebbe possibile identificare all’interno del testo sequenze non solo narrative ma anche visive o vere e proprie inquadrature filmiche. Lo stesso Betti, d’altronde, aveva espresso all’amico Tecchi il desiderio di “realizzare una narrativa moderna, ‘quasi cinematografica’” (20). In alcuni casi perfino il tessuto descrittivo viene realizzato mediante movimenti simili a quelli di una cinepresa e la sonorità viene potenziata al massimo fino a diventare “eco di una realtà ulteriore che, col suo semplice rivelarsi, fa spazio ad aspetti *altri* del mondo” (21). In questo modo Betti sembra voler sottolineare l’esistenza di un lato segreto della realtà, un elemento di sorpresa, come se dietro ad ogni oggetto se ne nascondesse un altro il cui misterioso codice il pensiero cerca costantemente di analizzare. È questa, secondo Fava Guzzetta, la “dimensione di ‘pensosità’ che è una costante del mondo bettiano” (22). Dalla sorpresa si passa alla proiezione metafisica per arrivare alla tematica del mistero: “[...] il mistero del dolore umano (tema bettiano costante), il mistero della vita e della morte, del senso ultimo dell’universo, nelle grandi vicende cosmiche e nel filo d’erba che esce dal muro per vedere il sole” (23). La studiosa conclude il proprio saggio sottolineando come, nonostante tutto questo, la narrativa bettiana resti sempre caratterizzata da una ricerca “di comunicazione, di colloquio, di un interlocutore” (23) e come *pensiero* e *discorso* siano le parole chiave da riproporre al lettore del terzo millennio.

La duplice valenza della scrittura bettiana “tra realismo e trascendenza” viene evidenziata anche nel dettagliato saggio di Carla Carotenuto. Secondo la studiosa, infatti, il microcosmo dello scrittore è sorretto da un sistema dialettico fondato su coppie

oppositive (quali realtà/favola, realtà/immaginazione o sogno, bene/male, umano/divino) che vengono applicate anche alla spazialità, resa attraverso l’alternanza interno/esterno e alla temporalità “scandita dal sovrapporsi di presente / passato / futuro”. La presenza di diversi livelli cronologici, afferma Carotenuto, “consente di istaurare connessioni tra l’oggettività della contingenza, il ricordo del passato e la speranza di una dimensione altra” (30).

La Carotenuto, inoltre, sottolinea l’importanza, più volte rilevata anche da altri critici, della connessione esistente tra le tecniche diegetiche utilizzate in molti racconti e “quelle teatrali e cinematografiche (primo piano — campo lungo — montaggio parallelo)” (50). Altro interessante punto di contatto tra le novelle e la produzione teatrale bettiana è l’immagine dell’isola. Quest’icona serve a condensare mito e utopia e va vista nel contesto di un rinnovato interesse per l’utopia tipico degli anni venti quando, sia in Italia che in Europa si sente il bisogno di “‘aprire’ sottili spiragli in direzione di un possibile non luogo, di spazi in qualche modo altri, immaginari, mitici [...] spazi pensati, ricercati come non inidonei, appunto per la loro alterità, a risarcire forse dell’esperienza delusoria del presente storico, o ad ottunderne la pena [...]” (37). La Carotenuto termina il proprio saggio con una analisi linguistica e stilistica dell’opera narrativa bettiana e con alcune considerazioni su come la produzione novellistica dello scrittore marchigiano “manifesti le tendenze e i gusti dominanti nella cultura del Novecento” (71).

La parte introduttiva di *Ugo Betti. Novelle edite e rare* si conclude, invece, con una dettagliata nota metodologica e filologica che assieme alla rassegna bibliografica curata da Alfredo Barbina fanno di questo volume un utilissimo strumento non solo per critici e studiosi, ma anche per chi intenda avvicinarsi per la prima volta all’opera narrativa di Betti.

Laura Rorato, *University of Wales Bangor*

Paola Sica. *Modernist Forms of Rejuvenation: Eugenio Montale and T. S. Eliot*. Biblioteca dell’Archivum Romanicum, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003. Pp. 156.

This is certainly not the first time that parallels have been drawn between the poetry of Montale and T. S. Eliot. Influential articles by Mario Praz, followed by Laura Caretti’s *T. S. Eliot in Italia* (1968) and Laura Barile’s *Adorate mie larve* (1990), among others, have explored the links, both stylistic (especially, of course, the poets’ use of objective correlatives), and thematic (their common tendency, for instance, to read the present as a time of decay). In this book, however, one theme dominates as Sica argues that the nihilism of modernism is counterbalanced, in these poets’ writings, by a positive outlook encompassing notions of renewal and youth. The book covers poetry and critical writing stretching from the poets’ juvenilia to Montale’s *Finisterre* (1943) and Eliot’s *Four Quartets* (1935-42), and so keeps within the frame of historical modernism.

In Chapter 1, Sica explores Eliot’s juvenilia and Montale’s pre-*Ossi* writing, and situates the two poets in the context of poets who had explored rejuvenation immediately prior to them. Eliot is read in the context of Irving Babbit and George Santayana, who both transform “cultural difference into vitalising exoticism” (17), looking to the East, the South, and the past to enliven modernity’s dryness. Montale, on the other hand, is situated within a narrow Italian context, and is pitted, for instance, against D’Annunzio’s

virile aggressive youth, Pascoli’s simple, innocent childhood, and Sbarbaro’s idealised but rather unattainable childhood. The rise of interest in the myth of childhood and innocence during modernism is a fascinating phenomenon, and, although this chapter throws some light on it, there are notable gaps (there is no mention of Ungaretti, for example). It would have been interesting, too, to see the bipolar Anglo-American/Italian context expanded into a wider, more broadly American-European one, and even to have, perhaps, some indication as to why innocence might have developed as a topos during this particular historical moment.

In the second chapter, Sica aligns Montale’s *Ossi di seppia* (1925) with Eliot’s *Wasteland* (1922). Starting from the premise that the war had torn down the myth of a masculine aggressive youth, the author explores how both poets’ personae are drawn towards a more innocent ideal youth, although neither has much faith that this can ever be truly realised. She argues that both tried to overcome the alienation of post-war society by renovating poetry through, in Eliot’s case, recourse to order and history and to popular and alternative cultures, and, in Montale’s, to nature and ideal childhood. She embarks on close readings of the *Wasteland* (contrasting images of sterility with stirrings of rebirth and vigour), and of the *Ossi* (exploring the motif of the “fanciullo invecchiato,” aligning the active masculine principle with age, and the feminine with youth and poetry).

In the third chapter, Sica discusses maturity, rather than youth, and focuses on *Ash Wednesday* (1930) and *Le occasioni* (1939), again providing close readings of relevant poems and critical prose. She sees a distinctive break here between the early work, in which the young poets were provocative in their stance towards dominant (adult) culture, and these poems, in which she claims the mature poets now accept and reinforce tradition. She argues that both Montale and Eliot — in different ways — vivify their poetry and control the chaotic present through maturity, order, composure, the high European tradition, classicism, and Catholicism.

The fourth chapter explores Eliot’s *Four Quartets* (1935-42) in relation to Montale’s *Finisterre* (1943), and expands the themes of physical and metaphysical maturity, where the subject is renovated through “a metaphysical sense of history, linked to the refashioning of a European metaphysical tradition, and coexistent with a realistic rival concept” (139).

Although the readings of the poems and prose are subtle and illuminating, and the research has clearly been carried out in depth (including the commendable consultation of unpublished letters and materials), the argument is rather unsteady, especially in the second half of the book. The problem lies in the concept of “rejuvenation” which is nowhere defined, and at times — especially in the first chapter — is taken literally (as a return to youth), while at others is possessed of extended meanings (revitalisation), or even, in the later chapters, meanings that wholly transcend its dictionary definition (redemption and salvation). Such terminological ambiguity causes widespread conceptual confusion. For instance, the concept of rejuvenation sits uneasily with “classicism” and “control,” with which it is allied in later chapters, as these concepts are surely to be seen as “adult” rather than “childlike” or even “vital” in character. The paradoxical nature of the argument cannot simply be resolved by substituting the concept of renovation or redemption for rejuvenation, as concepts of childhood and maturity are also central to the argument, and would sit uneasily if the idea of youth inherent in the word “rejuvenation” were to be subtracted from the argument. There are further problems too: for instance, the

insistence on maturity in the two later chapters, although certainly throwing light on both poets' ideas, is simply not a category that receives much attention by Montale in either his prose or poetry, and therefore tends to feel misrepresentative, especially where bold assertions are made, such as "Montale began defining his new idea of maturity when he was in Florence" (119). An insistence on the second sense of rejuvenation (to enliven; make vital) is also questionable in relation to Montale's post-*Ossi* poetry, which, although certainly attracted to ideas of redemption, does not appear to have the notion of vitality as a central focus.

The book is exceptionally clearly written, and is laid out in helpful chronological fashion, making it easily consultable for those whose knowledge is limited to only one of the poets (although the book is occasionally marred by misspellings and mistakes, such as Viessus for the Viusses when referring to the Institute in Florence). The author's translations of Italian poetry and prose are beautifully rendered. I do feel that the absence of an index is regrettable, particularly in a book that addresses a broad cultural context, and may be widely consulted by general scholars of modernism; on the other hand, the clarity and the fine translations open the book up well to an Anglophone readership and to researchers interested in either the broader thematic and historical concerns, or in the writings of the individual poets.

Clodagh Brook, *University of Birmingham*

Luigi Paglia. *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. L'Allegria, con una testimonianza di Mario Luzi. Quaderni della Nuova Antologia. Firenze: Le Monnier, 2003.*

L'endiadi del titolo (urlo e stupore) della monografia di Luigi Paglia sintetizza efficacemente i due registri fondamentali: la violenza espressionistica e la sublimazione simbolistica, in cui si modula la poesia dell'*Allegria* di Ungaretti, individuati dallo studioso con "una prova di lettura e di inquisizione testuale stringente, attentissima, perfino virtuosa", secondo le parole di Mario Luzi, che firma una partecipata testimonianza al libro. Esso si raccomanda come la prima lettura testuale globale ed approfondita della rivoluzionaria opera ungarettiana, attuata con una metodologia di "indagine stratigrafica" dei diversi livelli della raccolta, della quale è prospettato l'orizzonte semantico, archetipico, linguistico, spaziale e temporale ed è realizzata anche l'opportuna contestualizzazione biografica, storica e culturale.

Nel sistema logico-semantico dell'*Allegria*, ipotizzato tenendo presente il quadrato semiologico di Greimas, Luigi Paglia individua gli assi semici bipolari vita-morte e pace-guerra che si manifestano con la massima intensità in *San Martino del Carso*, in *Soldati* e in *Veglia*, in cui i quattro elementi nodali appaiono contemporaneamente. Inoltre, il superamento della prima antinomia può ravvisarsi nella discesa al fondo della "virtualità della vita e della parola poetica" (che ha nel *Porto sepolto* la sua massima metafora), nella compenetrazione con la natura (come è evidente nel bagno nei *Fiumi* e in "mi sono radicato nella terra" di *Annientamento*, e nel trittico *Mattina, Solitudine, Dormire*, mentre il contrasto tra la pace e la guerra è sublimato nella fraternità umana, (la "Parola tremante nella notte" in *Fratelli* e la pietà per i morti in *San Martino del Carso*), nella comunione (o nell'armonia), dilatata su scala cosmica o religiosa ("mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo // Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia", ancora nei

Fiumi; “Resto docile / all’inclinazione / dell’universo” in *A riposo*; “Ora sono ubriaco / d’universo” nella *Notte bella*; “Il naufragio concedimi Signore / di quel giovane giorno al primo grido” in *Preghiera*). L’organismo archetipico-simbolico dell’*Allegria*, anch’esso quadripartito e strutturato nei versanti superiore (cielo, luce, sole) e inferiore (terra, vegetazione) e nei segni positivo (della fecondità e vitalità) e negativo (del sole e dell’acqua distruttivi) appare come la proiezione e il rispecchiamento del sistema logico-semanticamente prospettato.

Passando ad esaminare l’aspetto stilistico, connesso con quello semantico, lo studioso rintraccia le caratteristiche fondamentali e complementari della raccolta nella “concentrazione linguistica” e nella “dilatazione del senso a livello metaforico-semanticamente”. La prima modalità si articola e si precisa nelle dissolvenze narrative in apertura e nelle parti interne dei testi, nella concentrazione nei titoli, nei sottotitoli e nei deittici delle eventi e delle situazioni, come avviene, per esempio, in *Natale* (con l’omissione degli antefatti: i cinque giorni di licenza trascorsi dal poeta a Napoli nella grande casa dello scrittore Gherardo Marone, la cui presupposizione è indotta dal sottotitolo e dal deittico “Qui”) o in *Fratelli*, in cui l’occasione poetica — l’incontro con i soldati di un altro reggimento e lo scambio dialogico con essi — sono suggeriti solo dalla domanda del poeta, “Di che reggimento siete / fratelli?”, mentre è espunta la risposta.

È così raggiunta la massima concentrazione linguistica che appare connessa con la massima diffusione semantica realizzata con le procedure dello scavalco dei campi metaforici (come avviene, per esempio, in *San Martino del Carso*, in cui si attua lo scambio di attribuzioni tra il tenore “case” e il veicolo “cuore”) e dell’interconnessione figurale, evidente in *Natale* in cui l’interazione delle metafore “tuffarmi” e “gomitolo di strade” realizza una straordinaria tessitura analogica.

La poesia ungarettiana, secondo Luigi Paglia, evidenzia una grande energia dialettica che si esprime non solo nelle modalità predette ma anche a livello temporale e topologico-spaziale, in quanto il presente, che è il tempo fondamentale dell’*Allegria*, si espande nel passato remoto (il critico parla di “presente dilatato” che si rivela esemplarmente nei *Fiumi* nel bagno nell’acqua dell’Isonzo, consustanziale a quella degli altri fiumi della giovinezza e addirittura delle precedenti generazioni del poeta) e si attua la fluttuazione tra lo spazio interno (o IN) e lo spazio esterno (o ES), evidente, per esempio, in *Natale*, in cui il poeta vuole restare nello spazio ritagliato, protetto e amico della casa, e non vuole avventurarsi nello spazio delle strade napoletane, il quale stabilisce un rapporto di trasposizione figurale con l’altro spazio esterno e nemico del fronte di guerra.

L’ultima e più estesa parte del volume è dedicata alle approfondite analisi stratigrafiche di tutto il corpus dell’*Allegria* dispiegato nelle sue cinque sezioni. Si comincia da *Ultime*, in cui spicca *Levante*, il primo esito ungarettiano di alta qualità estetica e concentrazione metaforica, della quale Paglia esegue una accanita indagine diacronica attraverso le quattro successive redazioni. Si passa poi al *Porto sepolto* che riproduce la prima omonima opera ungarettiana e che contiene testi fondamentali dell’esperienza poetica novecentesca tra cui *In memoria*, in cui lo studioso rintraccia la dimensione antropologica della “perdita del centro” da parte di Mohammed Sceab; *Veglia*, con l’ossessiva, espressionistica sequenza lessicale; *Sono una creatura* col martellante strazio delle battute anaforiche; *I fiumi*, la poesia “più alta o più profonda” della raccolta, in cui è rappresentata, secondo lo studioso, la corrispondenza dei tre movimenti spaziali e

memoriali: di apertura nell'orizzontalità dei luoghi e dei continenti, di discesa nella profondità delle esperienze personali del poeta e della sua gente contadina, e di circolarità e di ritorno sublimato alla situazione di partenza.

Seguono in progressione le tre ultime sezioni esaminate: da *Naufragi* (che contiene i due famosi trittici di *Temporale — poesia dispersa, Natale, Dolina notturna* e di *Solitudine, Dormire e Mattina*, nel cui breve giro metrico si realizza la folgorante impennata nell'immensità, e, inoltre, il gremito e concentratissimo tessuto analogico di *Rose in fiamme*) a *Girovago* (in cui risalta la straordinaria comparazione a tre termini, con l'incognita della guerra, della poesia *Soldati*) per finire con *Prime* (con la sperimentazione delle prose poetiche).

Questa lettura dell'*Allegria*, "così minuziosa, attenta, acutissima, preziosa per la complessità dei punti di vista", secondo il giudizio di Bàrberi Squarotti, è la prima parte dello studio globale sull'opera ungarettiana realizzato da Luigi Paglia (così come è rivelato nella nota biografica premessa al volume), il quale si spera di poter presto leggere nella sua interezza.

Eugenio Ceccuto, *Università di Foggia*

Paolo Cherchi, *Ministorie di microgeneri*, a cura di Chiara Fabbian, Alessandro Rebonato, Emanuela Zanotti Carney. Ravenna: Longo, 2003. Pp. 164.

Il volume che recensiamo è il sesto della serie "Susan and Donald Mazzoni Seminar", diretta da Paolo Cherchi della University of Chicago. È un volume insolito perché non contiene, come i precedenti, ricerche degli studenti del Department of Romance Languages and Literatures della University of Chicago, bensì una raccolta di saggi del direttore della serie, il quale con questo numero lascia la direzione per andata in pensione. Gli facciamo molti auguri (in realtà non ha ancora lasciato il servizio perché è stato chiamato per chiara fama dall'Università di Ferrara), e ci auguriamo anche che chi lo seguirà nella direzione riesca a darle il lustro che il fondatore le ha dato.

La collana rappresenta un episodio unico nella storia dell'insegnamento universitario americano, e molti studenti ne hanno beneficiato. Come osservava Cherchi durante una presentazione, la collana era nata dal desiderio di offrire agli studenti un'occasione di lavorare ad un tipo di ricerca che i corsi normali non offrono. E così pensò di raccogliere candidati al Dottorato di Ricerca nel programma di italiano e di lavorare con loro attorno ad un tema. Il primo anno si lavorò sul tema della riscrittura nel Rinascimento — il maestro assegnava "una fonte" a ciascuno studente, e questi doveva lavorarci, presentare le sue ricerche agli altri e infine farne un saggio che veniva poi pubblicato nel volume del seminario di quell'anno. Il secondo anno si lavorò sul genere delle selve, quindi sul problema della traduzione, quindi del rapporto scrittura/film e infine all'edizione di un trattato sulla vita del cortigiano. I volumi si sono susseguiti con regolarità e hanno offerto agli studenti possibilità concrete di ricerca e di pubblicazione come studenti di altri dipartimenti di italiano non hanno mai avuto. Il mecenate, Mazzoni, ha sovvenzionato la pubblicazione dei volumi e sostenuto le spese dei *visiting professors* invitati a partecipare al seminario.

Questo volume è stato curato da Chiara Fabbian, Alessandro Rebonato e Emanuela Zanotti Carney, e raccoglie una serie di saggi di Paolo Cherchi, legati tematicamente e metodologicamente al seminario, e rappresentano una sorta di omaggio-congedo a chi lo

ha animato. Sono articoli scelti con attenzione al fine di rappresentare un aspetto della ricerca sulla quale Cherchi ha instradato vari studenti, cioè ricerche sulla letteratura minore del Cinquecento, in particolare su generi minori che si alimentano con il plagio e che rappresentano una grande parte di quello sperimentalismo rinascimentale che lo sguardo alle cime (autori e generi sommi) fa perdere di vista. Sono articoli che si attengono al principio che Cherchi ha inculcato nei suoi studenti — “I problemi o i temi di ricerca si devono trovare e non inventare” — per sottolineare che la ricerca non deve avere pregiudizi gerarchici ma deve dimostrare sempre una dose di immaginazione critica che è la vera grande dote del critico o dello storico letterario. La qualità dello studioso, insomma, dipende dal come problematizza i dati, dal come riesce a farli parlare nella ricostruzione di una cultura, di una tendenza, di un periodo. Questo volume raccoglie saggi dedicati allo studio di generi mai prima intesi come tali e, senza perdersi in questioni teoriche di che caso sia un genere, Cherchi arriva immediatamente al cuore del problema, identificando un certo modo di organizzare il sapere e mostrando come questa organizzazione si modifichi nel corso della storia in cui un genere vive.

Lo dimostra il primo saggio dedicato ai “problemata”, ossia ad un genere che ha il lontano archetipo in Aristotele e culmina nei *Pensieri* di Tassoni. Cherchi ricostruisce per la prima volta una “ministoria” di questo “microgenere”, partendo dall’antichità, risalendo per il Medioevo e per il Rinascimento, fino a concludersi nel Seicento, quando la nuova scienza rende “oziosa” la ricerca effettuata attraverso la ricerca dei “perché”. Sono pagine ricche non solo di erudizione, ma anche di grande finezza storica e di spunti preziosi sulla nozione del “quotidiano” e della “meraviglia” e sugli sviluppi del discorso scientifico, nonché di notevoli *aperçus* sulla letteratura parodica quando ci fa vedere come il genere venga utilizzato da autori come Lando e Doni. Un’appendice interessante a questo saggio dimostra come un’opera attribuita ad Alain Chartier sia invece di Ortensio Lando e come attraverso una traduzione francese arrivi nel mondo inglese.

Segue un saggio dedicato alle “concordanze delle storie”, saggio di importanza capitale che dimostra come a partire dai *Rerum memorandarum libri* di Petrarca si assista ad una riduzione della storia alla retorica (l’operazione è di Petrarca il quale porta ad estreme conclusioni un metodo di raccogliere aneddoti inaugurato da Valerio Massimo) che avrà una fortuna immensa nelle scritture del Cinquecento, dove le catene di aneddoti, a partire dagli esempi antichi a quelli dei moderni, diventano una pratica comune. Questo è un saggio dove la storia di un genere finisce per creare lo sfondo di una storia culturale. Ed è una storia dalla quale emergono dati insospettati, come, ad esempio, il ruolo del genere “visione” alla maniera della *Commedia* o anche dei *Triumphs* o perfino del *De casibus* boccacciano, creando, ogni opera a suo modo, visioni sincroniche e sinottiche della storia, ossia contaminando temi riguardanti il passato e temi riguardanti il presente: un genere delle “concordanze delle storie” che emerge da questo studio come uno dei contributi maggiori che l’Italia diede alla cultura europea.

Un saggio notevolissimo è dedicato a ricostruire la storia del genere della selva, dell’opera che raccoglie curiosità (ma non mostruosità) e che ebbe una fortuna immensa nel Cinquecento. Gli archetipi sono le *Noctes Atticae* di Aulo Gellio e con esse tutta la tradizione delle “fiorite” medievali, delle raccolte di scholia umanistiche e infine della *Silva de varia lección* di Pedro Mexía che ebbe in Italia un successo enorme. L’importanza sconvolgente di questo genere si capisce meglio nel contesto di una cultura che codifica l’ordine, mentre la selva promuove il disordine della *dispositio*, creando le

condizioni ideali per gli esercizi di riscrittura, di sostituto per la novellistica, di svalutazione della ricerca umanistica e di tanti altri fattori che vengono lucidamente esaminati. Lungo il percorso ricchissimo ed esteso di questo genere troviamo molti autori dimenticati e molti esperimenti che Cherchi sa valorizzare fino al punto da farci meravigliare come mai non siano stati studiati prima.

Un altro microgenere è quello degli apoftegmi o dei detti, genere antico (da Plutarco a Valerio Massimo) che, come veniamo a scoprire, ha una versione nuova nel Rinascimento, quando insieme ai detti degli antichi e dei filosofi si cominciano a raccogliere detti di moderni, o almeno così vuol far credere anche Machiavelli, il quale, raccogliendo i detti di Castruccio Castracani, in realtà attribuisce al condottiero lucchese detti che riprende da Diogene Laerzio e da Bursius. Il detto ha una vasta tipologia e un uso variatissimo che le pagine di Cherchi mettono in luce.

Infine il volume presenta un saggio esemplare del come lo studio dei generi minori porti a contaminazioni sperimentali di notevole impegno letterario. È un saggio dedicato ai *Marmi* di Anton Francesco Doni, autore bizzarro e disordinatissimo fino al punto da confondere i suoi lettori, che non sanno mai quando prenderlo sul serio. I *Marmi* sono una delle sue opere più bizzarre, ma è una bizzarria che ha un “sistema”, e Cherchi ce lo descrive. Egli prende in esame soltanto una parte dei *Marmi* e ne identifica le fonti — ad esempio, il *Perché* di Girolamo Manfredi, le *Epistole* di Seneca, il *Teatro della memoria* di Camillo Delminio — che Doni plagia. Ma il suo plagio è intermittente perché con grande frequenza egli intercala commenti di personaggi incolti o non facili da persuadere, e questo scontro continuo tra fonti dotte e voci irridenti crea un’ambiguità che ha concertato i lettori per secoli. Ora, secondo Cherchi, si capisce il sistema della bizzarria doniana: egli scrive una specie di selva nella quale raccoglie brani letterari dotti e curiosi, e le affianca una controvoce di natura popolaesca che irride quella materia dotta.

Questo volume è un libro snello e brillante, nuovo e stimolante ad ogni pagina, un libro come solo Paolo Cherchi sa scrivere: libri in cui l’erudizione non è mai pedantesca, anzi è addirittura divertente, grazie all’eleganza e allo humor dell’autore, e dove l’intelligenza storica fa tutt’uno con un modo originalissimo di leggere i testi e di vedere in essi ciò che l’occhio miope di chi ripete cose note non sa vedere: perché “i problemi bisogna trovarli e mai inventarli”.

Sergio Corsi, *Loyola University Chicago*

Giuliana Minghelli. *In the Shadow of the Mammoth: Italo Svevo and the Emergence of Modernism*. Toronto: U of Toronto P, 2003.

Giuliana Minghelli’s recent study, *In the Shadow of the Mammoth: Italo Svevo and the Emergence of Modernism*, offers a coherent new reading of the great Triestine novelist’s works. Early in his career, Svevo seems to have read *La guerre du feu* by J. H. Rosny aîné. It is a kind of fable in which man, a weak creature, makes a pact with a mammoth so that he may take refuge in its shadow, wherein he not only survives but flourishes and becomes indeed the strongest of all men. This story, says Minghelli, inspired Svevo to write his own musings on evolution — “L’uomo e la teoria darwiniana” and “La corruzione dell’anima” — which, brief and fragmentary though they are, nevertheless articulate the writer’s vision of humanity.

For Minghelli this fable manifests itself everywhere in Svevo’s life and work, as the

relationship, for example, between Jew and Christian, or patient and doctor, or imaginative artist and plodding businessman; it manifests itself most significantly, however, as the relationship between man and woman. In examining how this vision gives shape to Svevo’s works, Minghelli ranges widely, even through his diaries and letters, but she concentrates, naturally, on the three novels, to which she devotes whole chapters.

What interests her the most is not so much the development of particular characters but relationships between the weak and the strong. “This study,” she says, “enters the ‘shadow of the mammoth’ to demonstrate how Svevo’s allegory of symbiosis is the crucial poetic and philosophical moment in his writing” (4). The nature of this symbiosis is that it can never be allowed to end, for Svevo’s ideal man, the man of the future, is hardly a superman; he must remain, rather, in a state of waiting, steadfastly refusing any final adaptation, always wilfully unfinished or, to use a key Svevian term, an “abbozzo.”

Alfonso Nitti, for example, the protagonist of *Una vita*, refuses an opportunity to marry above his station in life. To marry Annetta would be, to borrow a term from “La corruzione dell’anima,” to become “definitivamente cristallizzato.” Ultimately, despite his literary collaboration with Annetta, Alfonso rejects the pact of the allegory, the refuge of Annetta’s shadow, which would have granted him a certain strength. It is a rejection, as Minghelli puts it, of “that part of himself he refuses to recognize” (90). But paradoxically, this rejection, although it leads finally to his suicide, is also an affirmation of his will.

In *Senilità* the symbiotic relationship between the weak and the strong is more complex. Emilio Brentani, more capable and willing to delude himself, sets out to educate Angiolina, knowing, however, that what he really needs is an “other” who might offer him that protective shadow, or epistemological space, in which he can enjoy a state of perpetual becoming. *Senilità*, which grew out of an experience in Svevo’s own life — his amorous adventure with a common young woman named Giuseppina Zergol — is more than a story of seduction. “The desire to ‘educate’ Angiolina,” says Minghelli, “cannot be reduced to a ploy, albeit a highly roundabout one, to conquer her; rather it betrays, as the biographical occasion for the novel confirms, the search for an interlocutor, an other indispensable for the pursuit of self-knowledge” (137). As his “Diario per la fidanzata” and his letters to his wife, Livia Veneziani, bear out, this pursuit was indeed also Svevo’s own.

This pursuit of self-knowledge, says Minghelli, involves what she calls a mutual contamination, whereby both parties are left altered. The strong ones, she says, usually the women, represent the unsettling “other,” for they “carry the germ of an alternative story” (203). Such are the roles of Annetta and Angiolina, and such too are the roles, in *La coscienza di Zeno*, of Augusta, Ada, Carla, and Teresina. These women make dialogue possible for Zeno and thus enable him to write his story; to create, that is — and, in both senses of the word, to *recreate* — himself.

Nearly all of Svevo’s men “in abbozzo” are writers, but in Svevo’s vision of humanity, the struggle for existence can be played out in any form of art. There is a moment in *Senilità*, for example, that seems to me deeply pertinent to Minghelli’s thesis. Emilio’s friend, the sculptor Stefano Balli, recalls how he once visited the studio of another, deceased sculptor. Balli, “ad alta voce, con grande calore,” pronounced the sculptor’s work “tutto mediocre, insignificante,” until he happened upon a piece that the

sculptor had failed to complete: "Quel gesso rappresentava una testa di donna dal profilo energico, le linee decise poco accarezzate eppure significanti fortemente dolore e pensiero. Il Balli si commosse romorosamente. Scopri che nel defunto scultore l'artista era esistito fino all'abbozzo e che l'accademico era sempre intervenuto a distruggere l'artista, dimenticando le prime impressioni, il primo sentimento per non ricordare che dei dogmi impersonali: i pregiudizi dell'arte" (Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1986, 136).

Here, on the level of aesthetics, the mammoth appears to be the academic and the weaker creature, the artist. It is compelling to see this relationship at work in Svevo's own art. Like the deceased sculptor, Svevo struggled all his life to reconcile his rough or "unfinished" Italian, what he called his "linguetta," with the academic's Tuscan. What are the implications, one wonders, for the first, unpolished edition of *Senilità* and the edition that Svevo, with the help of a school teacher, revised late in life? Moreover, if the "contamination" is mutual, as Minghelli says it is, what are the implications for "standard Italian" after Svevo?

In her introduction Minghelli promises that an examination of Svevo's "unfinished man" will offer "a new insight into the modernist effort to rethink subjectivity and otherness beyond the institutional borders drawn by gender, race and nationality" (6). *In the Shadow of the Mammoth* fulfills that promise.

Carmine G. Di Biase, *Jacksonville State University*

Giuseppe Antonio Camerino. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa: edizione ampliata e completamente riveduta*. Napoli: Liguori Editore, 2002.

Ettore Schmitz was only about thirteen years old when, at his boarding school in Segnitz, he immersed himself in German literature. His younger brother Elio was dismayed: "gli dissi," says Elio in his diary, "che dovrebbe leggere un po' il Dante o Petrarca." But Ettore's passion at that time was for Wilhelm Hauff, Karl Theodor Körner, Heinrich Heine, and Schiller, whom he called "il più gran genio del mondo." He even read his Shakespeare in German. This early literary formation inclined Ettore Schmitz, who would later adopt the pen name Italo Svevo, to develop a sensibility that was essentially Central European. His kindred spirits, for the most part Jews, would be Robert Musil, Joseph Roth, Franz Kafka, Hermann Broch, Stefan Zweig, and others, above all Arthur Schopenhauer.

How this formation would influence Svevo's own work, however, would not be studied fully until 1974, when *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, by Giuseppe Antonio Camerino, first appeared. It was an imaginative, highly sensitive examination of the uncanny textual coincidences, of the recurring motifs — such as ineptitude, illness and growing older, or the troubled relations between fathers and sons —, of the signs, not always easy to identify, that Svevo's sensibility grew out of the crisis of Central Europe, which he witnessed himself. What Camerino was able to show — and this he did with a philological rigor reminiscent of Mario Praz — was how Svevo operated in that elusive "stadio più mediato in cui i valori culturali sono come sottintesi e assorbiti dalla sensibilità dello scrittore" (13).

This study appeared in a second edition in 1996, bearing twelve new chapters. Nine of these, placed in two separate appendices, treated such topics as Svevo and the

figurative art of his time, Svevo and London after the First World War, Svevo and psychoanalysis, and matters regarding problems of interpretation. Two others, “Italo Svevo scrittore ebraico” and “Svevo lettore di Jean Paul,” were integrated into the book’s core; and another, “Significato e caratteri di una poetica mitteleuropea,” now served as conclusion, illuminating the organic, quite uncontrived, coherence of the whole. The remarkable textual similarities that Camerino points out exist — he says in this conclusion — because the writers who watched the decline of Austria-Hungary, and who did not always read one another’s works, were nevertheless “accomunati, in modo inconfondibile, da un sostrato culturale e storico prevalentemente legato [...] alla vicenda ebraica e all’insegnamento di un’opera quale *Il mondo come volontà e rappresentazione*” (194).

No one has studied the Central European roots of Svevo’s art more thoroughly, or with a more penetrating eye, than Giuseppe Camerino has done; and it would not be exaggerated to say that *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, which has recently appeared in an expanded and thoroughly revised third edition, is now among the few works that can justly be called indispensable. At its core now are two entirely new chapters, “Perdere il futuro: *Il vegliardo*” and “Da Pirandello a Svevo. Alcuni motivi affini”; and to its second appendix have been added two “note critiche”: “Svevo ambrosiano anzi ‘lumbard’” and “Su un’edizione dei romanzi sveviani.”

This second note, which is a review of G. Ioli’s edition of Svevo’s three novels (UTET, 1993), is especially suggestive of the most recent developments in Svevo studies. Here Camerino discusses the peculiar, often vexing challenges — textual, bibliographical, and above all interpretive — that any editor of Svevo’s works must face: “Svevo è autore che non si presta,” he says, “a letture improvvisate e richiede, al contrario, studi complessi e orientati in più direzioni” (276). Appropriately enough, when it was decided, very recently, that there should be, finally, an “Edizione Nazionale” of Svevo’s complete works, the responsible parties chose Camerino to head the project. The work will take years to complete, and Camerino will not do it alone. One can have an idea of the magnitude of the task by taking a look at the three volumes of Svevo’s works edited last year by Mario Lavagetto and others for Mondadori’s elegant series, *I Meridiani: Romanzi e “Continuazioni”, Racconti e scritti autobiografici, and Teatro e saggi*. The total number of pages: 5,598. And this edition does not include the vast collection of extant letters written by and to Svevo; Bruno Maier’s *Epistolario* alone (dall’Oglio, 1966), which is not complete, runs to 901 pages.

In a recent interview, Camerino answered a few questions that might shed light on what the final project will look like and how he and his fellow editors plan to carry it out. The editorial criteria and the publishing schedule have yet to be decided, but the Edizione Nazionale, he said, will gather all of Svevo’s works for the first time, including his letters. There will also be letters written to Svevo, and not only by Montale, Joyce, and other prominent figures, but by relatively obscure correspondents whose letters provide insights to Svevo’s life and art. It will hardly be possible to collect all of this material, said Camerino, in fewer than about ten volumes.

In addition to the sheer vastness of the material, the editorial committee will have to face a host of thorny textual problems. There are the two editions of *Senilità*, for example, the first edition of 1898 and the second of 1927, which Svevo revised with the help of Marino Szombathely, a Triestine school teacher. Some scholars prefer the first,

some the second. Which author had more authority, the younger or the older? Nor is the text of *La coscienza di Zeno* a simple case. It too underwent some revision, and the early editions of it contained a good many inaccuracies. Moreover, said Camerino, with regard to all three novels, "non esiste alcuna testimonianza d'autore manoscritta o dattiloscritta"; the task of editing them, therefore, "si presenta non difficile, ma delicata e insidiosa." More certain are his intentions regarding the fourth, unfinished novel, *Il vegliardo*: "[...]il discorso è apertissimo," he said, "ma non credo affatto che *Il vegliardo* possa essere confuso con le cosiddette 'continuazioni', come vorrebbe Lavagetto."

Lavagetto's edition is, without question, an impressive scholarly accomplishment. Among its most useful attributes are its very thorough and up-to-date bibliographies of secondary material. Even more important, said Camerino, is its attempt to give order to "un materiale molto variegato e anche eterogeneo," but for philological reasons, he added, "siamo ancora lontani, a mio parere, dal poter parlare di edizione critica." That goal will require the same philological rigor displayed by the author of *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*.

Carmine G. Di Biase, *Jacksonville State University*

Antonio Vitti, ed. *Incontri con il cinema italiano*. Roma: Sciascia, 2003.

At first glance, Antonio Vitti's *Incontri con il cinema italiano* appears to be yet another monograph on Postwar Italian cinema. However, this collection of essays is anything but traditional. Its purpose is to engage the reader with new and different perspectives by grouping the history of the national cinema around a series of various topics. The goal is achieved eminently well, since the collection presents a variety of themes, ranging from silent cinema, literature and cinema, to feminism, the memory of Fascism, the *dopoguerra*, contemporary cinema, and interviews with contemporary directors. Four of the different sections share a similar structure. Each section presents two well-matched essays with similar goals, discusses different works, authors, subjects, and comes to converging conclusions.

The volume begins with an uncustomary, autobiographical essay from director Francesco Rosi, providing a history through the eyes of a protagonist and also setting the scene for the study of Italian culture through its cinematic productions. Amilcare Ianucci's essay on the influence of Dante Alighieri's legacy in early cinematic production illustrates the close ties between Italian cinema and literature and sheds light on the cinema's appropriation of literary models to reinforce its own validity as an artistic medium. *La divina commedia* was the ideal source for cinematic productions because it could be viewed and enjoyed on so many different levels, thus expanding the audience of the medium. John Welle presents a unique view of Italian cinema through the correspondence between George Kleine, an American film importer and distributor, and Henriette Delforno, an American living in Torino, who represented Kleine during the 1920s.

Millicent Marcus and Flavia Laviosa offer articles that deal with contemporary films that reevaluate fascism through a comedian's eyes. Laviosa offers a counterpoint to the oft-criticized *La vita è bella*. She argues that the irony, humor, and playfulness found in the film do not cheapen the tragedy of the shoah, but rather show how certain aspects of the tragedy might have appeared absurd to some. Benigni's playfulness is not childlike,

but actually brings the representation of the shoah to a higher level, offering new ways of narrating the tragic events of the era. In a similar vein, Marcus argues that Scola’s *Concorrenza sleale* is an example where the entrapments of the *commedia all’italiana* are employed to accomplish the goals of the Italian cinema of commitment.

The essays dealing with Neorealism and postwar cinema interpret films according to their historical context. This epistemological paradigm is particularly true with Alan Perry’s essay on Giovannino Guareschi’s *La rabbia*, a documentary (made in collaboration with Pasolini) on the struggle between the political left and right. Perry sees the little-known film as emblematic of the political struggles that existed in Italy during the Cold War. In a similar vein, the volume’s editor, Antonio Vitti, discusses a De Santis screenplay that was never filmed because of pressure from the Christian Democrats. The project, entitled *Noi che facciamo crescere il grano*, is a dramatization of the tragic events surrounding a massacre of farmers trying to occupy lands in Calabria in the fall of 1949. Vitti illustrates with clarity the political pressures surrounding the project, and the reasons for not filming it because of objections from large property holders from within the Christian Democrat party, which was against land reforms. Galina Aksenova traces the influences of Italian neo-realism in the USSR during the ’50s and discusses the ties between the neo-realists and the Communist party. Flavia Brizio-Skov offers an analysis of the now less-known films produced during the neo-realist period. She situates the cinema squarely in its historical, political context of a nation liberated from Fascism, but still controlled by the same bureaucracy that was in power during the Fascist period. The same can be said of the film industry; the directors and producers that were well-known as being bedfellows of the Fascist regime (Gallone, Matarazzo, Mattoli, etc.) were still making films and, unlike their younger, neo-realist counterparts, their films were bringing in good box office returns in the Italian market. To round out the section, Mario Aste argues that Tornatore’s *The Starmaker* is an accurate historical representation of postwar Sicily: an important aspect for viewers to remember in a time and place very removed from the period in which these films were produced.

Flora A. Bassanese and Marguerite R. Waller offer two essays that have contradicting goals with regard to the conception of gender roles. In her essay on Avati’s *Il testimone dello sposo*, Bassanese discusses how on the surface the film appears to embody the feminist movement through its portrayal of a female protagonist, Francesca, who refuses to conform to society’s expectations of marriage. Bassanese suggests, particularly with regard to its romantic, fairy tale ending, that Avati’s film seems to reinforce traditional gender roles and stereotypes rather than challenge them. At the other end of the spectrum, Waller’s analysis of Nichetti’s *Volere volare* demonstrates how the film not only challenges traditional gender roles, but also the Freudian/Lacanian methods with which critics have analyzed and interpreted these roles.

In a section on literature and film, Salvatore Maira outlines the problematic relationship between Giovanni Verga and the early cinematic adaptations of his works. Maira demonstrates that the linguistic subtleties found in Verga’s masterpiece are tied to audio-visual elements which, at the time, were unavailable to the cinema. While the essay provides interesting historical details regarding Verga’s perceptions of cinema, it also grapples with the much bigger issue of the differences between literary and cinematic language. In a similar vein, Francesca Rochetti discusses the ways in which the Tavianis reread Pirandello’s works with their cinematic adaptations of his *novelle*. Ultimately, she

feels that their readings go one step further than Pirandello could have ever gone, giving hope to a world without.

Manuela Gieri offers a unique analysis on the strategies of remembering and forgetting in Italian Cinema since 1978. Gieri discusses two ways in which New Italian Cinema's obsession with memory responds to the void of memory that has plagued Italian cinema since the '70s: the representation of repetition through simulacra, which provides narratives that forget but still offer resistance through contemporary forms that represent a historical consciousness (as in the cinema of Soldini and Salvatores), as well as resistance to the seriality and homologation of the mass media (as exemplified in the cinema of Moretti and Amelio). Roberta Tabanelli, in a structural analysis of *Morte di un matematico napoletano* and *L'amore molesto* by Mario Martone, argues that there is a definite interfilmic dialogue between the two films and that dialogue has much to do with the visible and the invisible, which in turn demonstrates that the evolution between the two films correlates to the Deleuzian concept of the *image mouvement* and *image temps*. Carlo Celli proposes an analysis of the nostalgic setting of the majority of contemporary Italian films. He argues that Italian culture is more marketable as a romanticized stereotype of Italy during the historic moment of the immediate postwar and early boom days, thus portraying the "indigenous" culture of Italy. Vito Zagario discusses the concept of "New Italian Cinema" and Nanni Moretti's relationship to it, thereby mapping out the protagonists, films, and subjects of the cinema of the '90s and situating Moretti as the one cineaste who through his films, productions, and festivals has sought to gather in a new generation of filmmakers.

The final section presents a series of interviews and an analysis of the relationship between censorship and Italian cinema. Sara Iammarino offers two separate interviews with Dacia Maraini and Roberto Faenza on *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. The interviews range from the novel, its characters, thoughts about the adaptation and Faenza's style as a director. Flavia Laviosa's 2002 interview with Francesca Archibugi covers the postmodern family in her films, women directors, divorce, and the autonomy of cinema as an art form. Federico Pacifici's encounter with Gianni Amelio provides a lively discussion between actor and director regarding Gianni Amelio's use of actors. To complete the volume, Gaetana Marrone's essay on censorship in Italian cinema focuses on some of the horrific censorial episodes associated with director Liliana Cavani's career. In her analysis of the impact of censorship on the distribution and production of films, Marrone reminds us that often the censorship office can be driven by political motives disguised behind moralistic facades.

Incontri con il cinema italiano is a useful volume, because it raises issues that rarely, if ever, crop up in the majority of anthologies on Italian cinema. Most of the essays prove to be valid reevaluations of well-known films, periods, or themes. Other essays present films and topics that do not belong to the canon and their inclusion will perhaps encourage dialogue and debate. As with most collections, the quality of essays varies. The issues that the volume raises as a collective whole, however, outweigh any individual weaknesses.

Matthew Harper, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Tullio Kezich and Alessandra Levantesi, eds. *Una giornata particolare, un film di Ettore Scola. Incontrarsi e dirsi addio nella Roma del '38*. Torino: Edizioni Lindau, 2003. Pp. 212.

Tullio Kezich and Alessandra Levantesi, eds. *Cronaca di un amore, un film di Michelangelo Antonioni. Quando un’opera prima è già un capolavoro*. Torino: Edizioni Lindau, 2004. Pp.214.

Di fronte a un autore cinematografico e a un film che presenta un determinato profilo tematico-stilistico, il critico si sente invitato a misurarsi in una prova che può pregiudicare peraltro le sorti future del film stesso. Recensioni assassine a grandi film d’autore da parte di prestigiosi nomi sono state spesso motivate da travisamenti di prospettiva e ottusità, fermo restando che, pur nella discutibilità di certi intenti, qualche dato di legittimità permane. In un’epoca in cui è sempre più raro individuare giudizi che trascendano i limiti promozionali delle *press releases* e dei contesti livellanti dei mass media, la pubblicazione di volumi che valorizzano il cinema come grande spettacolo e ne ricostruiscono le potenzialità creative con puntualità filologica, è un omaggio alle scelte coerenti e intelligenti di due straordinari critici cinematografici, Tullio Kezich e Alessandra Levantesi che per anni dalle pagine di *Il corriere della sera* e *La stampa* hanno preso le difese dell’intelligenza del cinema. A Kezich, commediografo largamente apprezzato e rappresentato, nel tempo, si deve riconoscere la capacità di intuire la nascita di un autore o di un capolavoro al suo primo manifestarsi: basti citare Federico Fellini, amico per oltre quarant’anni a cui ha dedicato un’insuperabile biografia; oppure Francesco Rosi, del cui *Salvatore Giuliano* fu testimone oculare. La scelta dei film di Ettore Scola e Michelangelo Antonioni per quello che si può definire il restauro del patrimonio storico della produzione di due capolavori del cinema italiano, attesta il rigore interpretativo che unisce e assimila, nel campo critico, Kezich e Levantesi.

Nel saggio introduttivo di *Una giornata particolare*, i curatori premettono la parola “capolavoro” a un film che, per quanto ben accolto nel 1977, ha solo di recente ricevuto ampia attenzione critica. Nel montarne i meccanismi ideologici, Kezich e Levantesi rilevano le concordanze sia con l’aspetto biografico del regista (il balilla Ettore Scola partecipò da spettatore alla parata di via dei Trionfi) sia con le varie scelte dei collaboratori (dalla fotografia “proustiana” di Pasqualino De Santis all’arrangiamento musicale “magico” di Armando Trovajoli). Tre saggi ricostruiscono l’atmosfera di venerdì 6 maggio 1938, il climax della visita ufficiale di Hitler a Roma e lo sfondo storico per l’incontro fuggevole di due anime sole: Antonietta, tipica casalinga che vive nel culto del Duce, remissiva nel suo ruolo di moglie oppressa da un marito infedele e madre di sei figli; Gabriele, un ex annunciatore dell’EIAR licenziato in quanto omosessuale e in procinto di essere inviato al confino. Le analisi comparate tra gli studi di Enzo Bettiza (“1938, un anno particolare”), Dario Fertilio (“Hitler in Italia”) e Laura Laurenzi (“Casalinghe e omosessuali al tempo del consenso”) comunicano il senso dell’importanza del programma culturale del regime che trova nel film di Scola un campo privilegiato di contrasti paradossali. Mentre Bettiza si avvale di memorie personali come punto di partenza per delineare un anno, il 1938, in cui gli effetti cataclismatici della politica fascista si manifestano nella loro irreversibilità con le leggi razziali (che trovano la maggior parte degli italiani trincerati dietro una complice indifferenza), Fertilio offre un’ottima impostazione espressiva dell’itinerario geografico di Hitler, adottando il punto di vista di Paul Schmidt, funzionario interprete del Ministero degli Esteri al seguito del

Führer. Si avverte il pericolo del "travestimento collettivo", la cui regia punta sull'effetto spettacolare della performance dei "due condottieri", un pericolo i cui sintomi si manifestano e si completano nella investigazione della Laurenzi sulla posizione legale delle donne e degli omosessuali all'interno dei codici propagandistici e di igiene promulgati dal regime sin dagli anni Venti.

Una seconda parte include un reperto fotografico, la sceneggiatura del film (firmata da Scola e Maccari), un "Vademecum per la visione" (in cui si mettono a fuoco fatti artistici e storici di notevole importanza), e una serie di testimonianze dei partecipanti diretti: da Loren, Mastroianni e Scola a Carlo Ponti (il produttore che avrebbe voluto un lieto fine), la recezione critica e l'adattamento teatrale di Gigliola Fantoni. La "Relazione sul restauro" di Giuseppe Rotunno completa questo fondamentale processo di "rigenerazione" di *Una giornata particolare*. È noto che De Santis scompare nel '96 durante la lavorazione di *La tregua* di Francesco Rosi.

Quando esce nel 1950, *Cronaca di un amore* non suscita sorprese: la storia è lineare e non del tutto nuova; la caratterizzazione sapiente ma fredda. Eppure l'esordio di Michelangelo Antonioni registra una chiave stilistica che sfida il convenzionale, e nella vicenda di questo giallo all'italiana (un marito geloso si affida a un investigatore privato per scoprire la vita privata della bellissima moglie) il dettato del film noir hollywoodiano viene spazzato dall'enfasi che il regista pone sullo stato mentale dei suoi protagonisti (Massimo Girotti e Lucia Bosè). Anziché la suspense della trama, è l'inquadratura lunga che fa storia, come ci ricorda Walter Veltroni nella nota che apre la ricca documentazione che Kezich e Levantesi raccolgono per riproporre, a distanza di oltre mezzo secolo, quest'opera prima. Una documentazione soprattutto affidata a fonti orali (interviste sul set con Antonioni; colloqui con Francesco Maselli, Massimo Girotti, Lucia Bosè), e alla valutazione del testo da parte di Masolino d'Amico, Callisto Cosulich, Laura Laurenzi e Carlo di Carlo. Il volume su *Cronaca di un amore* analizza una morfologia di riferimenti letterari e critici nei confronti di un film che si affida a un'elaborata coreografia della *mise-en-scène*, dove il gioco delle derivazioni (James Cain) avanzato da d'Amico diventa imprevedibile, gli abiti-racconto della Bosè assurgono a dominio culturale, e il rifiuto del debuttante regista alla Mostra di Venezia (contestato al tempo da Cosulich e Kezich) rimane ingiustificato. Le varie fasi della produzione si esplorano nei sette saggi firmati dagli stessi curatori, che non si limitano a collegare gli interventi dei collaboratori, ma strutturano questa sorprendente antologia di memorie, corredata da fotografie, sceneggiatura, e relazione sul restauro di Rotunno.

Questi volumi sono destinati a restare punto di riferimento per ogni futuro studio sugli autori, per la particolare attenzione rivolta ai rapporti fra il regista e i vari aspetti di produzione sulla base di documenti originali. Il restauro dei due film ad opera dell'Associazione Philip Morris Progetto Cinema, ne costituisce l'aspetto occasionale.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Cesare Lombroso and Guglielmo Ferrero. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Trans. and introd. Nicole Hahn Rafter and Mary Gibson. Durham: Duke UP, 2004. Pp. 304.

Cesare Lombroso is generally best known in Italy as the author of *L'uomo delinquente*, the 1876 study that, with its theory of the atavistic male criminal, consecrates him as the

leading exponent of the criminological school. Nevertheless, when we turn to the foreign scenario, we discover that it was his work on women and crime that introduced him, for instance, to English and American readers. In 1895, only two years after its Italian publication, the volume *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, a less original and impressive text than Lombroso’s chief claim to fame, was translated into English as *The Female Offender*.

That book, however, was a very incomplete rendition of Lombroso’s original. It excluded, for instance, most discussions of prostitutes and normal women, hence compromising some of the most ground-breaking aspects of Lombroso’s theory, such as the centrality of sexual issues for a scientific understanding of the pathology of crime.

Therefore we welcome Nicole Hahn Rafter’s and Mary Gibson’s *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, which tries to recover the gist and format of *La donna delinquente*. This new English edition comprises the four parts of the Italian volume, which Lombroso wrote with the assistance of Guglielmo Ferrero: “The Normal Woman,” “Female Criminology,” “Pathological Anatomy,” “Biology and Psychology of Female Criminals and Prostitutes.” Although it has reworked or expunged what may now sound redundant or too convoluted in Lombroso’s argumentation, according to contemporary stylistic and rhetorical standards, the translation allows one to appreciate the eclecticism of Lombroso’s methodology and examples. It is by now widely recognized that positivist science, especially in Italy, often produced colorful blends of pathological, literary, and moralistic elements. Rafter’s and Gibson’s volume offers plenty of textual evidence that cannot only substantiate the blatantly hybrid nature of Italian criminal anthropology but also brings to light some of the most intriguing and grotesque claims symptomatic of Lombroso’s reasoning. Thus, for instance, in the name of that “blind observation of facts” (35) to which he swears unconditional allegiance, Lombroso uses physiognomy and cranial anthropometry to distinguish normal women from prostitutes and female criminals, going as far as to isolate specific pathological anomalies in the latter’s brain structure, or to establish a connection between the abundance and darkness of female hair and the degree of deviancy. Or, no less remarkably, the Italian criminologist unproblematically shifts from the alleged rigor of biological and psychopathological hypotheses to the supporting evidence coming from literary quotations by such authors as Mme de Staël and Zola.

To suppress those supposed aberrations would have compromised veritable hallmarks of Lombroso’s thought and expository techniques, which made him famous in his (pre-political-correctness) time, and which, although obviously dated for us, continue to remain quite interesting and surprising. Yet the absurd sides of Lombroso’s arguments do not eclipse all those insights, which allow even us to recognize the truly pioneering aspects of his scientific contribution. Not only is Lombroso still considered a pivotal figure in the passage from a legalistic approach to crime to a scientific examination of the criminal. He also deserves credits for his innovative reconceptualization of the body as a signifying mechanism (although the meaning he derives from the body is by now debatable, to say the least), as well as for his use of unconventional (for the standards of his age) cultural artifacts in support of his studies — from prisoners’ graffiti to tattoos and drawings.

In their introduction, Rafter and Gibson effectively discuss those and many other crucial aspects of Lombroso’s contribution. They rightly consider the Italian founder of

criminology a cultural anthropologist *ante litteram*, and situate him in a wide historical and cultural context that transcends national and disciplinary boundaries. The importance of Lombroso's volume is here gauged not only in relation to its author's own production but also in light of the development of European science at large under the influence of Darwinism; the overcoming of classical legal theories which still interpreted crime as the consequence of free will rather than of biological or social causes; the birth of sexology; and the subsequent studies of female criminality.

The fact that the editors primarily address English-speaking scholars and students explains in part why the connections between Lombroso and the European (and especially British and American) panorama at large appear tighter and more elaborate than the Italian contextualization of Lombroso's work. Without diminishing the innovative quality of Lombroso's theories, it could have been useful to find a deeper examination, among other things, of their interaction with the thought of other leading positivist Italian scientists. For instance, some discussion of the analogies and differences between Lombroso's thought and that of Paolo Mantegazza, with whom Lombroso shared many standpoints despite their conflictual relationship, could have highlighted in more detail (especially for those foreign readers who may wish to learn more about the Italian scientific background) the original and the derivative elements in Lombroso's treatment of women, his decipherment of the body and his approach to material culture.

The volume includes two handy resources: a rich apparatus of notes to Lombroso's text, and a glossary with explanations of Lombroso's main concepts and key terms. Furthermore, for those who are particularly interested in the theory and practice of translation, an appendix compares selected samples from three textual editions, providing additional evidence of the editors' justification for their translation and abridgements. The methodological questions that Rafter and Gibson raise and the rationale behind their final solutions are enlightening examples that will prove thought-provoking well beyond the arena of Lombrosian studies.

As a whole, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman* is a balanced version of Lombroso's original, one that gives readers a good sense of the Italian criminologist's overall theory. Purists may still argue that, while on the one hand the two editors react to previous translations that adapted Lombroso to last century's cultural standards to the detriment of Lombroso's own aims, tone, and content, on the other hand this new edition can be said to have achieved a similar result, namely, the creation of a Lombroso mainly "made fit" for an English and American audience. The tension between what translation theorist Lawrence Venuti defines as a "domesticating" and a "foreignizing" approach is particularly pertinent in this case. Yet, to be sure, this dilemma does not reduce the value of Rafter's and Gibson's remarkable contribution to the scholarly community in the humanities and social sciences, which has been deprived for too long of a valid translation of a seminal work.

Nicoletta Pireddu, *Georgetown University*

Arrigo Petacco. *A Tragedy Revealed: The Story of the Italian Population of Istria, Dalmatia, and Venezia Giulia, 1943-1956*. Trans. Konrad Eisenbichler. Toronto: U of Toronto P, 2005. Pp. xiv + 155.

Arrigo Petacco’s *A Tragedy Revealed* provides a “popular history” of the fate of Italian populations in the Adriatic territories contested by Italy and Yugoslavia after World War II. In an accessible manner, Petacco covers the major events in a complicated history of competing political ideologies, territorial revisions, and violence during the period from the end of the First World War to the decade following the conclusion of World War II. Under the guise of “investigative journalism” (x), however, the book forwards a particular perspective on extremely controversial historical questions. The Anglophone reader unfamiliar with the region’s history will likely lack the proper context in which to place this book, whose translation into English originated through the initiative of the associations formed by Italian refugees to Canada from these territories.

Contrary to translator Konrad Eisenbichler’s assertions in his preface, Petacco’s book (originally published in Italian in 1999) was not the first to tell the “truth” about Italy’s eastern territories. Rather, Petacco’s book represented a controversial but best-selling account by a nationally known journalist on a subject that has received considerable attention in Italy in both scholarly and popular press since the mid-1990s. Petacco’s interpretations tend to agree with the dominant discourses of the associations of the Italian “exiles” from those territories lost to Yugoslavia after World War II. Acknowledging this fact does not dismiss Petacco’s argument but rather contextualizes some of his contentions, which are presented as straightforward but, in fact, remain the source of considerable debate. Though the book includes a limited bibliography, the text does not offer notes or references to the “original archival documents” (xii) that Petacco consulted.

Much of the Italian debate over the actions of the socialist Yugoslav regime in Istria, specifically, and Venezia Giulia, more broadly, from 1945 on has hinged on whether violence towards Italians resident in those territories may be understood as a result of the preceding history of fascist brutality towards Slavic populations. More recently, the focus has shifted to whether this violence can be viewed as a form of “ethnic cleansing.” In discussing the interwar period of Italian rule over Venezia Giulia as well as the Dalmatian city of Zara/Zadar, Petacco rightfully recognizes the Italian state’s acts of repression towards its Slavic minorities. At the same time, he downplays what Slovene and Croatian historians have deemed a “first exodus” from Italy to royal Yugoslavia by Slavs, some of whom were fleeing political persecution. Contends Petacco, “[...] it should be pointed out that this exodus was a result not of political pressure, but rather of economic crisis” (13). Furthermore, Petacco treats the violence of what historians have deemed “frontier fascism” as a (mere) response to Slavic aggression, “because they [the fascists] were often provoked by Croatian and Slovenian nationalists, who were animated by similar nationalist sentiments” (14). Such assertions problematically present the actions of Yugoslav nationalists as on a par with those of the Italian fascists.

In making such an equation, Petacco relies upon historically untenable stereotypes about the Yugoslav propensity for ethno-nationalist violence. He asserts, for example, “Serbians and Croats have always been divided by an ancestral hatred that has literally shed rivers of blood” (17). Likewise, in describing the massacres carried out by Croatian Ustasha during World War II, “Then the slaughter commenced, just as it had throughout

the centuries every time one of the two largest Slavic ethnic groups was able to gain the upper hand against the other. 'Ethnic cleansing' is not a tragic new development of modern times; it has long been a constant in the relations among the various groups in the Yugoslavian mosaic" (26). Petacco makes such contentions in an effort to demonstrate that the treatment of Italians followed this "ancient" pattern of ethnic cleansing, a pattern that Petacco then links — as if in unbroken continuity — to the horrors of the Yugoslav wars of the 1990s. "That said," he argues, "events in Bosnia and in Kosovo in the 1990s confirm that ethnic cleansing is a tragically regular event in the racial struggles that periodically bathe the Balkans in blood" (103).

In describing the karstic pits known as the *foibe* in which Yugoslav partisans and soldiers carried out executions in Istria and in Trieste, Petacco makes the fate of Norma Cossetto — who was repeatedly raped before being killed — exemplary of *all* female foibe victims. Proffering no evidence for his statement, Petacco projects the experience of the rape camps of 1990s' Bosnia backwards onto 1940s' Istria when he maintains, "Atrocities of the sort to which Norma Cossetto fell victim were not, unfortunately, the exception, but the rule. All women were raped before being thrown into the *foibe*, and all men suffered unspeakable abuse" (46). From this statement Petacco concludes, "The disproportion of such a revenge was clear to everyone. This had to be something more: it had to be a project of 'ethnic cleansing' carried out deliberately to eradicate Italians from Istria by killing them or forcing them to flee" (48). Though the ethnic cleansing thesis remains a controversial one among scholars, Petacco takes it as a starting assumption, rather than something to be demonstrated. Likewise, Petacco takes the number of 350,000 Italian refugees as unproblematic, even though the numbers prove disputed, and more recent scholarly estimates place the figure closer to 200,000; Petacco himself is inconsistent, elsewhere citing the number of 300,000 Italian exiles.

Petacco focuses much more on the dramatic events and political maneuverings that resulted in the mass migration of Italians than on the experience of the refugees themselves. He does feature some individual stories to illustrate the plight of the Italians in Istria. Yet the exodus itself — perhaps the least known of the events recounted in this book — receives only 32 pages (out of 141 total); of these, only six pages deal with the period between 1948 and 1955, despite the fact that the "Big Exodus" from Yugoslav-controlled Zone B occurred between 1954 and 1956. Had Petacco focused more on the experiences of Italians leaving during this period, his book (flaws and all) would have offered a more valuable contribution to the growing literature on the events in the Julian lands after World War II.

Pamela Ballinger, *Bowdoin College*

Letteratura e impegno. Il pensiero critico di Rocco Montano, a cura di Francesco Bruni e Paolo Cherchi. Firenze: Olschki, 2003. Pp. 237.

L'idea di ricordare l'opera di Rocco Montano è sorprendente in un'era in cui la memoria sembra accorciarsi ogni giorno di più; e sorprende anche che la memoria vada ad un critico fra i più irrequieti e controversi del Novecento, ma ormai irrimediabilmente superato. Che la nostra memoria sembri spingersi soltanto agli eventi della giornata di ieri dal quale siamo smaniosi di distanziarci è un fenomeno così ovvio che non richiede dimostrazioni, e ne sarà causa l'accelerazione e la moltiplicazione di novità che diventa il

carburante che si brucia continuamente e continuamente si richiede per far sì che la macchina del nostro tempo corra, e nella corsa quelle che erano le novità di ieri sono già invecchiate oggi. Non c’è campo in cui ciò sia più vero che nella critica letteraria. Chi ricorda ormai i nomi, qualche decennio fa gloriosi, dei Greimas, dei Barthes, dei Lotman e di tanti strutturalisti e di altrettanti maestri della semiotica? C’era una volta un periodo in cui la fama dei critici aveva una durata maggiore, che tutto avesse tempi più lunghi: così sembra almeno all’autore di queste pagine, e sarà un’impressione dovuta all’età del sottoscritto; comunque, oggettivamente parlando, sembra che oggi anche la critica sia entrata nel circolo del consumismo più frenetico.

Più difficile è spiegare la scelta della persona da ricordare. C’è stato recentemente il decesso di Montano, e non sembra che le cronache ne abbiano parlato: il volume in esponente sarebbe un atto pio in contrasto al silenzio della stampa. C’è stato un legame di Montano con il mondo accademico americano, avendo egli insegnato per tanti anni prima ad Harvard, poi alla Catholic University e infine alla University of Illinois, ad Urbana, prima di tornare in Italia a Salerno dove ha concluso la sua carriera. Forse questo legame spiega la partecipazione di vari italianisti professanti negli Stati Uniti, ma non risponde appieno alla nostra domanda: perché Rocco Montano? La risposta la danno i due curatori, Francesco Bruni e Paolo Cherchi, i quali vedono in Rocco Montano un critico il cui insegnamento s’inserisce in un momento culturale cruciale della nostra critica letteraria, e che ancora oggi potrebbe essere soggetto di riflessione. Rocco Montano, allievo di Toffanin e formatosi in ambienti in cui dominava Benedetto Croce, si distinse presto per il sale polemico con cui condivideva la sua analisi di autori e di movimenti della cultura italiana. Non si citano più, ma ancora molti li ricordano, i suoi scritti su Dante, sulla filosofia medievale, sull’Umanesimo, sul Rinascimento, su Vico e sulla letteratura del Novecento in cui polemizzava instancabilmente e poco “diplomaticamente” con la cultura “laicista” che era sempre disposta a spargere sale su tutto ciò che sapeva di sacrestia e di cultura cattolica. Montano fustigava inesorabilmente sia i sostenitori di una letteratura “pura” sia quelli che invece vedevano tutto in chiave di “realismo marxista”, e contro entrambi sosteneva che la cultura si trasforma in letteratura attraverso la lingua, e che nella letteratura c’è sempre uno “spirito” della cultura del momento. A lui stavano a cuore tanti grandi pensatori e letterati che la critica aveva ignorato o di cui aveva falsato il profilo solo perché erano cattolici, e implacabile in lui era la lotta contro il disegno “laicistico” che i De Sanctis e seguaci avevano tracciato della letteratura italiana. Ripercorrere quelle polemiche significa ricordare un tono e una modalità di quella che fu la critica letteraria italiana fra l’immediato dopoguerra ed i primi anni del Settanta: sono gli anni del settarismo più intenso in cui crociani e marxisti si combattevano ed in cui cattolici e liberali o laici si scontravano in operazioni che sembravano di critica letteraria ma che in fondo erano di grande propaganda culturale e politica. La figura di Rocco Montano, grazie al vigore del suo intelletto e della sua *vis* polemica, vi svolse un ruolo importante in quanto non nascondendo i suoi volti obbligava anche gli altri a mostrare i loro. Egli fu uno degli ultimi autori a scrivere una storia della letteratura, prima che arrivasse la moda di scriverle in *équipe*; egli fu uno dei primi a schierarsi contro lo strutturalismo che a suo vedere seppelliva i valori sui quali il fenomeno letterario cresce. E dopo di questo venne il lungo silenzio e lentamente l’oblio al quale anche il pugnace Montano dovette soccombere.

Il volume qui recensito prende in esame varie tappe di questa vasta produzione, affidando la cura di ciascuna di esse ad uno studioso. Vittore Branca ne traccia un ricordo a modo di prefazione. Bruni, con un saggio lucido e storicamente inappuntabile, ricostruisce la "estetica di Montano", basandosi prevalentemente sul libro *Arte, realtà e storia. L'estetica del Croce e il mondo dell'arte* (1951) recentemente ristampato a cura dello stesso Bruni presso l'editore Marsilio (Padova, 2003). Antonio Mastrobuono si occupa degli studi danteschi, specialmente sulla sua idea di "Dante poeta e Dante personaggio", e forse spreca una bella occasione di fare giustizia al suo maestro insistendo troppo su ricordi personali anziché mettere a fuoco in modo più cogente il contributo di Rocco Montano alla lettura di Dante, opponendosi prevalentemente all'interpretazione di Singleton, il quale si ascriveva il merito di avere aperto il problema sull'autore/personaggio della *Commedia*. Aldo Scaglione si occupa degli studi sull'Umanesimo, sul Rinascimento e su Shakespeare, campi nei quali la produzione di Montano fu intensa e come al solito polemica. Andrea Battistini vince la propria tentazione polemica quando esamina l'interpretazione montaniana di Vico: egli lo fa da gran signore della cultura cercando di apprezzare e di mettere in luce l'originalità di Montano nel leggere la *Scienza nuova*, opera che ha destato e desta ancora tante perplessità nei pensatori cattolici. Sebastiano Martelli si occupa degli studi su Manzoni, autore cattolico sul quale non poteva non soffermarsi la meditazione di Montano, e sul quale è riuscito a dire cose originali. Pregevole è il saggio di Silvio Mastrocola su Montale, poeta che Montano apprezzò e che seppe leggere con grande finezza. Paolo Cherchi e Armando Balduino si dividono il lavoro di illustrare i quattro volumi de *Lo Spirito e le lettere*, che è poi il "disegno storico della letteratura italiana" tracciato da Montano. Chiude il volume una bibliografia degli scritti di Montano curata da Edoardo Lebano e Philip Balma.

Questo testo non riporterà Montano nelle discussioni attuali di critica letteraria: il suo approccio è cosa del passato e non può tornare. C'è però un punto che il volume nel complesso riesce a fare con efficacia, ed è che, una volta sedimentate le polemiche di cattolici vs laici, non sarebbe ora di rivedere con maggior serenità tanti luoghi comuni della nostra letteratura, e prestare magari attenzione ad autori religiosi che diedero tanto alla nostra cultura? Perché i Francesi sono così orgogliosi della loro cultura cattolica e noi invece dobbiamo cancellarla dal nostro atlante letterario, seguendo ancora l'atteggiamento risorgimentale di una cultura tutta in funzione anticlericale? Questo invito è forse il grande merito della raccolta di studi dedicati ad una figura che se è stata dimenticata non per questo deve essere esorcizzata.

Sergio Corsi, *Loyola University Chicago*

Dino Campana. *Canti orfici*. Trans. Luigi Bonaffini. Boca Raton: Bordighera, 2003.

Le traduzioni di versi e prose di Campana in lingua inglese che abbiano raggiunto una qualche diffusione sfiorano appena il proverbiale numero delle dita di una mano, e anche per questa ragione il volume dei *Canti orfici*, ben tradotto e curato da Luigi Bonaffini per i tipi della Bordighera Press, va accolto come una lieta notizia dal pubblico dei lettori anglosassoni.

Bonaffini, già apprezzato traduttore di poesia dialettale e premiato dal Ministero dei Beni Culturali per le sue versioni di Luzi, è un campanista di antica data, e della sua lunga consuetudine con il poeta di Marradi danno ragione le scelte avvedute del saggio introduttivo e la decisione di includere nel libro tutti i testi che, esclusi dai *Canti orfici* e dalle principali loro traduzioni inglesi, risultano tuttavia determinanti per la comprensione dell’opera e della poetica campaniana.

L’introduzione conta tutti i pregi e gli inevitabili difetti dei migliori “companions to”, pecca cioè a volte di sommarietà ma individua con sicurezza ciò che su Campana è importante dire a chi vi si accosta per la prima volta, il tutto senza cadere nell’insidia della diluizione concettuale.

Si inizia con qualche pagina biografica, come in genere è giusto fare collocando un poeta nel suo proprio contesto storico e culturale, e come risulta ancor più necessario nel caso particolare di Campana, le cui vicissitudini di uomo socialmente irregolare sono state (forse troppo) spesso messe in relazione alla sua posizione anche poeticamente eccentrica.

Nella ristretta misura consentita dalle poco più di venti pagine del saggio vengono anche tracciate le linee fondamentali della preistoria culturale e letteraria di Campana, con tanto di rimandi bibliografici a studi più specifici, e si accenna pure alla nota vicenda editoriale avviata dallo smarrimento del manoscritto originale dei *Canti* da parte di Soffici: com’è risaputo esso venne fortuitamente recuperato nel 1971 e pubblicato due anni dopo col titolo *Il più lungo giorno*, venendo a costituire un punto di riferimento fondamentale per buona parte dei successivi studi campaniani, i cui orientamenti Bonaffini presenta efficacemente riassunti accanto a quelli dei maggiori contributi critici precedenti.

Vengono poi passati in breve rassegna i temi fondamentali del libro e di Campana: la memoria, l’ambivalenza di donna e poesia che sfuma in sovrapposizione, il viaggio fisico e la sua filigrana iniziatica, il mito dell’originario naturale e culturale. L’epistolario del poeta viene chiamato in causa in piccole dosi e opportunamente: ad esempio per spiegare il senso della dedica e del colophon dell’opera.

Là dove l’introduzione non può soccorrere, quando cioè si giunge al testo, alla lettera e se si vuole, in taluni casi, alla decifrazione, Bonaffini mette a frutto le acquisizioni dei commenti più affidabili, aggiungendo senza ostentazione del suo, specie nel caso dei richiami a Dante: l’apparato di note, comunque sobrio, è messo al servizio dell’accessibilità e della leggibilità del testo piuttosto che alla completezza informativa.

Su qualche dettaglio credo si possa discutere. Tra tutti: non condivido l’impressione che emergano elementi di crepuscolarismo nella formazione e tanto meno nei testi anche giovanili di Campana; credo inoltre, diversamente da Bonaffini, che la biografia di Turchetta, certo appassionata e appassionante, sia però anche la meno romanzata di tutte.

La poesia di Campana, un fenomeno del tutto isolato anche nei suoi aspetti fonico-stilistici, è indistinguibile dalla musica che genera e da cui è generata, una sonorità vertiginosa dagli accenti altrettanto singolari quanto indubitabilmente italiani. Ora, le traduzioni più riuscite del volume mi sembrano proprio quelle, per verità non rare, in cui Bonaffini si mantiene fedele oltre che al senso anche al testo nella sua integrità, il che vuol soprattutto dire ad una particolare musica fatta di richiami, allusioni, riecheggiamenti lontani, improvvise esplosioni, ossessive insistenze. Si vedano, a titolo di felici esempi, un verso come “dolce sul mio dolore”, reso con “sweet on my sorrow”, o le

intuizioni per un testo come "Batte botte" (qui "Pound the Ground"), interamente retto dal tessuto sonoro, o ancora il ritmo alienato della celebre "Fabbricare fabbricare fabbricare", abilmente ricostruito con l'orecchio teso ad un genio musicale pur tanto diverso.

Pesa soprattutto, nel caso di Campana, l'impossibilità di riprodurre in un inglese credibile la cadenza dattilica che di molti testi costituisce l'andatura, il passo riconoscibile: versi come "Salirono sopra la nave le gravi Matrone di Spagna / Da gli occhi torbidi e angelici", nati dalle ceneri barbare carducciane, si possono solo trasportare di peso. Operazione, sarà pur bene sottolinearlo, necessaria, utile e generosa.

Francesco Capello, *University of Leeds*

Giorgio Bertellini, ed. *The Cinema of Italy*. London: Wallflower Press, 2004. Pp. xv + 271.

In the third millennium, the concept of national identity, challenged by new migratory movements, renewed nationalisms, and modified nation-states, has become a transnational notion. The definition of a national cinema (and literature) has also become problematic. In his 1996 *Italian National Cinema*, Pierre Sorlin argued that a national cinema could be inclusive of all the films created, distributed, and seen in a nation-state. Significantly, six years later, Millicent Marcus's book on contemporary Italian film, *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, eliminates "Italian" but keeps "national" in the title, thus making explicit the inadequacy of bordering geographically defined notions of nationality in the postmodern age.

The new series "24 Frames" from Wallflower Press, titled after the cinematic shot that is constructed in twenty-four frames per second, showcases volumes on national and regional cinemas around the world. After Latin America, the Low Countries, Japan and Korea, and Italy, volumes on the cinemas of Central Europe, Scandinavia, Britain and Ireland, Spain and Portugal, as well as France are forthcoming. On the one hand, the anthologies treat films as national products and examine the styles and the themes of films in the light of the history, politics, art, and popular culture of their country of origin. On the other hand, by analyzing only twenty-four selected films, the approach eschews the traditional, comprehensive-historical overview of national cinemas to embrace a fragmented, national filmic/cultural identity (not dissimilar from Marcus's volume, which also analyzes individual films).

The essays in *The Cinema of Italy*, written by top Anglo-American and Italian film scholars, examine prominent Italian sound films from 1932 to 1994, with particular focus on the post-1945 years. Each film is indicated with its original title and the English translation (which reproduces the British usage), although in the corpus of the essays references are made to the English title only. The volume closes with a filmography and an extensive bibliography that focuses primarily on studies written in English and complements the references listed at the end of each chapter. Arranged in chronological order, the films examined are the following: Mario Camerini's *Gli uomini che mascalzoni/Men, What Rascals!* (1932); Alessandro Blasetti's *1860* (1934); Roberto Rossellini's *Paisà/Paisan* (1946); Vittorio De Sica's *Ladro di biciclette/The Bicycle Thief* (1948) and *La ciociara/Two Women* (1960); Giuseppe De Santis's *Riso amaro/Bitter*

Rice (1949); Luchino Visconti’s *Senso* (1954) and *Rocco e i suoi fratelli/Rocco and His Brothers* (1960); Federico Fellini’s *La strada* (1954) and *8 1/2* (1963); Pier Paolo Pasolini’s *Accattone* (1961); Pietro Germi’s *Divorzio all’italiana/Divorce Italian Style* (1961); Ermanno Olmi’s *Il posto/The Job* (1961); Francesco Rosi’s *Salvatore Giuliano* (1962); Michelangelo Antonioni’s *Deserto rosso/Red Desert* (1964); Sergio Leone’s *Per un pugno di dollari/For a Fistful of Dollars* (1964); Bernardo Bertolucci’s *Il conformista/The Conformist* (1970); Lina Wertmüller’s *Film d’amore e d’anarchia/Love and Anarchy* (1973); Marco Ferreri’s *La grande abbuffata/La Grande bouffe* (1973); Liliana Cavani’s *Il portiere di notte/The Night Porter* (1974); Dario Argento’s *Profondo rosso/Deep Red* (1975); Paolo and Vittorio Taviani’s *Padre padrone/Father and Master* (1977); Nanni Moretti’s *Caro diario/Dear Diary* (1993); Gianni Amelio’s *Lamerica* (1994).

An in-depth analysis of style and narrative is offered for each film, which is contextualized within the history of Italian cinema, the filmmaker’s work, and the socio-political national culture at the time of the film’s release. The book does not have the pretension of being a list of “best films”; rather, “Like a wide-angle lens, every chapter opens a range of allusions to national and international politics, cinema, literature and popular culture that have made many of the films listed here crucial threads in the large tapestry of Italian film culture” (8). The discussion of *Divorzio all’italiana*, for example, roots Germi’s humor in the Italian laws of the time, which had not legalized divorce yet, and in the tradition of the *commedia all’italiana*. The chapters on *1860*, *Senso*, and *Lamerica* enlighten us about the Risorgimento and contemporary issues of migration. The studies of *Salvatore Giuliano* and *Padre padrone* provide insights on the “Southern question,” whereas labor and gender relationships are discussed through *Il posto*, *Accattone*, and *Il portiere di notte*. Nonetheless, the abundance of historical and cultural references never overshadow specific, filmic analyses, which are accurate and should be stimulating for film students.

Bertellini’s anthology focuses on recognized masterpieces. Although it also privileges less-investigated films and popular genres such as horror and the spaghetti western, the largest portion of the volume is dedicated to Neorealism and director-centered selections (two De Sicas, two Viscontis, and two Fellinis). An exception to this focus on masterpiece lies in the late 1980s and 1990s, for which the editor has sidestepped “intentionally and unapologetically [...] the four most internationally acclaimed Italian films” (8) — *Cinema Paradiso*, *Mediterraneo*, *Il postino*, and *La vita è bella*. Perhaps the focus on less-known movies, as done for the last two decades of the twentieth century, could have been extended throughout the anthology, thus resulting in a more original collection. The book could have also have benefited from the analyses of a few more recent films.

But it is indeed the inclusion of well-known movies, quite available on VHS and DVD on the English-speaking market, which makes the scope and the reach of the contributions in *The Cinema of Italy* appealing to a large audience. The well-thought-out essays are written with a minimum of specialized language and provide pleasant reading for film scholars as well as for film lovers, or anyone simply interested in Italian culture. They could be used as integrative support in a film course or as supplemental materials in a cultural studies-oriented class. While not replacing the already existing histories of Italian cinema available on the Anglo-American market, *The Cinema of Italy* is a

valuable, and easy to consult, reference that takes us on a tour through some of the paramount Italian films.

Roberta Tabanelli, *Christopher Newport University*

Erminia Passannanti. *Il corpo e il potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*. Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2004. Pp. 81.

Cosa si può dire di nuovo a proposito di Pasolini e in particolare del suo film scandalo *Salò*? È questa una domanda non inutile, data la stasi riflessiva su Pasolini e le sue opere più conosciute. Ci sono autori della letteratura italiana — si veda ad esempio Iacopone da Todi — i quali sembrano non nascondere nulla. Che altro c’è da dire sul “giullare di Dio” o sul poeta Pasolini, ossessionato con il marxismo, il male del consumerismo, la fine del mito delle borgate, l’eccesso sessuale? Soprattutto per ciò che concerne la letteratura italiana contemporanea, molti di noi che se ne occupano sembrano accontentarsi di ripetere, spiegandolo, il contenuto concettuale che l’autore stesso sembra proporci come unico possibile approccio. Abbiamo appreso ormai da tempo che Iacopone era ben lontano dall’essere un ignorante invasato dal divino. La critica è, per così dire, caduta per lunghissimo tempo nella trappola creata dallo stesso poeta di Todi. E se con Pasolini il marxismo e l’omosessualità in realtà non c’entrassero un bel niente, anche se lo scrittore ne parla continuamente? Domande provocatorie di questo genere dovrebbero essere poste più di frequente, soprattutto dagli studiosi di letteratura moderna, visto che per molti di noi “riassunto” ed “esposizione in prosa” sono purtroppo divenuti sinonimi di critica letteraria.

Il saggio *Il corpo e il potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, sebbene non intraprenda una traiettoria critica inaspettatamente nuova, con la sua corretta disamina dei temi portanti dell’ultimo film pasoliniano ci invita verso uno sguardo critico diverso, che nel futuro potrebbe ritrovare in questo saggio alcuni interessanti spunti di partenza. Il breve libro di Erminia Passannanti si presenta anche come una chiara introduzione al film, esplicitandone alcune delle fonti storiche e filosofiche che, sebbene non sconosciute ad un ampio pubblico, meritano di essere esaminate in maggior dettaglio. Anche se questo fosse l’unico aspetto positivo del saggio della Passannanti, non sarebbe da sottovalutare. L’enfasi dello studio è sulla simbologia del corpo, protagonista assoluto del film.

La “Premessa” al saggio è in realtà una sintetica introduzione che ricorda l’importanza degli eventi storici nell’evoluzione del cinema italiano, dal Neorealismo a *Salò*, che si colloca “al centro della temperie politica degli anni ’70, che destabilizzava anche gli ambiti socio-culturali del Paese” (11). In questo contesto si pone “la problematica del corpo violato” che vede in *Salò* l’ultimo stadio di un’evoluzione nata già con *Accattone* e *Mamma Roma*. All’inizio della sezione “La macchina sadista”, l’autrice pone un’importante citazione di Pasolini stesso che definisce il suo film “il sogno di un folle” (14). La tematica del sogno è particolarmente importante nell’ultima fase della produzione pasoliniana. Si veda, ad esempio, la fondamentale presenza onirica in *Petrolio*. Sebbene l’autrice non faccia riferimento al romanzo, questa oculata citazione è una delle allusioni interessanti sparse attraverso il saggio a cui ho fatto allusione all’inizio, e che fa di questo breve libro una lettura positiva. Anche interessante è la citazione da un frammento di *Petrolio* sempre in questa stessa sezione del saggio, qui

concernente la violenza sessuale sulla quale incombe sempre “un’ombra religiosa” (17). Le due seguenti sezioni “Corpo e potere” (19-21) e “Il corpo docile” (21-29) sono a momenti digressive discussioni su Foucault, alle cui opere si fa per lo più un riferimento generico. Interessante la sintesi dell’influenza di Hobbes su Foucault in una nota (24).

L’analisi più dettagliata del film inizia a pagina 37 con un riferimento storico al regime fascista di Salò ed alla strage di Marzabotto. Intelligente è l’appunto sulla natura incestuosa del rapporto tra i libertini e le figlie, tema che ritorna in altre opere finali di Pasolini (40). La sezione “L’extratesto di *Salò*” (49-57) è principalmente una carrellata veloce di alcune delle fonti filosofiche di *Salò*, che il regista stesso cita all’inizio del film come sorta di bibliografia. Utile è il lungo paragrafo sull’“extratesto pittorico” (52-53), ed in particolare l’allusione alla pittura della Vergine di Giotto e la nota a piè di pagina che ricorda *La ricotta* come altra opera in cui si incontra un simile riferimento sacro. Le seguenti sezioni “Verso il male: per una didattica dell’abnorme” (64-67), “Girone del sangue: il delitto dell’innocenza” (67-71), “Tortura e apoteosi” (71-73) hanno una natura per lo più descrittiva.

L’autrice giustamente conclude il suo saggio affermando come, al termine della visione del film, “permane [...] l’orgia visiva del sacrificio, che il film, in qualche senso assurdo, paradossale, mentre accusa, ripropone” (75). È proprio questo “senso assurdo” che l’autrice coglie come mistero inspiegato e che questo suo lavoro ci invita ad esplorare.

Armando Maggi, *University of Chicago*

Bea Tusiani. *Con amore: A Daughter-in-Law’s Story of Growing Up Italian American in Bushwick*. Boca Raton: Bordighera, 2004. Pp. 220.

Bea Tusiani’s memoir *Con amore* gets its title from her Italian-born and bred mother-in-law, who claimed that her beloved son married Tusiani for love: “Maichino e Beatrice si sono sposati con amore [...]” (9). Even though Tusiani, a second-generation American, maintains that her mother-in-law was the biggest influence in her life, their relationship was not always an easy one. As Tusiani explains, “for more than twenty-five years, our mother-in-law/daughter-in-law relationship grew into a parallel test of wills distanced by cultural and intergenerational gaps as wide as the ocean that separated the old country from the new. Time and again my modern American vices were pitted against her old-fashioned virtues” (9-10). The language barrier further widened the distance between the two women, since the Italian “suocera” spoke, of course, only an Italian dialect. As Tusiani writes, “had I been able to capture her full and absolute attention for one whole day, conversing fluently with her in English, I would have filled Maria Bella’s head with stories of my own” (12). For years Tusiani struggled for the acceptance of her domineering mother-in-law, whose stories awakened her memories and prompted her to write her own personal history. Although her mother-in-law never read it, she did, however, finally acknowledge Tusiani as her daughter, “figlia mia.”

In her memoir Tusiani not only tells the story of her childhood and adolescence, but also gives a vivid portrayal of her extended Italian-American family and their traditions. Tusiani grows up in her grandmother’s house, which is divided into three apartments, in the Bushwick neighborhood in Brooklyn. “BeBe” occupies the penthouse on the top floor

with her Archie Bunker-like father, mother, and two siblings. Spinster Aunt Min lives on the first floor with Gram, and Aunt Bea's family of four on the second floor. The women of these households are referred to as the "three judges." Tusiani's younger Cousin Joseph is her playmate in "crime" throughout her childhood. We also meet Tusiani's sixteen cousins from her father's side of the family, whom her mother-in-law never knew. Besides her close and extended family, we get a glimpse of Tusiani's schooldays and her classmates, the Gates Avenue gang. During her sophomore year Tusiani is forced to move when her grandmother sells the house, but Bushwick will nevertheless always remain her home, as Tusiani nostalgically recalls: "Four decades have passed since I left the old neighborhood and I've never been back. I may have left Bushwick, but it never left me" (100). Only later Tusiani realizes the positive effects: "It didn't seem so at the time, but moving away from the familiar helped me find my own identity and for the first time ever, I began to trust my own judgment" (105).

Tusiani recounts her past in short chapters that feature small episodes of her everyday life. Each chapter starts with a contrast of her mother-in-law's ways of living with her own. The memoir is divided into four parts representing different stages of Tusiani's life that are symbolized by her ever-changing name: Bebe, Bubbles, Beattie and Bice. Growing up, Tusiani has to accept her uncommon name, Beatrice, which represents a source of regret in her early days: "Clearly, I was a victim of tradition" (14). Tusiani also has to come to terms with the Italian-American traditions imposed on her as a child that are part of the heritage she does not always embrace willingly. Thus, they constantly cause her embarrassment or envy. As Tusiani writes, "I always envied the kids that had normal lunches like cream cheese and jelly or bologna sandwiches on neat squares of Wonder Bread; mine were always drippy caponata or eggplant concoctions sticking out of scraps of Italian bread leftover from dinner the night before" (51). As all children who receive a good Italian education know, swimming after meals is strictly forbidden. Tusiani remembers: "Still, Aunt Bea wouldn't let us in the water for an hour afterwards because we had to 'digest' our food first [...]" (89). Many years later, when her beloved grandmother passes away, Tusiani finally realizes the importance of the family traditions that she now carries on: "I'd suddenly become aware of my role linking past and future generations and felt an urgent need to preserve the few family traditions that remained," such as baking fig cakes, the "cuccitate," for Christmas (127). This tradition thus lives on, because "somehow Grandma Beatrice imbued her namesake with the same legacy that was passed on to her" (129).

At the age of twenty-two Tusiani meets her future husband, whom she marries two years later. The matriarchal mother-in-law, Mamma Maria alias "Madonna of the Pot," whose mission in life is to bake bread, *sepalee*, and pizza, besides cleaning and taking care of her family, also enters the picture. Tusiani has three children and moves up on the social ladder and into Long Island. Over the years she and her mother-in-law eventually learn to get along, so that in the end the impossible Mamma Maria becomes her "Mamma mia." Tusiani's life is a fairy tale come true, but when she finally has everything that she has ever wanted, illness and death start to haunt her family.

We follow Tusiani's joys and sorrows up to the present day in her nostalgic memoir that tells the tale of an ordinary Italian-American girl in an America that no longer exists. Tusiani's depiction of her long lost world makes us both laugh and cry. Written in reader-friendly informal prose and a light tone, which eventually becomes darker, Tusiani's story captivates to the very end. Her memoir proves that life is a constant struggle and, as

she puts it: “You can never really tell which battles were worth fighting for until they are over” (189). Tusiani’s historical portrait of a bygone era shows the inevitable passing of time, which makes us realize how fragile life truly is and how we should cherish every moment.

Katja Liimatta, *University of Iowa*

Cinzia Padovani. *A Fatal Attraction. Public Television and Politics in Italy*. Oxford: Rowman and Littlefield Inc., 2005. Pp. 285

Con questo suo *A Fatal Attraction. Public Television and Politics in Italy*, Cinzia Padovani ripercorre le alterne vicende che hanno caratterizzato l’esistenza del servizio radiotelevisivo pubblico italiano e il suo rapporto con il sistema politico del secondo dopoguerra. In particolare, Padovani si sofferma sul fenomeno della spartizione del potere all’interno dell’emittente da parte dei partiti politici che va sotto il nome di *lottizzazione*, un costume, questo, inaugurato dapprima dalla Democrazia Cristiana e poi, in seguito, dal Partito Socialista e, in tempi più recenti, dal Partito Comunista. È questa la storia interna della RAI, la più grande industria culturale italiana, dai tempi in cui la Democrazia Cristiana esercitava in pieno il suo potere di intromissione a partire dal 1954, l’anno dell’inizio delle trasmissioni televisive, al 1975. Dopo il 1975, grazie a cause esterne dovute al mutato clima sociale e politico degli anni settanta, l’influenza dei partiti crebbe gradualmente nella RAI fino al punto che ognuno dei suoi tre canali ebbe la sua affiliazione partitica: il primo canale, RAI 1, rimase alla DC, RAI 2 venne affidata ai socialisti e nel 1987 RAI 3 fu data ai comunisti. Questa pratica spartitoria è durata fino al 1992, l’anno di partenza dell’inchiesta Mani Pulite durante la quale è cominciata la fase della post-lottizzazione caratterizzata da una minore intromissione dei partiti ma anche dalla perdita d’identità del servizio pubblico radiotelevisivo.

La pratica lottizzatoria, sostiene Padovani, ha cause lontane che risalgono a quella concezione tutta italiana del ruolo del giornalismo politico all’interno del servizio pubblico nazionale e, più in generale, nell’intera democrazia italiana. In uno dei capitoli più interessanti del libro, l’autrice si spinge a rintracciare le origini della lottizzazione nelle abitudini storicamente consolidate del giornalismo italiano fin dai suoi esordi nel XVIII secolo, un giornalismo che affonda le sue radici nella tradizione umanistica e che si è formato sull’appartenenza o meno ad una dichiarata posizione politica. La cronica dipendenza economica della stampa italiana da gruppi e circoli finanziari legati alla politica ha contribuito, tramite incroci di proprietà e partecipazioni azionarie, a rendere inestricabile il rapporto dei giornalisti con il mondo politico italiano fino ad arrivare al punto per il quale l’affiliazione ad un partito o ad una corrente interna di un partito è stato considerato come un sigillo concreto di serietà intellettuale e professionale. Non è un caso che molti dei giornalisti della RAI siano stati reclutati per decenni dalle redazioni dei giornali di partito, senza per questo suscitare reazioni di condanna da parte dell’opinione pubblica. In tempi più recenti, la lottizzazione è stata codificata, giustificata e legittimata non solo dai politici ma dagli stessi giornalisti e dirigenti RAI, anche se tutti ne hanno sempre negato l’esistenza.

La storia della Rai, dunque, è la storia di un osservatorio privilegiato sui costumi e le abitudini della società italiana nel secondo dopoguerra, di un tempo in cui la neonata

Repubblica trovava la sua legittimazione attraverso i partiti politici che altro non erano se non potenti istituzioni intermedie tra i cittadini e lo Stato. L'influenza esercitata dai partiti è durata fintanto che questi hanno assolto a quella funzione essenziale nella democrazia italiana ed è venuta meno quando queste istituzioni di massa sono entrate in crisi, all'incirca all'inizio degli anni novanta. Uno dei motivi per i quali la lottizzazione dei partiti nella RAI è stata a lungo tollerata, giustificata e sostenuta, risale alle demarcazioni ideologiche esistenti tra i partiti, tra i cattolici, i laici e i partiti della sinistra socialista e comunista, linee di confine che si riproducevano all'interno dell'emittente pubblica e che erano considerate come garanzia di pluralità di voci e di vigorosa democrazia. Se ai partiti politici era delegata l'intermediazione sociale e politica con lo scopo di educare i cittadini ai valori della democrazia repubblicana, accadeva che anche la RAI si faceva carico di educare ed illuminare i cittadini allo scopo di unificare, modernizzare e democratizzare il paese. E forse è proprio per questa ragione che la lottizzazione non ha escluso a priori la produzione di programmi di ottima qualità investigativa e di un giornalismo altamente professionale, preparato ed orgoglioso del proprio operare all'interno del servizio pubblico. È soltanto verso la fine del predominio ideologico e culturale dei partiti che la pratica della lottizzazione ha cominciato ad essere sinonimo di corruzione politica e amministrativa, oltre che ad essere percepita come un abuso nei confronti dei presupposti pubblici del servizio radiotelevisivo e della sua etica dell'informazione.

All'obiezione che le interferenze politiche non costituiscono un caso esclusivamente italiano, Padovani risponde che soltanto in Italia i partiti sono intervenuti non soltanto nell'indicazione della dirigenza della RAI ma anche nelle decisioni interne dell'emittente, nelle assunzioni dei giornalisti, negli avanzamenti di carriera e, verso la fine, anche nella stessa programmazione. Se a questo si aggiunge che la legislazione nel settore si è sempre limitata agli aspetti marginali dei riassetti radiotelevisivi si capisce perché proprio in questo paese la concentrazione televisiva ed il conflitto di interessi tra servizio pubblico e proprietà privata rappresentato da Silvio Berlusconi ha recentemente raggiunto livelli sconosciuti nelle altre democrazie dell'occidente.

Nella RAI di oggi ancora permangono le interrelazioni create attraverso gli anni dai partiti politici, i giornalisti e l'emittente, anche se la grande stagione dei cambiamenti politici degli anni novanta ha vanificato le pretese della lottizzazione. Ora sono gli imperativi di mercato, le strategie commerciali e gli indici di ascolto ad averla rimpiazzata, logiche concorrenziali che hanno cominciato a mettere in dubbio persino le stesse motivazioni etiche alla base della missione pubblica della RAI. D'altra parte, alla diminuita influenza dei partiti non ha corrisposto un innalzamento della qualità della programmazione, o un accresciuto interesse verso la sperimentazione e le innovazioni tecnologiche attraverso le quali la RAI avrebbe potuto ritrovare la sua perduta identità di servizio pubblico. Il mercato, alla fine, ha solo dettato l'agenda della concorrenza con le televisioni commerciali. Appaiono d'obbligo, dunque, gli interrogativi di chiusura del libro sul futuro della RAI alle quali Padovani, considerata la storia e le risorse umane dell'emittente, si sente di rispondere fiduciosamente, concludendo su questa nota positiva un libro interessante, notevole per ricostruzione storica e bibliografica e di grande piacere alla lettura.

Giuseppe Tosi, *Georgetown University*

Giorgio Guzzetta. *Nation and Narration: British Modernism in Italy in the First Half of the 20th Century*. Ravenna: Longo Editore, 2004. Pp. 226.

Giorgio Guzzetta’s analysis of how British Modernism influenced Italian narratives related to nation building is a welcome contribution to the field of Italian 20th-century studies. Using a “postcolonial approach to some Italian literary figures,” the author shows how “individual identity is constructed in connection with a national belonging” (16). The resulting book underscores how Italian writers relied on notions of self-determination based on English models, before embracing alternate ways of constructing their identity that, in postcolonial fashion, discarded the colonizing viewpoint. The research is thorough and the insights are supported by suggestive interpretations pertaining to the work of Marinetti, Linati and Vittorini, the three main writers discussed by Guzzetta.

The introductory chapter is compellingly argued. The author details the process that led to the construction of national identity in Italy in the years preceding the Risorgimento. Focusing on how the British ruling classes used Italy to lay claim to the spoils of Western culture via the Grand Tour narratives, Guzzetta shows how English imperialistic condescension toward contemporary Italian reality forged one of the dominant ideas of 19th-century Italian nation building. This outsider’s perception of Italy as a country rich in tradition through its glorious past, but backward in its impoverished present, was in turn adopted by the majority of Italian intellectuals who supported the Risorgimento. More significantly, it was the dominant idea espoused by the Ur-text of the Risorgimento, Ugo Foscolo’s *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, where the desire to rebuild a country that could look backwards, even politically, to its strong cultural tradition met with failure and concluded in exile and suicide (a view that was supported by Romantic, Anglo-centric re-interpretations of the Italian intellectual as hero, exile and martyr, such as Byron’s “The Prophecy of Dante”). The chapter concludes by discussing how this eminently English view embraced by Italian unionists was challenged in the 20th century. That is when Italian intellectuals created more independently constructed notions of identity and nationhood, and adopted modernity and a changing political landscape to pursue a quasi, postcolonial rebellion against anti-modern, Anglo-American notions of tradition embraced by authors such as Pound, Eliot and even Joyce.

The second chapter focuses on the founder of Futurism, Filippo Tommaso Marinetti. Marinetti’s Egyptian upbringing is shown to have influenced his imperialistic views much more than British colonialist notions. In fact, the author shows that the Egyptian ruler Muhammed Ali’s conquest of Sudan and the growth of nationalism in response to British expansionist goals over Egypt itself were fundamental in shaping Marinetti’s brand of nationalist and colonialist discourses. Lucidly, Guzzetta then traces the influences of French Naturist and Unanimist manifestos on the Italian author, before highlighting how Marinetti’s new nationalistic vision was patched together by accepting and rejecting previous discourses pertaining to national identity. By showing how writers like Lucini, Oriani and even Pirandello seem, in different guises, to base their notions of national identity on the failed model of Foscolo’s *Ortis*, he then reveals how Marinetti discards this model, even as it reappears, mutated, in the work of his friend Paolo Buzzi. Indeed, while Buzzi’s novel *L’esilio* presents themes that recur in the Futurist impresario’s writing, it will be Marinetti who, in *Mafarka, il futurista*, will propose the symbolic transcendence of old models based on tradition in the asexual birth of a new,

machine-like generation spawned by the current generation's sacrificial immolation. This emphasis on present and future, instead of the past, reaches its apex in Marinetti's later *collaudi* and in *La grande Milano*, where the narrative voice is placed "in a location that denies value to both spatial and temporal distinctions" (97).

The critic and translator Carlo Linati is the subject of the third chapter. A secondary figure in the Italian literary panorama, Linati was nevertheless central in the adoption of a pro-British, traditionalist view of Italian national identity. By contrasting Linati to Marinetti, the author reveals how the former embraced tradition and nostalgia in his own writing (for example, there emerges in his work an almost obsessive aversion to cars and speed), but also in his choice of literary models and translations (Huxley and the Grand Tour writers, as well as the Irish Yeats, Synge, Gregory and Joyce). The end result was an opus that depended more on Anglo-Irish High Modernism than on a new Italian identity, even though Guzzetta shows that, as translator and critic, Linati experimented linguistically with a new language that mixed traditional literary models with the daily vernacular of his native Lombard dialect.

The final chapter is dedicated to Elio Vittorini. Initially, Guzzetta examines how Svevo and Joyce's *Dubliners* were influential in shaping Vittorini's *Piccola borghesia*. He then details the significant influence that D. H. Lawrence, whom Vittorini discovered and translated in the 1930s, had on the literary growth of the Sicilian author, both in his travel narratives and in the sequential transformations of *Il garofano rosso*. The subsequent *Conversazione in Sicilia* reveals a distancing of Vittorini from D. H. Lawrence's positions pertaining to nation, people and race, as Vittorini "proposes through his use of Shakespeare, an idea of European literature and culture that differs from the one canonised by the Anglo-American Modernists" (178). Shakespearean ghosts thus become symbolic of the spectral nature of current-day Europe, as the only alternative to which Vittorini will propose, a few years later, the American model of national identity, whereby ideas of European authors have been absorbed and transformed by their American brethren into new and original concepts of nation building. Guzzetta ends the chapter discussing Vittorini's post-war works, where the changed reality of a country emerging from the war forces the narrator/author to participate in a first-person account of the reconstruction that necessitates, as its ultimate sacrifice, the disposal and elimination of one's fascist past (as occurs through Ventura's self-sacrifice in *Le donne di Messina*).

Nation and Narration is a well-written and clearly argued book. As such, it should be read by comparatists who wish to explore the literary and cultural cross-pollination that occurred during the past two centuries between representatives of the English and Italian literary establishment.

Valerio Ferme, *University of Colorado*

Clodagh J. Brook. *The Expression of the Inexpressible in Eugenio Montale's Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Clodagh Brook's new book on Eugenio Montale's poetry deals with quite a conundrum in the history of European literature: oblique expression, deviation from literal meaning, reticence, secrecy. It is a hard task indeed, and she accomplished it with dignity.

In her first chapter ("Introduction: The Inexpressibility Topos"), the author briefly reviews the theme throughout European literature, from Dante to the French symbolists.

Her emphasis on Montale’s contradiction between dismissing all modern and fashionable “-isms” and adopting many of their rhetorical techniques is a fundamental point, dutifully supported by ample references to Benedetto Croce. Closer focus on Montale’s poetry starts in the following chapter (“Eugenio Montale and the Inexpressible”), when Brook investigates Montale’s own reflections on language and presents textual evidence to confirm them. Brook leads us into Montale’s “anxiety of influence” about Croce, when the poet states that the original intuition of poetry changes when it takes shape in words. This change, that Montale keenly realized in his verse practice, is investigated further in the third chapter, “Metaphor and Figurative Language,” which analyzes the images and the linguistic structure of the poet’s work, with relevant references to T. S. Eliot and Giovanni Pascoli.

Brook does not limit the scope of her inquiry to the moderns, though. “Negation,” perhaps the most complex chapter, recapitulates the tradition of the theme of the inexpressible and revisits the *via negativa* from Pseudo-Dionysus to Dante’s *Paradiso*, presenting a very interesting comparison between the self-effacing image of God and Montale’s constantly elusive female figures. The perceptive formal analyses of the network of metaphors here contained are certainly the strongest point of the whole work. “Silence,” the very last chapter, expounds the importance of myth in Montale’s poetry, and Brook’s references to Bernard P. Dauenhauer’s categories (*Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*) reinforce her analytical points. Her pages on the awkward dialectic between the silent female figure and the speaking male figure are of particular relevance.

In short, Clodagh Brook’s contribution will give new and stronger impulse to the studies of Eugenio Montale’s poetry in the English-speaking world, which are seeing a felicitous new wave in these last years, from the re-edition of Joseph Cary’s *Three Italian Poets* to the recent work of George Talbot, Paola Sica, and Eanna O’Ceallachain.

Andrea Malaguti, *Columbia University*

AA.VV. *Chroniques italiennes. Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves.* Ed. D. Ferraris and M. Fusco. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2005. Pp. 231.

Questo volume collettaneo raccoglie dodici contributi (alcuni in italiano, altri in francese, in ordine alfabetico degli autori) sull’opera di Calvino che si vuole commemorare vent’anni dopo la scomparsa. Di ognuno dei contributi si vogliono cogliere i punti più salienti.

Sarah Amirani, in “*Les fleurs bleues, i fiori blu: Queneau ‘traduit par Calvino’*”, mette in evidenza — nella nota apposta da Calvino alla traduzione fatta nel 1984 per l’edizione einaudiana del libro di Queneau — il senso di “sfida” esperito dall’autore ligure. Tale preoccupazione viene rilevata nella traduzione dal modo in cui Calvino interpreta certi lemmi inventati di sana pianta dall’autore francese o si dilunga in giri di frase per renderne il significato al lettore italiano.

Mario Barenghi, in “Preliminari sull’identità di un Norton lecturer,” è dell’opinione che la genesi delle *Lezioni americane* va ricercata nel capitolo ottavo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, là dove prende la parola l’*alter ego*, Silas Flannery: “In gioco,

essenzialmente, è il modo di rapportarsi alla propria identità d'autore" (27). Segue una disamina del rapporto tra Lettore e Lettrice nel romanzo e una possibile ricostruzione del lavoro preparatorio alla composizione delle cinque lezioni accettate. Barenghi sostiene che Calvino avrebbe concluso le sue "Norton Lectures" recuperando un altro scritto, *Identità*, coevo alla gestazione del romanzo e conclude che Calvino, con le *Lezioni*, "risolve definitivamente il rovello del suo alter ego di *Se una notte*" (42).

Due gli interventi sulle *Città invisibili*: Marco Belpoliti ribadisce che il libro sia "politico" perché si occupa del rapporto tra letteratura e politica in un'epoca in cui gli scrittori (Calvino per primo con il suo saggio *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*) guardano alla letteratura come strumento di descrizione ma anche di analisi degli avvenimenti storici e culturali. Domenico Scarpa coglie nelle *Città invisibili* elementi che si iscrivono alla memoria dell'autore e a quella collettiva del dopoguerra e ricorda, a questo proposito, i pareri che Pasolini e Ginzburg avevano espresso sul libro subito dopo la pubblicazione.

In "Italo Calvino: un linguaggio tra scienza e mito" Sergio Blazina rivede il saggio *Il mare dell'oggettività* (1959) per compiere una disamina delle opere di Calvino in cui l'autore affronta soggetti scientifici, per concludere con le parole dello stesso Calvino che nel saggio *Due interviste su scienza e letteratura* aveva messo in evidenza, con esempi tratti dalla prosa di Galileo e Queneau, "l'immaginazione scientifico-poetica" del linguaggio che si può derivare dalla scienza.

In "Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice" Philippe Daros riporta le parole che Calvino usa nel saggio "Visibilità" delle *Lezioni americane* per mettere a fuoco la sua definizione della funzione narrativa dell'immagine. Calvino — come aveva già notato per la composizione del *Visconte dimezzato* molti anni prima — dichiara di costruire la storia attorno all'immagine che gli è venuta in mente. Dalla conferenza fatta da Del Giudice a Ferrara nel 1991 Daros trae la definizione dell'immagine come "cadavere", come "enigma" che viene fuori dal suo "cono d'ombra" (89), come l'autore avrà modo di illustrare in una serie di racconti, a partire da *Mania* di quello stesso anno.

Nel saggio "Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere." Sull'elaborazione di *Ultimo viene il corvo*" Bruno Falchetto dà una precisa e dettagliata disamina della composizione dei diciassette racconti scritti tra il 1945 e il 1949 per coglierne il *modus corrigendi* di Calvino, l'atmosfera fantastico-onirica e quella ancora improntata alla resistenza. In "Éléments pour une éthique de l'écriture. L'Expérience de *nos ancêtres*" Denis Ferraris riporta, dalla corrispondenza che Calvino ha scambiato nel 1959 con un numero di interlocutori, varie definizioni che Calvino dice che avrebbe potuto dare alla trilogia — *contes philosophiques*, *fantastic novel*, romanzi fantastico-morali e lirico-filosofici — ma che rifiuta perché il suo solo intento era quello di rappresentare la condizione dell'uomo. Ferraris così rivede le considerazioni fatte dall'autore nella *Nota 1960*, oltre che il suo atteggiamento politico di quei tempi espresso nel 1957 con la pubblicazione di *La gran bonaccia delle Antille* che porterà al suo allontanamento dal PCI.

In "Lire Calvino en français?" Mario Fusco ripropone la storia editoriale delle traduzioni delle opere di Calvino in lingua francese indicando la necessità di traduzioni più fedeli all'originale e auspicando la pubblicazione dell'*opera omnia*. In "Points de vue sur la vue" — e il titolo già agisce da soglia interpretativa dell'articolo — Jean-Paul Mangarano analizza come *Sotto il sole giaguaro* rappresenti una summa delle conoscenze

dell’autore nel campo delle sensazioni umane. In questa prima raccolta postuma mancano però racconti sul tatto e sulla vista. Mangarano lamenta questa lacuna riproponendo passi da varie opere in cui si apprezza l’acume d’osservazione di Calvino e anticipa un suo futuro studio sul tatto con riferimento alla *Poubelle agréée*.

Altro contributo sulle *Lezioni americane* è quello di Michelle Nota che sottolinea l’importanza dello sguardo nell’opera di Calvino ricordando come l’autore gli abbia dedicato un’intera lezione, quella sulla “Visibilità”. Anche Nota si sofferma sul passo in cui Calvino informa il lettore su come si forma l’immagine letteraria: “Diciamo che diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell’immaginazione letteraria: l’osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, [...]” (191) per concludere con un’altra citazione in cui la fantasia diventa il *trait d’union* tra “guardare” e “immaginare”. In “Voyages et métaphores du voyage dans *Se una notte d’inverno un viaggiatore* d’Italo Calvino” Marie-Anne Rubat Du Merac ci informa che i viaggiatori dei capitoli presi ad esempio dal romanzo pubblicato nel 1979 sono dei lettori, delle lettrici, degli scrittori, a testimonianza del rapporto che sussiste tra il viaggio e la scrittura, come viene illustrato da uno scritto di Michel Butor su questo binomio. In conclusione il lettore diventa anche scrittore perché sono le sue peregrinazioni a creare il testo del libro di cui è parte integrale.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Jacqueline Reich. *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 2004. Pp. 224.

Marcello Mastroianni è stato uno degli attori più importanti del secondo Novecento. Malgrado la sua presenza in più di 150 film e un vasto panorama di ruoli multiformi, l’attore è diventato nell’immaginario comune il prototipo del *latin lover* e il simbolo di una presunta mascolinità “all’italiana”. Un’immagine che lo stesso Mastroianni non smise di combattere: “Il latin lover! Una cosa da impazzire, proprio, di stupidità. Perché mi involgarisce, anche. Io ho detto: ‘Ma li avete visti i miei film?’” (Marcello Mastroianni, *Mi ricordo sì io mi ricordo*, Milano: Baldini e Castoldi, 1997, 41). Il volume di Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema* si propone di decostruire lo stereotipato mito del *latin lover* nell’ambito del contesto culturale e storico del cinema italiano del dopoguerra, mettendo in luce la figura dell’inetto, rappresentata da Mastroianni in molti film.

Il libro parte dalla contraddizione fra il carattere “inetto” dei ruoli maggiori di Mastroianni e la sua immagine pubblica, nata dopo il successo de *La dolce vita*, ampliata negli anni successivi non solo in Italia ma in tutta l’Europa e negli USA e rimasta intatta anche dopo la morte: “[...] although Mastroianni, as commodity, was often marketed as the quintessential Italian man, his characters betrayed instead a much more conflicting image of Italian masculinity than the category of Latin lover allowed” (xi). Concentrandosi su i suoi film più famosi e nello stesso tempo più significativi per diversi aspetti di *gender*, come *Il bell’Antonio*, *Divorzio all’italiana* oppure *Una giornata particolare*, e sulla collaborazione con Federico Fellini e Sophia Loren, Reich analizza nei capitoli seguenti le varie rappresentazioni dell’inetto nei caratteri di Mastroianni: “Italian masculinity, with its cultural associations with Ancient Rome, Renaissance

sculpture, and the Latin lover, has been widely seen as the masculine ideal of Western civilization. Rather than the dashing and debonair Don Giovanni, however, the *inetto*, the particularly Italian incarnation of the *schlemiel* or anti-hero, comes to dominate the representation of masculinity in Italian cinema, and in Mastroianni's films in particular. This figure is a man in conflict with an unsettled and at times unsettling political and sexual environment" (1).

Il primo capitolo, "In the Beginning: Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema", delinea prima in una sintesi storica e socio-culturale il concetto di "masculinity" — "not easily translatable into Italian. *Mascolinità, maschilità*, and even to some extent *virilità* qualify as Italian equivalents" (xi) — per illustrare poi la figura dell'*inetto* nella letteratura e nel cinema.

Nel secondo capitolo, "Undressing the Latin Lover: *La dolce vita*, Fashion, and Italian Masculinity", viene rilevato il ruolo della moda nella costituzione del mito del *latin lover*: "The Latin lover also can be seen as a product of popular culture, a consumer icon turned real [...]" (26). In un'analisi esemplare de *La dolce vita*, che non fu solo un successo straordinario ma che suscitò, anche grazie alla figura del suo protagonista principale, un nuovo interesse per lo stile italiano in tutto il mondo, l'autrice sottolinea il ruolo della moda sia nella creazione dell'immagine del *latin lover* sia nel suo smascheramento.

"*Masculinity, Sicilian Style: Il bell'Antonio and Divorce Italian Style*" è il titolo del terzo capitolo dove Reich esamina la costruzione dei ruoli di *gender* e della *mascolinità* nei due film che usano l'ormai nota immagine di Mastroianni come *latin lover*. L'autrice analizza i protagonisti, tutti e due diversamente inetti, dei due film. Mentre ne *Il bell'Antonio* viene decostruito il concetto di virilità nella figura di un impotente, vittima delle aspettative sociali e famigliari, *Divorzio all'italiana* rivela invece con ironia la fragilità della *maschilità*, nascosta dietro ambigui codici d'onore.

Anche nel quarto capitolo, "'Remember, It's a Comedy': Mastroianni in the Films of Federico Fellini", la figura moderna dell'*inetto* sta nel centro delle analisi dei film *La dolce vita*, *8½*, *La città delle donne* e *Ginger e Fred*, nati dalla collaborazione fra Fellini e Mastroianni: "Mastroianni played an essential, self-acknowledged role in all of these celebrated, provocative collaborations. Their post-*dolce vita* artistic relationship, in which Fellini shifted away from a certain realism to a more dream-like world, turned an ironic lens onto Italian masculinity and through it exposed the fallacy of its myths and the shortcomings of its reality" (78).

"The *Inetto* versus the Unruly Woman: Mastroianni and Sophia Loren" è il titolo del quinto capitolo che rileva l'opposizione, basata su differenze di *gender*, fra le figure rappresentate in dodici film come *Peccato che sia una canaglia*, *La fortuna di essere donna*, *Ieri, oggi e domani*, *Matrimonio all'italiana*, *Una giornata particolare* (uno dei film più importanti di Mastroianni) e *Prêt-à-Porter*, nati dalla collaborazione fra i due attori più emblematici del cinema italiano. Anche l'ultimo capitolo, "Remembrance of Films Past: Mastroianni and the Aging Male Body", si dedica alle rappresentazioni dell'*inetto*, concentrandosi sui film di Mastroianni realizzati negli anni Ottanta e Novanta. "Once again, Mastroianni's roles reflect an unstable rather than iconic masculinity, embodying the figure of the *inetto*: here the aging man out of touch with a world in which he no longer has a place" (142). Nella sua analisi di film come *La Nuit de Varennes*, *Ginger e Fred*, *Intervista* e *Stanno tutti bene* l'autrice mette in evidenza i diversi aspetti dell'invecchiamento e del declino della *mascolinità* che Mastroianni non

aveva mai paura di svelare e di rappresentare. “His roles uncover the many tensions and conflicts involved in the aging process: between decline and redemption, between absence and presence, between outward decay and inner desire” (146).

In conclusione, il volume di Jacqueline Reich è uno studio importante non solo per la sua decostruzione del falso mito del *latin lover* attribuito con insistenza a Mastroianni, ma anche per la sua accurata ricostruzione dell’ambito storico-culturale dei suoi film. Il libro, che fornisce anche un’ampia documentazione con numerose note di approfondimento e una vasta bibliografia, mette in luce sia i fragili modelli sociali sia le contraddizioni fra il mito del *latin lover* e i caratteri fragili e ambivalenti, sottolineando nella sua analisi socio-culturale che “on screen, Marcello Mastroianni’s characters epitomize the instability of Italian masculinity through the cultural configuration of the Italian *schlemiel* or anti-hero” (6), ovvero le diverse rappresentazioni della figura dell’inetto messe splendidamente in luce da Mastroianni nei suoi vari caratteri esemplari in cinque decenni di cinema italiano.

Angela Barwig, *Universität Erlangen-Nürnberg*

Matteo di Gesù. *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*. Milano: FrancoAngeli, 2003. Pp. 127.

Il volume è la seconda fatica che l’autore dedica al postmoderno e, come il precedente *La tradizione del postmoderno*, rappresenta un salutare interrogarsi ed un utilissimo ragguaglio sui risultati raggiunti dalla critica di casa nostra e non solo sul postmoderno italiano, intrecciando inoltre la riflessione attorno a tale fenomeno con altre questioni fondamentali ad esso collegate, quali la nozione ed il significato del canone, l’evoluzione dei generi e la fortuna in Italia dei cosiddetti *cultural studies*. Gli ultimi due capitoli dei quattro che compongono l’opera — i primi due sono essenzialmente un trattato teorico sulle questioni di cui sopra — entrano invece nell’officina di due grandi autori quali Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino applicando coerentemente strumenti sviscerati in precedenza per evidenziarne la pluralità di ispirazione nel quadro di una provvisorietà di istanze conoscitive: per il primo, con il riciclaggio e recupero di materiali dalla forma romanzo, per il secondo con l’approccio antropologico volto a demolire il canone letterario siciliano.

Le pagine dedicate al dibattito sul canone letterario nostrano rivelano una estrema attenzione a tutte le voci critiche che abbiano contribuito ad approfondire tale questione. L’approdo, attraverso un approccio concretamente materialista del compianto Guido Guglielmi, è volto a smitizzare completamente l’idea stessa di letteratura, vista come un’emergenza storica e subordinandola “all’avvento della società borghese” (20). Ad esso si uniscono contributi di Battistini sulla necessità di rivedere la nostra identità nazionale, e inoltre di Ceserani, Ferroni, Luperini e Olivieri, che sono tratti dalla bibliografia più recente, impeccabilmente utilizzata da di Gesù, e che implicitamente concorrono a monte delle fisiologiche differenze verso un unico ed ambizioso obiettivo, ancora da intraprendere: ovvero decostruire ordini e poteri che stanno dietro ogni cristallizzazione canonica della nostra letteratura e, per dirla con Ceserani citato in una sua lucidissima formulazione, di abbandonare scuole e stili totalizzanti ed omogenei e ragionare invece su “la rilevanza o la pertinenza tematica, l’effettiva capacità conoscitiva,

la forza critica o ironica, quella proiettiva o utopica" (58) al fine di soddisfare le nuove urgenze didattiche e conoscitive della nostra epoca.

L'autore non ha paura di sporcarsi le mani quando dà testimonianza del sarcasmo italiano sulla diffusione dei *cultural studies*, sul meticcio estetico, e sull'impatto che essi hanno avuto sulla nozione stessa di canone, per non parlare delle scelte normative: di Gesù ha buon gioco nel dimostrare come la discussione del canone italiano sia "monca di una parte essenziale, o, meglio ancora, priva di quelle radicali e corpose premesse epistemiche che hanno generato e proficuamente condizionato quello americano" (30). A corroborare questa posizione il discorso viene supportato da Robert S. Dombroski, il quale, evidenziando l'immobilismo filologico della nostra accademia e la sua natura clientelare, la renitenza all'innovazione ed il potenziale eversivo di un uso continuato di Gramsci come premessa teorica, giunge alla paradossale conclusione che il marxismo italiano, benché avesse in casa il teorico più appropriato per il rinnovamento scolastico e culturale, e nonostante abbia goduto di indubbia preminenza nello scenario intellettuale, abbia invece contribuito a difendere i privilegi e le istituzioni culturali delle classi dominanti. Senza voler abbracciare interamente tali presupposti, di Gesù indica un'altra strada, ovvero l'idea di Cesare Segre il quale, sulla scorta della teoria culturale lotmaniana, suggeriva di studiare i canoni "considerandoli come paradigmi da leggere criticamente e criticamente decostruire, per comprenderne i meccanismi (di selezione, occultamento ...) che li determinano e le funzioni (identitarie, politiche ...) che i gruppi sociali assegnano loro" (34).

Come si è detto, la parte teorica del libro termina con una riflessione sui generi nella postmodernità, visti nell'ottica di "recupero ironico e ibridazione" (47). Dopo la puntualissima e ottimamente selezionata rassegna bibliografica, l'autore mette a fuoco l'operazione di "restauro" dei generi che avviene col postmoderno, operazione ambigua ma che testimonia una volta di più come tale recupero sia in effetti liberatorio, a conferma della morte dei generi codificati, e ad istituzione e permanenza, per dirla con Linda Hutcheon, "di due macrogeneri a basso statuto teorico: la storiografia e la letteratura" (53). Non si può a questo punto non aprire il discorso sul romanzo, visto come forma letteraria borghese per eccellenza e dunque prima fra tutte a vedersi demolita dalle avanguardie e non solo: per questo Calvino viene indicato non solo come esempio paradossale di gigante della letteratura che però non ha mai scritto veri romanzi, ma anche come sottile teorico che, per dirla alla Asor Rosa, non si chiede tanto come scrivere un romanzo ma se sia possibile oggi scriverne uno, per rispondere coerentemente di no ed indicare una via alternativa, quella dalle *Città invisibili* in poi.

E veniamo ai due conclusivi capitoli dedicati agli autori: del Manganelli, già noto detrattore del romanzo, viene esaminato in particolare il *Pinocchio: un libro parallelo* evidenziandone il metodo indiziario, senza visione di insieme, "strada italiana per lasciarsi alle spalle tanto il romanzo moderno quanto il suo contrario, l'antiromanzo" (77), repertorio di detriti narrativi che non è più realistico frequentare. Il *Pinocchio* di Collodi appare libro "manganelliano" per antonomasia, in quanto stratificato come poche altre opere della nostra letteratura, impossibile da ridurre a formula, ma aperto, dischiuso, in formazione continua per così dire. Si innesta così la rilettura archeologica manganelliana fatta di autocommento, momenti autoriflessivi e soprattutto della cancellazione definitiva dell'Autore, il cui nome tutt'al più può venir buono "a dare i nomi alle strade" (87), cancellazione che culmina col rifiuto di dare un termine riconosciuto all'affabulazione, uno scioglimento "normale" all'intreccio. Per quanto

riguarda invece l’Arbasino di *Specchio delle mie brame*, si portano alla luce le deliberate strutture postmoderne da farsaccia di serie C, indispensabili però all’opera di demolizione del canone siciliano che l’autore si propone, di soluzione finale per i sepolcri imbiancati stile *Gattopardo* (romanzo e film, beninteso). Arbasino aveva già dato prova di un tentativo di approccio antropologico nella leggendaria interpretazione de *I Malavoglia* contenuta nel saggio *Belle Époque per le scuole*, in cui si narra di un Verga come *metteur en scène* di una vicenda di castrazione e affrancamento dal padre mitico irrimediabilmente imbecille. Dunque non sorprende che si cimenti sui *topoi* della tradizione siciliana, mettendone a ferro e a fuoco i modelli culturali con metodi parodici di stretta osservanza postmoderna, ben sviscerati da Linda Hutcheon.

In conclusione, uno strumento prezioso, meritevolissimo, capace di provocare fecondamente nell’intero suo corso, con una rassegna accuratissima delle posizioni più cospicue per i temi trattati, e che testimonia la quantità di domande irrisolte e di speculazioni affascinanti che la nostra letteratura aspetta da molto tempo.

Luca Barattoni, *University of North Carolina at Chapel Hill*

Pietro Frassica, ed. *Ercole Patti e altro novecento siciliano*. Novara: Interlinea, 2004. Pp. 159.

Questo volume raccoglie i testi delle relazioni lette durante il Convegno Internazionale dello stesso titolo tenutosi a Princeton il 26 aprile 2003. Il contenuto degli atti è distribuito in due parti, precedute da una breve premessa del curatore (7-8) in cui viene sottolineata la necessità di proporre, “accanto ai protagonisti principali, anche autori e testi marginali solo in apparenza, e tuttavia fondamentali per cogliere la dinamica della storia della cultura nazionale” (7). La Sicilia di questi atti viene presentata quale “spazio sineddotico”. La prima parte ha come argomento Ercole Patti e la seconda offre contributi su cinque altri esponenti siciliani della letteratura italiana. Il volume si chiude con un *Indice dei nomi e dei periodici*.

Rita Verdirame apre gli atti con un intervento intitolato “‘Lettura dell’età ingrata’ e conduzione umoristica nelle prime opere di Ercole Patti” (11-28). La paziente operazione di recupero e di contestualizzazione delle opere giovanili e quelle che non hanno visto la stampa mette in luce uno scrittore alla presa con vari argomenti (trattati però da un angolatura diversa e con scopi svariati) che lo accompagneranno per tutto l’arco della sua produzione letteraria. Basti menzionare l’idea della femminilità collegata all’iniziazione sessuale di un giovane; già il giovanissimo Patti muove una critica agli scrittori cosiddetti afrodisiaci staccando così la sua dalla loro produzione pruriginosa.

Pietro Frassica, nel suo “Patti, Borges e il castello della memoria” (29-40), offre una disamina del romanzo pattiano *Gli ospiti di quel castello* del 1974 tracciando alcune geniali intuizioni sulla scrittura, sulla realtà e sulla morte presenti nella scrittura dell’autore argentino. Borges, però, più che un modello, è per Patti “un punto di riferimento che gli permette di intraprendere un esercizio metaletterario” (36).

La trascrizione di una breve conversazione tenutasi nel novembre del 1975, dovuta a Giovanni Quattrocchi (“Conversazione on Ercole Patti” 41-47) rafforza e concretizza le nozioni già acquisite sulla scrittura, sulla sensualità, dell’autore siciliano. È curiosa la

reazione di Patti a alcuni libri di Pier Paolo Pasolini per via del linguaggio (l'uso del romanesco) che il siciliano trova "costruito".

Luisa Adorno introduce la seconda parte del volume con un intervento intitolato "Come un cantastorie" (51-57), in cui il ricordo del cartellone di un cantastorie visto e ascoltato in Sicilia molti anni addietro le fa ricordare e rivivere certi momenti particolari condivisi con Leonardo Sciascia. Vengono sottolineati la conoscenza dell'arte e l'amore per le acquaforti dello scrittore siciliano.

Rosario Castelli ("Mimesi e autorappresentazione in un dramma inedito di Federico De Roberto: *Tutta la verità*" 59-82) percorre le esperienze e le inquietudini sperimentistiche di questo scrittore nella sua veste di drammaturgo. Il problema morale con cui De Roberto combatte riguarda (nelle parole dello scrittore stesso) "l'intimo conflitto d'una coscienza posta tra il bisogno di nascondere una parte del vero e il dovere di dirlo tutto, a costo d'un danno, d'un dolore, d'una vegogna" (64). Secondo Castelli, nel dramma *Tutta la verità* possono essere intravisti elementi autobiografici (soprattutto la morte del padre che causa un vuoto nella sfera emotiva dello scrittore) che formano "una vera e propria strategia letteraria" (71) per il catanese. L'analisi permette a Castelli di affermare che "tutta la vita e le opere di De Roberto sembrano tese verso la costruzione e la produzione di un'immagine di sé" (73).

Alberto Bianchi analizza "Il pensiero della carne in *Paolo il caldo* di Vitaliano Brancati" (83-109) percorrendo il viaggio del protagonista verso il grado zero morale e ideologico. Il romanzo illustra in questo modo "lo spartiacque tra una modernità ancora in gran parte ottocentesca e una nuova sensibilità e *Weltanschauung* che si è soliti chiamare postmoderna o tardomoderna" (84).

Giovanna Ioli descrive "I riflessi di Lucio Piccolo" (111-23) ricostruendo una sorta di casistica dell'uso della luminosità, dello specchio, dei riflessi nella produzione letteraria del barone-poeta. Secondo lei, "i riflessi di luce sulle cose entrano [...] a far parte di un linguaggio che va letto e interpretato facendo riferimento a fonti più scientifiche che letterarie" (111).

Joseph Farrell, nel testo "'Sciascismo': Sciascia uno, nessuno e centomila" (125-41), difende una immagine concreta di questo scrittore e pensatore serio che sembra gli sia stata tolta dalla polemica promossa da Vassali e da Arlacchi, sviscerata da Farrell.

Chiude il volume Emilio Giordano ("Fra mostri e parole. Lo sguardo *Horcyniano* di Stefano D'Arrigo" 143-56) che paragona, tra l'altro, la lingua, lo stile, il pensiero epico, il procedimento narrativo di *Horcynus Orca* a quelli di *Fatti della fiera*.

L'analisi culturale, letteraria, stilistica, linguistica dei "minori" e dei "minimi" del ventesimo secolo occupa da tempo le fatiche dei critici letterari (si veda per es. Sarah Zappulla Muscarà, introduzione a *Graziella* di Ercole Patti, Roma: Avagliano, 2004), e questo volume di atti si viene a aggiungere ad essi. Normalmente, il critico ha come possibilità la disamina (secondo teorie/concetti appropriati) di un romanzo o una serie di romanzi dello stesso autore poco conosciuto ma facente parte del sostrato intellettuale del tempo e del luogo. Il critico può anche fare confronti tematici, stilistici, ecc. con altri scrittori sia italiani che stranieri. Questi atti offrono esempi magistrali di tutti e due di questi procedimenti.

In conclusione, il volume, per la ricchezza dei fatti, per le acutezze concettuali, per il lodevole intento di far conoscere l'altra Sicilia letteraria, diventerà di sicuro il punto di partenza per chiunque si accinga ad approfondire la conoscenza della cultura isolana, anche perché rimane moltissimo da fare riguardo a questo punto (si veda il recentissimo *I*

soliti ignoti di Salvatore Ferlita, Palermo: Flaccovio, 2005). Ben vengano dunque atti di convegni che siano curati, informativi e stimolanti come questo. È da augurarsi che nel futuro venga progettato un convegno sulla relazione asincrona tematica/concettuale/linguistica, ecc., tra gli scrittori siciliani poco conosciuti e quelli di oggi: per esempio, tra Franco Enna e Andrea Camilleri o tra Lucio Piccolo e Vincenzo Consolo.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*

Massimo Riva, ed. *Italian Tales: An Anthology of Contemporary Italian Fiction*. New Haven: Yale UP, 2004. Pp.260.

The striking jacket of this book presents a sexy, feminine, high-heeled, black leather boot. A stylized and contemporary version of Italy’s shape, “*lo stivale*,” even in the absence of Sicily and Sardinia, is an apt icon for this collection of short texts of Italian fiction. Although the jacket of the book claims that these *Italian Tales* “were originally published in Italian between 1975 and 2001,” the texts here collected first appeared between 1964 (the earliest is an excerpt from Lalla Romano’s *La penombra che abbiamo attraversato*) and 2004 (Paolo Valesio’s “The Day of Thanksgiving,” the only one among these *Italian Tales* to be first published in this collection).

Massimo Riva’s informative introduction places his selection of eighteen writers and a corresponding number of pieces in the context of a culture that is increasingly global, in spite of the fact that linguistic unity was achieved only recently in Italy. What brings these eighteen authors together, according to Riva, is the fact that they all clearly belong to a persistent literary tradition and reflect similar stylistic values, even as their writings highlight the “nomadic” quality of contemporary fiction — to wit, its multiplicity and displacement, what Riva evocatively calls its “pathos of distance” (xxi). It is a provocative gesture on the part of the editor, and one well supported by the selections in this anthology. Riva’s selection identifies geography and a sense of space — be it Celati’s road along the Po river valley, Ortese’s memory of a nightmarish terrace, Ramondino’s sunlit piazza, or Tondelli’s small town in Emilia — as defining features of contemporary Italian literature.

Italian Tales begins with a prologue, featuring Luigi Malerba’s absurdist short story “Consuming the View,” and ends with an epilogue consisting in “Leave-taking,” excerpted from Franco Ferrucci’s *The Life of God (as Told by Himself)*. The remaining sixteen texts are grouped into four parts, lyrically titled “Ruins with a View” (Gesualdo Bufalino, Sebastiano Vassalli, Giorgio Manganelli, Gianni Celati); “Memory Lanes” (Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Fabrizia Ramondino, Ginevra Bompiani); “Vanishing Points” (Antonio Tabucchi, Daniele Del Giudice, Erri De Luca, Pier Vittorio Tondelli); and “Views from Afar” (Vincenzo Consolo, Pier Maria Pasinetti, Paola Capriolo, Paolo Valesio). Each author is introduced by a biography and a bibliography, brief yet packed with useful information. The English renditions are the work of a variety of translators, some more seamless and effective than others.

The most enjoyable selections are the short stories: Riva has not chosen easy writers overall, and excerpts from larger works (such as Tabucchi’s “Windswept Lane,” taken from his novel *The Edge of the Horizon* and beautifully translated by Tim Parks) are

difficult to enjoy out of context, even with the help of the informative editor's introductions to the authors. Short stories, on the other hand, though they are a minority in this anthology, make for a more comfortable read (one example is Gesualdo Bufalino's "The Keeper of Ruins"). It is hard not to notice that women writers (with the exception of Paola Capriolo), though they receive more than the usually nominal representation — a wonderful and praiseworthy aspect of this anthology — are grouped together as fellow memorialists, in a section that includes no male colleagues. Also, in spite of the focus on globalization in Riva's introduction, there is no text from the growing number of immigrant writers who have chosen Italian as their literary language, though Pasinetti and Valesio, well-known academics, are expatriates, living and working in the United States while writing in their native Italian. More positively, some of these texts appear for the first time in English (such as Celati's "Lost Road" and Romano's "The Penumbra We Have Crossed"), and others, though previously translated, deserve and, with this anthology, will hopefully receive a wider audience.

Riva's introduction is scholarly; and not all of his erudite explanations, delightfully seasoned with post-modernism, for bringing these eighteen authors together will be altogether apparent to those who do not practice the literary trade. But the collection is aimed at the general reader, as it should be, and we can hope that its dissemination will lead to an increased familiarity with contemporary Italian authors in the United States where, beyond Italo Calvino and Umberto Eco, few writers from the modern "boot" are read and known.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Predù Mura. *Sas poesias d'una bida*. Nuova edizione critica a cura di Nicola Tanda con la collaborazione di Raffaella Lai, "Centro di Studi Filologici Sardi", Cagliari, CUEC, 2004. Pp. LXVIII, 416.

Questo volume, tipograficamente splendido, rappresenta una tappa importante nella storia della letteratura sarda perché lo cura uno dei padri fondatori di questi studi, perché ci fa conoscere integralmente un poeta di statura epocale, e perché aggiunge un nuovo titolo alla collana del Centro di Studi Filologici Sardi che va pubblicando da alcuni anni autori sardi in edizioni rigorose, degne in tutto dell'impegnativa etichetta "filologica" di cui si fregia. Il curatore è Nicola Tanda, noto nei circoli d'italianistica come lo studioso di Pradolini, di Monti, di Deledda, di molti autori del Novecento, ed è noto a chi si occupa di cose sarde e di letteratura dialettale in genere per i suoi contributi teorici al problema del bilinguismo e delle culture conviventi in adiacenza. Da anni Tanda va parlando non di "letteratura italiana", in termini unitari alla De Sanctis, bensì di "letteratura degli italiani", concezione nella quale è più agevole far rientrare tutte le letterature dialettali e quella sarda in modo particolare visto che il sardo è un sistema linguistico vero e proprio, quindi il problema della diglossia si pone in termini diversi da quello degli altri dialetti, ad esempio, il romanesco rispetto all'italiano. Inoltre il sardo ha dovuto convivere con lingue che hanno minacciato di estirparlo: prima lo spagnolo e il catalano, poi l'italiano, lingue che hanno costituito parametri e codici diversi con conseguenze decisive per la vita culturale dell'isola. Le lucide pagine introduttive del Tanda illuminano questi problemi e queste situazioni, e il succinto profilo della poesia sarda che esse contengono ne offre una verifica. Mettendone a fuoco i caratteri prima arcadici

quindi romantico-carducciani, Tanda ricostruisce lo sfondo dal quale irrompe con voce nuova Predu Mura, il primo poeta che dimentica le Flore e i prati fioriti, i temi di una truce virilità o l’eterno pianto per le supposte sofferenze di questo popolo, e si apre ad una tematica nuova, ad una poesia modernissima di qualità mai prima sentita in lingua sarda.

Nel volume viene ristampata l’edizione delle tre raccolte composte dall’autore nell’ultimo decennio della sua vita (1906-1966) e già edite da Tanda nel 1992 col titolo d’autore *Sas poesias d’una bida* [Le poesie d’una vita]; vi si aggiunge una seconda parte contenente le poesie del periodo anteriore. Tale suddivisione risponde ad un criterio estetico: le poesie giovanili offrono la testimonianza di un apprendistato ma anche di un tributo alla tradizione poetica alla quale Mura aderisce sia pure con una certa irrequietudine, mentre le rime della maturità aprono un nuovo capitolo nella storia della poesia sarda. È curioso che i componimenti ultimi vengano per primi, ma c’è una spiegazione che è insieme filologica ed estetica. L’ordine retrogressivo delle prime tre raccolte fu voluto dallo stesso autore e documentato dall’autografo (base dell’edizione di Tanda) allestito per la pubblicazione che avvenne postumamente. La spiegazione estetica è che le opere si ripercorrono partendo dalla conclusione o dalla fine per vedere come si è arrivati a quel punto, e conoscendo la conclusione di una trama o di una storia è possibile vedere come tutti gli elementi collaborino a costruirla. Ora nel caso di Mura gli ultimi componimenti sono questo punto d’arrivo e tenendolo presente si viene a capire meglio cosa abbiano contato quelle poesie “tradizionali” che vengono collocate nella seconda parte del volume. Nel complesso, dunque, si tratta di una nuova raccolta, e veramente organica, che non poteva mancare nella collana che intende pubblicare i classici della letteratura sarda, anche perché nell’edizione del 1992 si fissavano i criteri ortografici stabiliti da una commissione e adottati poi dai curatori dei singoli volumi della collana.

Tanda ricostruisce questa traiettoria illustrando con l’ottica del punto di arrivo la lenta preparazione apparente in quei versi che sembrano di maniera, e in effetti lo sono, ma contano moltissimo per far sedimentare ciò che non è veramente autentico nella voce del poeta: quel voler far propria la voce degli altri, usandone temi e stilemi, per poi far maturare ed esplodere un bisogno di rispondere alla propria vocazione con un linguaggio che in parte è acquisito ma che ora viene investito di nuova autenticità, piegato a dire cose nuove con una potenza che nasce sempre dall’incontro del vero e del mestiere. Tanda sottolinea con chiarezza la natura “fabbrile” di questa lingua del Mura, operaio anche in poesia, “il miglior fabbro del parlar materno”, perché ha messaggi nuovi, di amore cristiano anziché di vendetta barbaricina, esperimenti che si avvicinano alla grande poesia europea, con aperture inattese al surrealismo lorchiano e all’ermetismo di un Ungaretti, con un linguaggio che si mostra ricchissimo di risorse se lo si sa sfruttare in tutte le sue potenzialità fono-simboliche, e nella sua qualità denotativa che, essendo il sardo una lingua essenziale, acquista, paradossalmente, una forte carica semantica e simbolica. È questa la poesia nuova che è arrivata in Sardegna, e che ha avuto in Mura un potente modello, l’iniziatore della fioritura di un vero “felibrismo” nella poesia sarda, modello potenziato dalla politica dei premi letterari, in particolare quello di Ozieri, che è servito da trampolino a molti poeti, e che ha rivelato voci nuove a cominciare da quella dello stesso Predu Mura. Nel corso dell’analisi di questa poesia Tanda trova modo di redarguire i suoi conterranei che per una forma di snobismo ignorano o si mostrano indifferenti per la produzione di poeti di questa levatura, in genere per una letteratura

ingiustamente svalutata come "dialettale", ignorando che "dialetto" non significa necessariamente "sardo" e che comunque significa "concezione del mondo" e in questo non è inferiore ad alcuna "lingua nazionale". Chi frequenta la produzione dei poeti sardi delle generazioni più recenti ha la sorpresa continua di trovare voci fresche, coraggiose, che si son lasciate dietro le tematiche e i toni manierati ai quali sembrava legato il destino del "dialetto".

L'opera è corredata di due prefazioni, quella dell'edizione 1992 e una nuova; è corredata di apparati critici e di commento, e le poesie raccolte nella prima parte sono accompagnate da una traduzione a fronte.

Paolo Cherchi, *Università di Ferrara*

Pietro Frassica. *Varianti e invarianti dell'evocazione. Saggi sulla narrativa contemporanea*. Pisa: Giardini, 2004. Pp. 182.

Che il processo di lettura e riflessione critica sia prima esperienza personale e poi professionale, concretandosi ma anche *alienandosi* in scrittura, è l'indicazione posta a premessa dei "saggi occasionali" qui raccolti, momenti distinti di una ricerca estetica sistematica e continua il cui obiettivo — così l'Autore — è la comprensione del rapporto dello scrittore con la propria opera. Ogni scrittore registra esperienze personali del passato e memorie di letture fatte; le mescola con la Storia collettiva, vissuta o studiata; infine le confonde o chiarisce, ma sempre trasforma attraverso l'invenzione. Le "varianti e invarianti dell'evocazione" del titolo, perciò, non sono solo quelle che caratterizzano la strategia compositiva degli scrittori discussi ma riguardano ugualmente la storia intellettuale di Frassica, quel processo di rimemorazione e creazione di costanti culturali e variabili tematiche da cui questi saggi hanno avuto origine e che in questa occasione ri-materializzano per il lettore.

Aprire la raccolta una sezione sul rapporto tra narrativa e teatro nella scrittura di Federico Tozzi ed Ercole Patti. Narrativa e teatro si offrono l'una all'altro ora come risorsa di temi e personaggi, ora come elaborazione ultima del processo creativo. Come esempio del movimento dalla rappresentazione scenica al racconto, Frassica legge i testi teatrali di Tozzi evidenziando la persistenza di caratteri, situazioni e luoghi da un genere di scrittura all'altro. Sensibile alla lezione moderna di Ibsen, alla tradizione comica latina e a quella novellistica italiana, Tozzi supplisce alla carenza di elementi scenici nel testo affidando alla voce dei personaggi la descrizione concisa e immediata dei corpi e dello spazio. Come sarà anche nei romanzi, i personaggi rimangono chiusi nel soffocante microcosmo senese, sempre in lotta contro il destino fino all'epilogo fatale del suicidio. Nel caso di tre commedie boccacesche per tono e intreccio, Tozzi insiste sul gioco ambiguo di pulsioni erotiche, sensualità ed amicizia che caratterizza le relazioni tra i personaggi, per definire, in modo efficace ed originale, l'esperienza "nuova" dell'uomo moderno.

Nel secondo saggio, sugli scambi tematici e formali tra racconto e scrittura drammatica in Patti, Frassica nota che sebbene il teatro di Patti proceda dalla sua narrativa, questa, già agli esordi, rivela una "vocazione scenica". Esamina poi alcuni nodi tematici autobiografici comuni ai due generi di scrittura (e.g., la vita nella grande città, la piccola quotidianità della provincia, l'esperienza negativa del collegio). Nell'ultimo saggio Frassica si concentra sul carattere surreale ed emblematico del teatro umano che

Patti, affascinato dalle invenzioni borghesiane, rappresenta nel suo ultimo romanzo *Gli ospiti di quel castello*: racconto autobiografico in cui passato personale e passato storico riemergono nella narrazione degli incontri del protagonista con gli ospiti del castello, per intrecciarsi con la riflessione dello scrittore maturo sul significato dell’esistenza, sul valore della memoria e sulla funzione della scrittura.

La seconda sezione raccoglie interventi sull’opera di Primo Levi. Nel primo Frassica analizza lo sdoppiamento di voci autorevoli che Levi realizza nei suoi racconti per articolare la propria visione complessa, sempre creando a fianco dell’io narrante un compagno di ventura affine e diverso al contempo, portavoce di una dignità umana che resiste alla realtà crudele della Storia. Nel secondo discute la parziale o erronea, perché consolatoria, lettura che Francesco Rosi dà de *La tregua*. Nella trasposizione cinematografica va perduto non solo il senso di coesione tematica che caratterizza la scrittura di Levi, ma anche — dato più problematico — la forza del non detto e del non dicibile, di quel pudore che contraddistingue la sua testimonianza. Conclude la sezione una rassegna critica della fortuna di Levi negli Stati Uniti.

L’unico intervento inedito della raccolta è nella terza sezione, dedicata alla scrittura di Gina Lagorio. Si tratta di una lettura de *Il bastardo*, romanzo storico incentrato sulla figura di Emanuel di Savoia e ambientato nel Piemonte caro alla scrittrice. Ricerca storica e proiezione autobiografica, distanza temporale e vicinanza affettiva tanto ai luoghi quanto alla vicenda del protagonista animano lo stile narrativo, e il romanzo, tra Storia e invenzione, si avvicina sensibilmente alla vita. Precede quest’articolo un saggio di apprezzamento per lo stile della Lagorio nel romanzo *Golfo del Paradiso*, storia di un anziano pittore che nella ricerca di un quadro della giovinezza insegue il passato per riviverlo. Il racconto intreccia immagini, silenzio e parole con grande sensibilità lirico-visiva e gusto raffinato per la citazione pittorica e letteraria.

L’ultima sezione propone due articoli, su Mario Soldati e sul rapporto tra scrittura e alcoolismo, e le recensioni del romanzo autobiografico di Lalla Romano *I mari estremi*, e de *Il meglio di...*, raccolta degli articoli di Camilla Cederna sulla cultura e la società italiana dal dopoguerra agli anni Ottanta. Come già nelle sezioni precedenti, elemento comune ai saggi è l’attenzione di Frassica ai modi in cui storia personale e intellettuale, storia individuale e collettiva entrano nella scrittura. La scrittura è memoria mimetizzata o testimonianza lirica del passato. Così gli studi americani, la vita romana e l’esperienza parigina costituiscono per Soldati i tre spazi geografico-culturali entro cui organizza il racconto epistolare de *Le lettere da Capri*; mentre ne *I mari estremi* la Romano rievoca i primi anni del rapporto con il marito e la sua fatale malattia in pagine dense di immagini e di riferimenti intertestuali che sublimano la rappresentazione reale ed ideale della propria storia. In certi casi il racconto mescola invenzione e autobiografia rivelando il rapporto di dipendenza dall’alcool di chi scrive. È questo l’esempio di alcuni autori classici del Novecento americano che vivono, scrivono ma soprattutto bevono alla ricerca di una creatività artistica e felicità di vivere temporanee, illusorie, più spesso distruttive. Per la Cederna, infine, la scrittura è osservazione ironica e penetrante del presente che diviene passato, registrazione partecipe e critica dei fatti e personaggi che hanno scandito i cambiamenti socio-politici e di costume nell’Italia contemporanea.

Poiché questa raccolta propone interventi per la maggior parte già pubblicati, è inevitabile chiedersi in cosa consista la sua originalità, quale ne sia l’utilità. A parte il vantaggio di ritrovare nello stesso volume letture intelligenti su scrittori diversi, tale

operazione editoriale e il personale quadro d’insieme che offre sembrano avere più valore per il Compilatore che per il lettore.

Francesca Parmeggiani, *Fordham University, New York*

Francesca Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002.

Uno studio che sa soddisfare in maniera esemplare ed equilibrata una vasta ed articolata serie di esigenze metodologiche, oltre ad offrire una visione originale della controversa figura di Pasolini, è senza dubbio quello di Francesca Cadel, giovane docente al Department of Italian della Yale University.

Con questo studio l’autrice si è prima di tutto proposta di rispondere in modo esauriente ad una serie di importanti questioni relative agli esordi della carriera letteraria di Pier Paolo Pasolini e, dunque, a tutta la sua opera. Questo legame intrinseco fra i momenti iniziali e quelli finali della sua attività è del resto reso manifesto dal diretto interessato, Pasolini. Egli, infatti, proprio l’anno della sua morte, ripubblicava — cassandovi la sezione *El testament Coran (1947-1952)* ed aggiungendovene una inedita dal titolo *Tetro entusiasmo* — un’opera del 1954, *La meglio gioventù* (ora denominata *la Nuova gioventù*), nella quale si condensava tutto il lavoro sul dialetto friulano compiuto a partire dal 1941. È proprio all’arco descritto da queste due estremità che si rivolge lo sguardo di Francesca Cadel.

Fin dall’apertura è infatti la lingua friulana ad essere designata come la problematica a cui il libro è dedicato: sulla scia di Fortini, essa viene definita come un “sistema [...] costituito al fine di nascondere” (9). Il proposito denunciato è, dunque, quello di “individuare la specificità della lingua (delle lingue) usate da Pasolini” (9-10), seguendo un percorso articolato a partire “dall’analisi degli articoli e delle lettere degli anni ’40; di alcuni testi poetici — tra cui *El testament Coran* e *Bel coma un ciaval* — ;delle traduzioni da *Myrica* proposte nella tesi su Pascoli; di alcuni manoscritti giovanili [ora pubblicati con il titolo di *Studi sullo stile di Bach*, in P. P. PASOLINI, *Studi sulla letteratura e sull’arte*, I, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999, pp. 77-90 [...]” 9). Il punto di arrivo di questo percorso è ambizioso e rimanda ad una definizione, nella quale categorie psicologiche e socio-culturali danno origine ad un insieme problematico complesso e prismatico: “L’impiego del dialetto non costituisce quindi un’operazione mimetica, legata al culto delle ‘piccole patrie’, oppure puramente intellettuale (il mito del Friuli romanzo). Esso consente al giovane Pasolini di realizzare un percorso di iniziazione complesso, che ha come punto di arrivo l’affrancamento dalle categorie di materno e paterno — individuate in *Poesie a Casarsa* nella contrapposizione simbolica dialetto-lingua — attraverso il friulano appreso dai contadini, la lingua di un’altra classe sociale. Dietro l’apparente adesione e appartenenza a quel mondo Pasolini dissimula tuttavia la propria estraneità socio-culturale e una frattura profonda dell’io, che rimarrà una sua costante” (10).

Anticipando con questa citazione le conclusioni, l’autrice rivela che, attraverso la lingua, ella mira in realtà al cuore della vicenda pasoliniana, al suo epicentro: il rapporto del poeta con le figure fantasmatiche del padre e della madre, disseminato in maniera più o meno visibile praticamente nella totalità della sua opera. Ma queste anticipazioni

denunciano anche che la fondamentale costante psicologica del poeta è proprio la sua distanza dal friulano così come dall’italiano, e dai mondi a cui, attraverso i rappresentati materno e paterno, essi hanno nel suo immaginario dato luogo. Questa presa di distanza avviene grazie al contatto con un’“altra classe sociale”, da cui il poeta apprende la possibilità di un parlare *autre*, sia che si tratti di dialetto (e, così facendo, egli arriva a ripudiare il legame dialetto-società arcaico-cristiana e conservatrice, avvallato dall’esempio materno), sia che in gioco sia invece l’italiano (la cui variante “popolare” è un potente reattivo all’italiano come lingua *naturalmente* dalla parte del potere clericoreazionario, secondo quanto invece indicava l’esempio paterno).

La “frattura profonda dell’io”, di cui la Cadel parla sempre sulla scorta di una citazione da Fortini (che vi segnala anche un’“attitudine schizoide” 10), si spiega allora come una rottura radicale col mondo di appartenenza (quello dei genitori). Essa dunque, pur non potendo esprimersi che in modo scandaloso, non sarà però mai del tutto consumata, e si manifesterà dunque sempre con una certa dose di ambiguità. Da qui la denuncia di critica ambiguità, avanzata da Brevini (9), la quale si connette direttamente all’indicazione fortiniana relativa al movente alla base della scelta dialettale. Dietro quella che potremo scambiare — e che è stata scambiata — per un’opzione decisamente a favore del mondo materno, popolare, primitivo, ingenuo, pre-industriale e quant’altro si possa aggiungere di questo tenore, e, complementariamente, per un rifiuto netto ed inequivocabile di quello paterno, fa in realtà capolino un rapporto molto più conflittuale col primo, e molto più sfumato col secondo. Il sistema linguistico binario pasoliniano (dialetto-italiano) è, secondo la Cadel, proprio condizionato da questa ambiguità strutturale di fondo. Senza che però sfugga all’attenzione il fatto che la variante “popolare”, a cui codesto sistema sarà via via piegato rispetto alle scelte di origine, costituisce per il poeta una via di fuga precisamente da codesta binarietà, ed alla condanna al mutismo, all’afasia, che essa in sé comporta (si veda la lettera inviata da Pasolini a Luciano Anceschi nel gennaio del 1960, cit. a p. 76). Il dialetto è, infatti, nell’immaginario fissato dell’autore, legato in maniera inscindibile al mondo materno, così come l’italiano a quello paterno. Questi due mondi rappresentano, inoltre, degli universi “immobili”, governati cioè da leggi che impediscono l’espressione di singolarità affettive *differenti*. La lotta di Pasolini non può dunque che mirare a scavare, all’interno di questo sistema chiuso, una galleria che lo porti all’aria aperta, o almeno che lo ponga in un rapporto dialettico, anche se conflittuale e violento, con esso. Di qui lo “scandalo”, cioè quella frattura profonda dell’io a cui ho già fatto riferimento e che caratterizza la figura di Pasolini *in toto*.

Per riepilogare ora il percorso analitico compiuto dall’autrice nella sua opera, mi sembra dunque necessario proporre il seguente schema: dall’individuazione di un uso del dialetto friulano come strumento ancora “poetico”, compreso fra il 1942 e il 1954 (concernente i primi quattro capitoli (15-145), a quella di un uso del medesimo codice linguistico in un senso paradossalmente “non-poetico”, da far risalire agli anni settanta (argomento degli ultimi due: 146-215). Quest’ultima categoria, a cui la qualifica di “anti-dialetto” non è più sufficiente, allude al fatto che, da strumento ambiguamente conservatore, il dialetto è ora divenuto un mezzo di espressione di cui il poeta si serve per ribellarsi senza più compromessi o riserve proprio a quel mondo, da cui esso dipende. La disamina delle cinque varianti dell’ultima strofa di *Per un ritorno al paese*, dalla versione originaria de *La meglio gioventù* a quella definitiva de *La nuova gioventù*, a cui la Cadel

procede nell'Epilogo (204-15), mostrano in modo decisivo il mutamento radicale di prospettiva intervenuto nella visione poetica pasoliniana (si vedano in particolare le pp. 204-07).

Il libro è inoltre corredato di alcune interviste ad amici e collaboratori di Pasolini durante il periodo friulano, raccolte in parte in una ricca *Appendice* (222-86) ed in parte nel corpo del testo. Fra di esse spiccano senza dubbio quelle a Pina Kalc, vicina a Pasolini negli anni di Versuta, fra il 1943 e il 1945 ed ispiratrice del personaggio di Pina in *Atti impuri* (223-35); a Sergio Vaccher, straordinaria figura di "mediatore" sociolinguistico, di cui Pasolini, sul finire degli anni quaranta, si serve per accedere, dal di dentro, al mondo contadino friulano (118-28); e quella al professore Antonio Negri (177-91), il quale, testimone "eccellente" delle lotte studentesche avvenute negli anni settanta è, in queste pagine, autore di un ritratto "altro" di quella stessa Italia post-industriale, a cui il poeta aveva così sovente diretto i suoi strali.

Enrico Minardi, *Biblioteca Classense, Ravenna*

Pierluigi Pellini. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo. Grassina (Firenze): Le Monnier Università, 2004. Pp. 264.*

Per esplicita ammissione dell'autore, questo volume dall'architettura chiara e ben definita si propone di analizzare quel lato del naturalismo (e soprattutto della poetica zoliana) "oscuro" perché non approfondito, ma anche perché perturbante di fronte alla maggior parte dei profili sinora tracciati dalla critica (2); uno studio condotto a partire dalla convinzione che si tratti di un movimento modernista, intrinsecamente venato dalla dialettica tra spinte avanguardiste ed influenze di natura tardoromantica (anche quelle deteriori); conflitto fecondo, dalle sfumature molteplici, vivo nel passaggio dall'elaborazione teorica alla prassi scrittoria, e ricostruito in maniera decisamente convincente.

Si osserva come Zola, nella creazione dei personaggi, sia guidato dal *faire typique*, tuttavia attraverso una sintesi contraddittoria: tra tensione universalizzante e insieme storicista, tra tipo inteso come "generale" (e quindi medio, normale) ed "eccezionale" come nei Goncourt (95-96). È la scelta dell'ereditarietà come fulcro dei *Rougon-Macquart* che consente all'autore l'impiego di casi particolari, ma veri, documentabili, e non frutto d'una sbrigliata fantasia romantica. La follia, filo conduttore della serie, si fa necessità strutturale e assume valore euristico, giacché, in accordo con il noto "principio di Broussais" (per cui "fra stato normale e stato patologico non esistono differenze qualitative, ma semplici scarti quantitativi"), è proprio la tara, nella sua evidenza, a dimostrare la regola della trasmissione ereditaria (119). Circa la rappresentazione delle classi basse e lavoratrici (spesso identificate con le *classes dangereuses*, per dirla con Chevalier), in una prospettiva foucaultiana, Pellini formula l'interessante ipotesi secondo la quale i naturalisti, in prevalenza piccolo-borghesi, eserciterebbero più o meno consapevolmente un "controllo sociale", seppur ambiguo, in conformità a quel rimescolamento delle gerarchie di valori che il naturalismo ha appreso dalla lezione di Flaubert (122).

Dagli schizzi alla stesura finale, per limitare gli effetti drammatici, la scrittura è soggetta a una continua e faticosa "autocensura" (131); ne danno testimonianza i

manoscritti preparatori, nei quali “Zola pensa per iscritto, ed è addirittura commovente seguire il lavoro della sua immaginazione, cogliere il momento preciso del ripensamento”, che segna *in extremis* l’opzione per la “fredda determinazione dell’analisi”, e rimuove “i residui di un romanticismo a tinte fosche” (126). Il ritorno del represso (esemplare è il caso dell’*Assommoir*) è possibile mediante geniali spostamenti, talvolta al prezzo di “deroghe vistose” a quell’“oggettività scientifica” (vera o presunta) su cui lo stesso autore si è previamente documentato. A un altro esorcismo equivale il netto rifiuto del romanzo storico alla Walter Scott che, ancora nel 1871, infesta palesemente la *Préface* ed i primi sviluppi dei *Rougon-Macquart*.

Nel mito personale di Zola, la follia contagiosa si rivela un motivo radicato, ed è infatti più volte percorso narrativamente, persino nella singolarissima accezione di pazzia “per imitazione” (sostenuta dall’alienista dilettante Léopold Turck, avallata da altri insigni scienziati, ma ormai scientificamente “fuori corso” quando egli ne fa uso): la si trova in un testo giornalistico del 1868, *Histoire d’un fou*, poi nella *Conquête de Plassans* (151), quindi nella chiusura dell’*Assommoir*, dove il delirante Coupeau è esaminato in manicomio da un impassibile *interne*, proiezione dell’autore, e da Gervaise, che contrarrà la follia. Un rischio, quello del contagio, che per analogia Zola sembra quasi temere sul piano retorico-stilistico, a contatto con quelle realtà morbose che si propone di studiare, e ritrarre, con programmatico distacco.

Un luogo (nel senso spaziale e di *topos*) privilegiato dalla dissacrante impersonalità naturalista è il cimitero, non più visitato dal *promeneur* di matrice roussoviana, e neppure dal *wanderer* romantico, bensì dal curioso e affettato *flâneur*. Carico di valenze metartistiche, nell’*Œuvre*, il cimitero è specchio della Parigi haussmanniana, è un cantiere in perenne rivolgimento, a cui i monumenti non possono sopravvivere; si intravede la “frattura” del moderno: Zola è “ancora legato a quell’ideale di operamonumento [...] di cui tuttavia denuncia lucidamente l’impossibilità” (82).

La riscrittura della morte portata avanti dai naturalisti (interdiscorsiva, ed eversiva, verso i codici ed i modelli precedenti) opta per un’asettica “messa in sordina”, per lo sfacciato “trionfo della materia”, per la morte “inattesa” che impedisce l’empatia, ed è scusante per colpi di scena altrimenti inammissibili; oppure per il “parallelo ostentato fra il mondo umano e il mondo degli animali” (35-44). In numerose occasioni, “il morente altro non è che una funzione sociale: di qui il tema pervasivo dell’eredità patrimoniale” (57), questione centrale nel verismo italiano, e non certo per mera imitazione zoliana o verghiana: l’eredità si estende dall’ambito economico a quello morale, ed è contrassegnata da quella che Pellini definisce “coazione di Malpelo”: il rigetto della sfera parentale, e al contempo un operato che ne è la pedissequa e inconsapevole prosecuzione (232); un insanabile (perché storico) contrasto edipico, che in Federigo Tozzi sfocia nel “masochistico piacere della rovina” (233). Nei *Viceré*, l’eredità è soprattutto la pazzia.

Non a caso, secondo Ulysse Trélat (autore d’un saggio del 1861, in cui si riscontra una “confusione sistematica fra devianza sociale [...] e patologia mentale”), è la follia “lucida” il maggior pericolo sociale, in quanto spesso dissimulata, e pertanto capace di diffondersi geneticamente — tale era appunto la forma di propagazione accreditata (161). Nell’ottica inquisitoria di Trélat, l’ospedale psichiatrico dev’essere una *maison de verre* (sulla scorta del *panopticon* ideato da Jeremy Bentham), così come, per Zola, “casa di vetro” doveva essere il romanzo della trasparenza naturalista: una coincidenza lessicale

sinistra, in particolar modo perché, ci dice Pellini, i cartigli farebbero propendere per un'"allusione consapevole" (174).

Si profila un volto inquietante della casa di vetro, e del naturalismo di cui essa è metafora; un aspetto lasciato in ombra dalla "luce rassicurante delle suggestioni pittoriche e architettoniche proposte da Hamon", e da cui, tuttavia, lo stesso Pellini prende le mosse (175). Emerge un'aporia (tutta moderna) che rende statutaria, per il romanzo sperimentale, l'ambiguità dei discorsi sociali e scientifici dominanti, tanto che, a livello sotterraneo, non parrebbe da escludere, da parte di Zola, una simpatia metaletteraria con il nichilista e luddista Souvarine di *Germinal*, il cui anarchismo sarebbe da un lato eco del romanticismo represso, dall'altro allegoria di quella distruttività che è connaturata ad ogni spinta avanguardista.

Fabrizio Foni, Università di Trieste

Justyna Łukaszewicz and Davide Artico, eds. *Il viaggio come realtà e come metafora*. Lask: Leksem, 2004. Pp. 431.

Il volume raccoglie i contributi presentati nel corso del convegno, organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Breslavia e tenutosi il 23-25 aprile 2004. Gli atti sono convenientemente stati pubblicati dopo un breve lasso di tempo. Ormai gli studi sul viaggio e sulla sua scrittura sono, infatti, ben presenti nel campo critico, anche se per alcuni il genere rimane ancora a torto considerato come marginale e per altri esso è l'argomento di un interesse esagerato. Gli atti comprendono 34 saggi, di varia importanza e lunghezza, incentrati sul "viaggio come realtà e come metafora". È un obiettivo ambizioso quello di cogliere gli svariati aspetti di questo tema, ma i singoli studi rispecchiano l'ampiezza di orizzonte inerente al tema proposto. Essi collocano il viaggio nelle più varie discipline, come quella storica, quella geografica e quella letteraria. Vengono alternativamente esaminati la condizione degli emigrati, il "viaggio romantico" e in particolare quello compiuto in Italia, il "viaggio filosofico", il "viaggio fantastico", il "viaggio oltretomba" e il "viaggio nella memoria". Si passano in rassegna principalmente autori italiani per i quali il viaggio costituisce una direttiva, sia per il proprio io sia per i personaggi nei loro libri, come anche alcuni scrittori-viaggiatori polacchi che hanno soggiornato in Italia.

Se non compare però un testo che giustifichi la raccolta e che armonizzi l'impianto del volume, a causa della natura eterogenea dei saggi, gli effetti di confusione e di eclettismo tendono a non dissiparsi. Nella prefazione Giovanni Sciola, addetto dell'Istituto Italiano di Cultura di Cracovia, mette in luce lo spunto comune del volume che riguarda "il rapporto tra memoria, viaggio 'reale' e scrittura/ racconto del viaggio stesso" (11). Ciò costituisce un punto di partenza molto interessante, anche se non viene però realizzato in quanto tale. La prefazione di Sciola contrasta alquanto con l'introduzione dei curatori; essi partono dal nocciolo del circolare, ossia l'obiettivo di studiare i "vari tipi di viaggio ed esplorazione riguardanti l'Italia o gli italiani" (13), per insistere sulle reazioni avute soprattutto da parte di storici della letteratura italiana, e in particolare da quegli studiosi dei classici del Trecento e dei contemporanei. Anche se i curatori annotano certe altre divisioni possibili, come ad esempio quella degli stranieri in Italia, quella dell'evoluzione dell'italiano come lingua e quella delle traduzioni, essi hanno preferito presentare i contributi in ordine cronologico, data la loro principale

prospettiva storico-letteraria. In questo modo hanno anche voluto integrare i contributi di più ampio respiro. Tale criterio permette di rendersi conto dell’importanza del viaggio e della sua scrittura, e della permanenza di certe metafore del viaggio attraverso i secoli, dando anche un’idea della storia delle pratiche del viaggio e dell’evoluzione del genere della scrittura di viaggio. Allo stesso tempo però l’approccio cronologico sfiora alcune tematiche fondamentali nei dibattiti odeporeici che non vengono ulteriormente problematizzate.

Se il volume inizia con un saggio sul viaggio come “ex-per-ientia” (24) di conoscenza e di condivisione con “l’Altro” fuori e dentro di sé, chiude con un contributo di Vincenzo De Caprio in cui quest’ultimo tratta fra l’altro di Internet come strumento di sistemazione e della classica distinzione dei libri di viaggio tra realtà e finzione. In quanto ultimo saggio della raccolta, esso si configura come una specie di conclusione, ma piuttosto di essere il punto d’arrivo costituisce un punto di partenza. Discussioni simili sul genere della scrittura di viaggio sono, infatti, esistite da sempre, come testimonia peraltro un altro libro di De Caprio pubblicato già qualche anno fa (si veda in particolare l’introduzione a *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996, pp. 9-30).

Inoltre, quali funzioni di metafora il viaggio potrebbe rivestire? Dai saggi risulta che viaggiare può significare vivere, narrare, leggere, evolvere, ecc. Gli usi metaforici possono facilmente essere confusi, per cui di nuovo qualche riflessione teorica non sarebbe superflua, specialmente se si considerano opere importanti già pubblicate sul tema come quella di Georges Van den Abbeele (*Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992) o i due volumi curati da Luigi Monga per *Annali d’italianistica* (1996; 2003). Nella prefazione i curatori fanno tuttavia un breve riferimento a uno studio scritto in lingua polacca concernente una possibile tipologia di viaggiatori in pellegrini, cavalieri e vagabondi; è un peccato che questa tipologia non venga spiegata di più. Si nota d’altronde che i saggi presentano molti riferimenti ulteriori a studi polacchi sull’argomento centrale.

Nei singoli saggi si possono trarre notizie importanti in cui risuonano alcune questioni fondamentali nei dibattiti odeporeici e in particolare in quelli attorno alla scrittura di viaggio. Anche se il tema generale non riguarda infatti soltanto la scrittura di viaggio, il testo rimane comunque una componente centrale per studiare il modo in cui uno ha percepito e ha sperimentato il viaggio. Alcuni saggi trattano della condizione odeporeica “al femminile”, esaminando i viaggi di donne storiche e di personaggi letterari femminili. Si possono rintracciare caratteristiche tipicamente femminili o no? La figura della “donzella errante” (140) nella tradizione del romanzo cavalleresco pare dimostrare la collocazione del viaggio femminile nel canone letterario. Gran parte dei contributi riguarda inoltre il modo in cui si accostano aspetti sia tradizionali che innovatori in certi autori. Molto interesse è anche dedicato alla disamina del modo in cui aspetti tipici del viaggio e della scrittura di viaggio — come l’identità messa alla prova, l’interazione tra percezione e mediazione, il vagabondare e il perdersi in percorsi labirintici — si manifestano nell’epoca contemporanea, nella quale è stata messa in evidenza una condizione di pluralità e di frammentarietà. Si concretizzano quindi differenti temi presenti anche negli attuali studi odeporeici. Perciò, nonostante l’ambiziosa idea centrale del viaggio come realtà e come metafora vada cercata dal lettore stesso nei singoli saggi,

il presente volume costituisce un nutrito tesoro di informazioni che promuovono riflessione e dialogo.

Kirsten Wolfs, *Universiteit Antwerpen*

Remo Ceserani. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Pp. 310.

Treni di carta è volto alla ricerca di un "filo rosso" attraverso cui poter leggere i momenti decisivi di molte letterature europee, nelle quali il treno assume un ruolo importante all'interno del *plot* narrativo di alcuni romanzi, racconti e poesie.

Il primo capitolo, "L'impatto del treno sulla società dell'Ottocento e sull'immaginario collettivo", sottolinea le reazioni di shock e di diffidenza che il treno suscitò nella prima metà dell'Ottocento, scatenando euforici entusiasmi, polemiche, contrasti, ma anche soddisfazioni.

Il secondo capitolo, "L'irruzione della vaporiera nelle letterature romantiche europee", traccia un quadro d'insieme di testi che "presentano il treno e la ferrovia come una novità perturbante e minacciosa, capace di sconvolgere a fondo il paesaggio sociale e la sensibilità individuale" (30). La locomotiva è nel contempo *monstrum* della tecnica, meraviglia e prodigio della meccanica, e bestia orribile che nell'immaginario collettivo assume le sembianze di un enorme drago che sputa fuoco e fumo. La ferrovia muta e riorganizza il paesaggio e i romanzi di inizio Ottocento cominciano a prendere atto di una mutazione radicale. Alcuni scrittori, soprattutto inglesi, tendono a descrivere una realtà idillica, a cantare la "Old Rural England", costretti a misurarsi con qualcosa che sembra sfuggire al controllo dell'uomo ed ecco allora che la vecchia diligenza diventa oggetto di riflessioni nostalgiche nei saggi di Thomas De Quincey e John Ruskin.

Lo scrittore che forse più di ogni altro ha saputo descrivere i cambiamenti della società a causa del treno è senz'altro Dickens che nel romanzo *Dombey and Son* offre un quadro completo dei cambiamenti e attorno alla satira si dilata la dimensione del dramma. Attraverso le debolezze e i fallimenti dell'individuo Dickens risale al sistema, alla società, imputando loro ogni responsabilità delle piaghe che affliggono il suo tempo. Londra porta i segni più evidenti della decomposizione e del disfacimento dell'ambiente a causa dell'industrializzazione e dell'espansione urbana selvaggia. Il treno diventa nel romanzo agente di morte, una sorta di Nemese finale che punisce il *villain* James Carker investendolo e arricchendo così la storia delle tante morti sotto il treno dei protagonisti di molti romanzi dell'Ottocento, come *Anna Karenina*.

In Italia, invece, non mancano facili entusiasmi, come si può leggere nelle pagine di Cavour e Carlo Cattaneo o Collodi e De Amicis. Collodi descrive incontri, paesaggi e storie di vita che avvengono negli scompartimenti del treno, mentre De Amicis dedica pagine di "entusiasmo" e "buoni sentimenti" (60) all'apertura della galleria del Fréjus nel 1871.

Nel terzo capitolo, "Thoreau e il fischio lacerante del mostro d'acciaio", Ceserani si sofferma sugli scrittori trascendentalisti americani, Emerson e Thoreau, e in particolare descrive come in *Walden*, l'opera principale di Thoreau, sia presente una certa ambivalenza nei confronti della modernità rappresentata dal treno: ostilità, ma anche una certa curiosità per un fenomeno nuovo e sconvolgente che provoca un senso di conflitto e di ansia irrompendo in uno stato di armonia. La partenza e l'arrivo del treno, con la loro

precisione e puntualità, sono adesso usati dai contadini per regolare i loro orologi. Il treno rappresenta il mondo del commercio, stimolando la produzione di sempre maggiori quantità di prodotti senza migliorare la qualità “spirituale” della vita e distruggendo il vecchio mondo di vita rurale.

Il quarto capitolo, “Messaggi perturbanti dell’arpa sonora: da Dickens a Pascoli”, offre interessanti considerazioni critiche e si sofferma sul tema del fantastico e del motivo dell’arpa eolia presente in Foscolo, Carducci e Pascoli collegata all’immagine della ferrovia. In Dickens il racconto “No. 1 Branch Line: The Signal-Man” anticipa il genere letterario della *ghost story*, che nei decenni successivi diventerà popolarissimo. È la storia di un manovratore di scambi ferroviari che muore vittima di uno strano incidente. La trama fa leva sulla narrazione a due, quella del viaggiatore e quella del segnalatore, e gioca sull’ambiguità del percepire e del raccontare. La storia si svolge in una sorte di Ade e il motivo dell’arpa eolia, applicata ai sistemi artificiali come il telegrafo, sottolinea gli aspetti demoniaci dell’azione. Dickens vuole rappresentare chiaramente l’alienazione del nuovo mondo industriale e il simbolismo della storia è affidato a un senso di incomunicabilità che si viene a creare in un sistema “semiotico”, con luci che si accendono e spengono, bandiere, braccia metalliche e umane, campanelli.

L’unico capitolo monotematico è il quinto, “Il romanzo ferroviario di Zola”, interamente dedicato al romanzo *La Bête humaine*, di cui Ceserani sottolinea l’impianto narrativo attorno ai temi della ferrovia e del treno, che fanno da sfondo a un mondo in divenire, una sorta di “work in progress” narrativo, e della natura più cupa dei personaggi.

Nel sesto capitolo, “La cattedrale gotica e la stazione ferroviaria: da Ruskin a Hardy”, l’autore esamina alcuni dei romanzi di Hardy che evocano e descrivono molto spesso situazioni e atmosfere di ambiente ferroviario, conferendo loro una ricchezza e un’intensità di significati non riscontrabili in altri autori che hanno reso oggetto della loro arte letteraria il treno, le ferrovie e i loro effetti sul tessuto sociale e economico.

Nel settimo capitolo, “La mediazione letteraria”, vengono esplorate soprattutto le tematiche della stazione che riorganizza lo spazio urbanistico e del finestrino del treno attraverso il quale il mondo osservato acquista una dimensione dinamica, un caleidoscopio di immagini che proietta il passeggero in una nuova realtà. Molto interessanti sono le riflessioni sul racconto “Corto viaggio sentimentale” di Svevo, in cui lo studioso si concentra sulla realtà osservata dal finestrino e sugli incontri del protagonista nello scompartimento (il tema sarà ulteriormente ripreso nell’ultimo capitolo, “I luoghi del viaggio e dell’attesa”, su alcuni racconti di Pirandello).

Naturalmente non possono mancare pagine dedicate al treno nei romanzi gialli, da Agatha Christie a Patricia Highsmith, nei romanzi polizieschi di Conan Doyle, nella letteratura per l’infanzia, da Carroll a Nesbit (“Processi di demonizzazione e familiarizzazione”) o nelle opere dei futuristi che esaltano il mito della modernità e della velocità (“L’esaltazione futurista: il treno come uno dei simboli della modernità”).

Il merito del libro di Ceserani è senz’altro quello di aver dato un’idea chiara ed esauriente di un fenomeno che ha cambiato il modo di vedere e percepire la realtà. Lo studioso si sofferma a esaminare poesie, racconti, romanzi fornendo particolari e curiosità, indagando sulla storia della nascita del genere e confrontando autori di diverse nazionalità accomunati dal desiderio di rendere partecipe il lettore di un fenomeno considerato a volte pericoloso, altre invece una normale evoluzione dei tempi.

Ristampato nella sezione "Saggi" della Bollati Boringhieri (la prima edizione risale al 1993 per i tipi della Marietti), il libro è un prezioso e utile strumento di ricerca per lo studioso, ma anche una piacevole lettura per gli amanti di aneddoti e curiosità.

Emanuele Occhipinti, *Drew University*

John Butcher and Mario Moroni, eds. *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies*. Leicester: Troubador, 2004. Pp. 233.

From Eugenio Montale to Amelia Rosselli consists of fourteen essays based on papers delivered at the conference *Italian Poetry in the 1960s and 1970s*, held at the Institute of Romance Studies, London, in 2001. An appendix to the volume contains interviews conducted by John Butcher with two poets who took part in the conference, Giovanni Giudici and Edoardo Sanguineti. Given the nature of the collection, the essays are linked not as much by a common theme or theoretical approach, as by their focus on works produced during a period of intense debate over poetry's role in society; indeed, questions addressing the relationship between literature, ethics and politics inform a majority of the essays.

Several essays take a thematic approach that tends, however, to abandon a strictly thematic analysis to draw a more suggestive connection between theme and poetic form. In the opening essay, Nina Lorenzini argues that the themes of corporeality and cruelty in the poetry of the sixties — specifically the work of the *novissimi* Antonio Porta and Edoardo Sanguineti, as well as Andrea Zanzotto — reflect a rejection of the primacy of lyric subjectivity in favor of a "sguardo che si posa netto, tagliente su una realtà ridotta a cronaca crudele e oggettiva" (1). In "La città come dinamismo nella poesia sperimentale italiana," Laura McLoughlin examines "lo stretto rapporto che si instaura tra città e poesia nel Novecento in generale, e negli anni Sessanta in particolare" (11), moving from this broad analogy to a close reading of Ballestrini's "X. Frammento dell'anarchia," in which both city and poem are characterized by a tension between chaos/confusion and communication, as the experimental poem recreates "quella sensibilità percettiva che è stata attutita o addirittura distrutta dal turbine di stimoli sia linguistici che visivi che ci girano intorno" (19). John Welle's "The Cinema of History: Film in Italian Poetry of the 1960s and 1970s," ambitious in scope and rich in implications for further study, argues that references to film in certain poets (Sereni, Pasolini, Sanguineti, Zanzotto, Porta, Risi, Rosselli) often manifest "a desire to look *through* the cinema [...] to perceive the forces of history in the 'background'" (59).

Perhaps what strikes one most about this collection is the predominant interest in intertextuality, as in Stefano Giovannuzzi's "La condizione postuma della poesia: Sereni fra *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*," which traces the evolution in the presence of Montale and Bertolucci, among others, in Sereni's third and fourth collections. Similarly, in "Il fiore di Mallarmé e Xuan Loc. La poesia di Giorgio Orelli da *L'ora del tempo* a *Sinopie*," Pietro De Marchi's readings of two poems from *Sinopie* portray a poet whose formal and thematic innovation allows him to engage with previous poetic models alongside contemporary events, such as the war in Vietnam.

More often, however, these essays resist a traditional notion of intertextuality in favor of less common pathways of influence. Thus, John Butcher examines not the

presence of Montale in the poetry of Vittorio Sereni, ground well-trodden in criticism, but the inverse, offering a compelling, well-documented analysis of the “intertextual nexus *Gli strumenti umani-Satura*,” as well as the “more than negligible debt owed to Sereni by the Montale of *Diario del ’71 e del ’72* and *Quaderno di quattro anni*” (76). In an extremely insightful essay on the metacritical significance of Fortini’s translations of Brecht’s poetry, Erminia Passannanti considers these together with important statements on method in order to demonstrate a poetics of translation that approaches an ethics aimed at surpassing “conflicts of interest,” whether national, cultural, or authorial (128). In “L’autocitazione nell’opera di Amelia Rosselli. Il caso di *Serie ospedaliera*,” Daniela La Penna charts both Rosselli’s tendency to evoke her own earlier works, demonstrating “una struttura testuale in cui il *prima* e il *dopo* sono fortemente presenti alla continua ridefinizione della propria identità lirica” (205), as well as the presence in *Serie ospedaliera* of “intratextual modalities” and references to poems belonging to the same section, “a testimonianza di un progetto coesivo di grande coerenza” (203). Similarly, in an essay on Zanzotto’s *IX Ecloghe*, Francesco Carbognin argues for the need to “sottoporre le successive tappe dell’*iter* poetico e gnoseologico di Zanzotto a un’analisi di tipo, propriamente, stratigrafico, più che a un’indagine retrospettiva di tipo lineare” (154).

While Mario Moroni provides a brief overview of significant figures and poetic modes of the seventies, including many that fail to find their way into the rest of the anthology, other authors focus more narrowly on individual poets. In “‘Tetro entusiasmo’: Pier Paolo Pasolini’s Last Years,” Francesca Cadel reconsiders Pasolini’s last works, reading what certain critics consider to be “the message of a conservative and reactionary intellectual” (179) as indicative, instead, of a “parodic gesture” (Kristeva) that emerges only as one pays heed to Pasolini’s own “invitation to collect his dispersed fragments and contradictory moments” (183). Rossana Dedola appeals to psychoanalytic theory to trace a shift in the character of the poetic I and its relationship to the natural world in Zanzotto from *Dietro il paesaggio* to *La Beltà*, while Alessandro Montani’s “Storia ed eternità: *Il muro della terra* di Giorgio Caproni” offers a broad reading of Caproni’s work. In one of the collection’s most impressive essays, Florian Mussgnug surveys the works of the *Gruppo 63* to reconsider the place of genre classifications within the theory and literary production of the *Neoavanguardia*.

The essays in this collection range in quality and interest. Several will be of interest to specialists; read together, they serve as an effective overview of the poetry of the sixties and seventies. Perhaps of greatest value to scholars are the interviews conducted by John Butcher with Giudici and Sanguineti, addressing topics including Giudici’s influences (the Latin poets of the *liceo classico*, Gozzano, Caproni) and his experience of the Milan of the “economic boom,” as well as Sanguineti on the avant-garde, political engagement and the social value of poetry.

Viktor Berberi, *University of Minnesota, Morris*

Kossi Komla-Ebri. *Neyla, A Novel*. Trans. and introd. Peter N. Pedroni. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2004. Pp. 108.

La traduzione in inglese del romanzo *Neyla* di Kossi Komla-Ebri da parte di Peter N. Pedroni ha il pregio di rendere accessibile al lettore e allo studente nordamericano un libro che forse nemmeno il grande pubblico italiano conosce. Inserito nell’ottica di una presentazione didattica, all’interno del progetto che rende disponibile testi della letteratura della migrazione in traduzione inglese, sulle orme dell’antologia di Graziella Parati, *Mediterranean Crossroads, Migration Literature in Italy*, il romanzo beneficia considerevolmente del lavoro del suo traduttore e curatore.

Di grande interesse è la prefazione iniziale, tanto del libro quanto del tema della letteratura della migrazione, che sembra trovare un humus più fertile in Nord America piuttosto che in Italia. In poche pagine Pedroni traccia una breve storia di questa letteratura, ripercorrendone i temi principali trattati da vari autori: l’immagine dell’Italia vista dal paese d’origine, quella — molto spesso contrapposta alla precedente — descritta da chi vi arriva, le difficoltà d’integrazione, i pregiudizi degli italiani nei confronti degli stranieri, il razzismo, le difficoltà di inserimento nella società di accoglienza. Questa introduzione, inoltre, è un utile strumento critico per l’analisi del romanzo stesso. Pedroni si sofferma sulla struttura della narrazione — “[...] one side of a dialogue between the narrator and the female protagonist, Neyla” (11) — su alcuni temi principali del libro, come il ruolo di osservatore del narratore e il valore dell’esperienza della migrazione del protagonista.

Alla fine della prefazione, Pedroni include una *Partial Bibliography of Migrant Literature in Italy*, che è un conveniente strumento di riferimento per chi volesse avvicinarsi all’argomento.

La traduzione del testo italiano di Komla-Ebri mantiene le caratteristiche liriche dell’originale e ne rende lo stile orale, in cui si alterna il dialogare del protagonista con la donna amata alle descrizioni accorate dei luoghi e delle persone familiari.

Tuttavia, il lavoro molto completo di traduzione e d’introduzione crea una situazione paradossale nei confronti del testo di origine: il romanzo è stato originalmente pubblicato in Italia dalla casa editrice Dell’Arco, per cui lo stesso Pedroni ha scritto una prefazione molto più breve. Il romanzo, come purtroppo molti altri di autori immigrati, ha avuto una distribuzione irregolare: venduto per strada da ragazzi che spesso si trovano nelle stesse condizioni dei protagonisti delle opere che distribuiscono. Ciò non assicura a questi prodotti molta visibilità nel mercato italiano. Al contrario, l’edizione nordamericana, pubblicata da una casa editrice universitaria, la Fairleigh Dickinson University Press, troverà evidentemente un altro spazio sul mercato editoriale attraverso canali molto più ufficiali, indirizzandosi a un pubblico evidentemente più specializzato.

Per venire alla trama del romanzo, sin dalla prima frase, è il rientro al paese d’origine, il Togo, ad essere messo in evidenza: “It was summer and I was coming home from Europe on vacation. It had been five years since I had been home, and like all the other times, I was wondering how I would manage to readapt myself to the changes and how I would get along with my younger brothers, who in the meantime had grown up” (25). Il protagonista ritornato nella sua città natale, che possiamo supporre si tratti di Lomé, la capitale, si reca immediatamente in visita all’ufficio del fratello. Qui incontra una donna misteriosa, Neyla, dal passato burrascoso, con cui inizia una relazione. Gli eventi mutano bruscamente in seguito a una visita allo zio del giovane che fa il guaritore. Neyla ha solo il tempo di comunicare al protagonista che lei aspetta un figlio da un altro

uomo, quando il giovane, a causa di una febbre improvvisa, è costretto a tornare alla casa dei genitori. Egli non la rivedrà mai più, perché durante la convalescenza la donna muore a causa di un’infezione dovuta alla gravidanza. L’epilogo è il saluto che il protagonista dedica alla donna amata, a funerale finito, prima di ritornare in Europa.

Il romanzo è diviso in tre capitoli: i primi due, molto brevi, di poche pagine appena, sono dedicati al ritorno e all’incontro con Neyla, mentre il terzo, sproporzionatamente più lungo, è il resoconto della tragica storia d’amore. Seguono un epilogo, un glossario, che traduce i termini in *ewé* presenti nel testo in inglese, e infine un ultimo intervento dello scrittore Kossi-Ebra, che introduce una chiave di lettura dell’opera, spiegando che la protagonista rappresenta il continente africano stesso: “Africa is Neyla and Neyla is Africa, and the novel is this absorbing ill-fated, difficult, ‘beautiful love’”(107).

A nostro parere, il romanzo costituisce una specie di *Bildungsroman* all’incontrario, in cui il protagonista deve imparare a ridiventare familiare con le tradizioni del proprio continente, che non sempre vengono accettate, con la mentalità africana, per esempio, quando le zie del narratore lo obbligano ad incontrare alcune ragazze per farlo sposare, secondo le usanze locali. Molti romanzi della migrazione trattano invece dell’argomento inverso, l’iniziazione al nuovo paese, l’Italia, mentre in questo testo il protagonista, in parte occidentalizzato, deve cercare e ritrovare, non senza difficoltà, la propria identità e la propria africanità.

In conclusione, il volume costituisce un valido contributo per l’approfondimento dello studio della letteratura di migrazione e delle tematiche ad esse collegate, nonché un romanzo di facile lettura ma denso di critiche simboliche nei confronti non soltanto dell’occidente ma anche del continente africano.

Elena Benelli, *University of Montreal*

Marina Spunta. *Voicing the Word: Writing Orality in Contemporary Italian Fiction*. Bern: Peter Lang, 2004. Pp. 360.

In this rich and comprehensive study Marina Spunta, who lectures in Italian at the University of Leicester, UK, analyzes the renewed interest in orality in Italian fiction since the 1970s by adopting predominantly a linguistic approach. The book includes nine chapters, five of which are monographic studies dedicated solely to some of the works of Celati, Duranti, Tabucchi, De Luca and Baricco, while each of the last two chapters before the conclusion focuses on writers such as Campo, Ballestra, Nove, Del Giudice, Bonvicini, De Carlo, and Mozzi.

In the introduction Spunta lays out her theoretical framework derived from recent developments in linguistics and media studies. She thus highlights the communicative *continuum* and exchange between written and spoken signs, including visual ones, rather than their separation and binary opposition, which traditionally have privileged literate over oral cultures (33). On the one hand, the impact of orality on contemporary Italian literature is measured on the number of works that try to reproduce various and multiple forms of “parlati” in writing or to imitate the language of television, cinema and new technologies such as email and cellular phone messages. On the other, as Spunta argues, these same literary texts “bring to the foreground — and offer a unique perspective on —

many of the issues involved in the debate" on orality (18). In this sense, it is relevant that many of the authors Spunta discusses contaminate their writing with oral forms as a response to the neo-standardization and simplification of the Italian literary style since the 1980s, while others embrace and manipulate the language of television and the new media to attest to the dramatic shifts occurring in present-day Italian society.

Given the attention devoted to orality by Gianni Celati in the course of his career, from the adoption of a "linea bassa, comica" (74) in his earlier works to a "raccontare magro" (80) of the 1980s, it is no wonder that Spunta begins her analysis from this author. She focuses in particular on *Cinema naturale*: a collection of stories published in 2001, but re-written over almost three decades, which perfectly encapsulate Celati's changing style and provide the point of departure for a discussion of linguistic features to be further explored in other authors: namely, "the insistent paratactic and repetitive structures; the *mutevolezza* of verb tenses; the marked use of deixis, ellipsis, dislocations, nominal style; the simplification of punctuation; the use of colloquial and popular Italian" (61). The metaphor as well as oxymoron of "cinema naturale" reveals the hybrid oral/visual dimension of Celati's poetics, while paradoxically calling into question the naturalness of both reality and fiction.

In the next two chapters, Spunta analyzes the use of orality in Francesca Duranti and Antonio Tabucchi, who, unlike Celati's self-imposed distancing from the literary mainstream, seek to innovate Italian canon from within "by striking a balance between literary tradition and linguistic innovation" (110). In an effort to track how Duranti reworks oral and regional Tuscan language into neo-standard Italian, Spunta offers close readings and examples from many of Duranti's works, from *La bambina* (1976) and *Piazza mia bella piazza* (1978) to *Effetti personali* (1988), *Ultima stesura* (1991), and *Sogni mancini* (1996). The chapter dedicated to Tabucchi continues this exploration with particular attention to the authors's original use of "reported speech, and the insistent employment of ellipsis, reticence and silence" (135) meant to capture the relativity and complexity of a reality which, in Tabucchi's words, is "piena di buchi" and open to multiple interpretations (148). Spunta's linguistic analysis of Tabucchi's works is wide ranging with examples from *Piazza d'Italia* (1975), *Il gioco del rovescio* (1981), and *Notturmo Indiano* (1984) to *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), *Il filo dell'orizzonte* (1986), *Sostiene Pereira* (1994), and *Si sta facendo sempre più tardi* (2001).

Chapter 5 and 6 are devoted to Erri De Luca and Alessandro Baricco respectively, representing, according to Spunta's argument, a sort of middle ground between a "stronger" impact of orality in the reproduction of the spoken word in Celati, Duranti and Tabucchi and a "weaker" impact that has become all-pervasive in the writing of the younger generation (19). In this way the "quasi-mythical" almost "biblical" storytelling style of De Luca, set in a premodern South and encoding the author's fascination with the voice and the sensorial, from *Non ora, non qui* (1989) to *Aceto, arcobaleno* (1991) and *I colpi dei sensi* (1993), make him closer to the previous generation of writers; at the same time, Baricco's use of music, sound and vision as well as his experimentations across codes, media and genres ties him with "younger" authors. Like Pier Vittorio Tondelli before him, Baricco's "extreme" virtuoso writing shows "che si poteva essere italiani e scrivere in modo diverso" (194). His interest in high literature and low-brow, youth language, classical and popular music, theatre, cinema, comics and performance, all have been incorporated in the orality he transposes in his writing, often graphically marked

through the use of capitalization, italicization and blanks (197). His style, which Spunta discusses with references to his major works — i.e., *Castelli di rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993) and *Novecento* (1994) — anticipates many of the features of 1990s writing, such as the use of fragmentation and parataxis, as well as of the “periodo caudato where a (long) sentence is followed by a very short phrase, which is isolated by a comma, or full stop” (197).

The mid-1990s represent a veritable cultural shift in the re-production of orality in Italian writing through the pervasive interactivity of literature with new media. To account for this newest trend, which also sees the emergence of new young female voices, Spunta focuses on three of the most representative writers of the period: Rossana Campo, Silvia Ballestra, and Aldo Nove, whose styles, drawn from cinema, youth subcultures, regional dialects, television and advertising are the subject of chapter 7. The skillful use of colloquialisms, jargons, vernaculars, internationalisms and regionalisms, all deceptively “natural” on the part of these authors, is understood as a reaction to the flatness of neo-standard Italian in 1980s literature (252), which they counter with an attempt to capture the hybridization between high- and low-brow, written and spoken language. Spunta draws her examples from many sources, from Campo’s *In principio erano le mutande* (1992), *Il pieno di super* (1993), *Mai sentita così bene* (1995), *L’attore americano* (1997) and *Mentre la mia bella dorme* (1999) to Ballestra’s *La guerra degli Antò* (1992), *Gli orsi* (1994) and *Nina* (2001) and Nove’s *Superwoobinda* (1998) and *Amore mio infinito* (2000). The last chapter before the concluding remarks continues the inquiry on the impact of new media orality (via emails and SMS) on Italian literature with an analysis of Daniele Del Giudice’s *Mania* (1997), Caterina Bonvicini’s *Penelope per gioco* (2000), Andrea De Carlo’s *Pura vita* (2001) and Giulio Mozzi’s *Fiction* (2001), which Spunta discusses as further examples of “the collapse of a rigid dichotomy between the modes of speech and writing” (289).

Undoubtedly Spunta casts a wide net in order to account for the variations in the use of orality in contemporary Italian fiction, analyzing many authors very different from one another in their approach to literature. This desire to be so far-reaching and all-inclusive — perhaps also due to the fact that many chapters were previously published as separate articles — could easily have run the risk of diluting the significance of the overall argument. Spunta obverts this risk by providing a solid, detailed and compelling study purposely grounded in linguistics and complemented by other socio-cultural and theoretical approaches to contemporary Italian literature. She thus succeeds in granting cohesion to her thesis by positioning each chapter and author along a continuum, according to the premise laid out at the beginning. She also makes frequent references to similarities and differences among writers and literary tendencies to stress the relationality and dialogism within single authors and across them. Furthermore, the volume is accompanied by an impressive apparatus of bibliographical notes. In addition, a bibliography of primary and secondary works for each of the authors she discusses makes Spunta’s book a very useful tool for teaching, reference and research.

Clarissa Clò, *San Diego State University*

Dacia Maraini. *My Husband*. Trans. Vera F. Golini. Ontario: Wilfred Laurier Press, 2004. Pp. x+181.

Maria Rosa Cutrufelli, *The Woman Outlaw*. Trans. Angela Jeannet. New York: Legas, 2004. Pp. 103.

These fine translations of fictional works of two well-known Italian feminist writers and critics make a significant contribution to the number of texts by contemporary Italian women writers now available to English-speaking audiences. All of Dacia Maraini's poetry, novels and short stories have appeared in English translation, as well as in many other languages, with the exception of *My Husband*, a collection of seventeen short stories that was first published in 1968. By contrast, with the exception of two short stories, only Cutrufelli's early essay on African women and an edited collection of erotic fiction by women have been translated into English. Yet both texts provide important insights into the genesis of Maraini and Cutrufelli as writers, in addition to showing their shared concerns for the feminist movement and the importance of sexual difference.

The focus of Maraini's writings has always been the concrete condition of women's oppression and its social, political and historical roots. Although this focus initially served to justify the exclusion of her committed writing from the realm of literature — a desired stance for most feminist writers in the 1960s and 1970s — Vera Golini's excellent introduction to the stories relates the major themes of the stories — violence against women, memory loss, and women's alienation from their personal and public history — to the literary tradition of the absurd found in the works of Beckett and Ionesco. Golini's longer afterward, "The Life and Prose Works of Dacia Maraini," is an original and innovative essay. Here she traces Maraini's shift away from seeing "literature as separate, as external to life" (147) by demonstrating in brilliant detail how Maraini's stylistic and generic choices in her vast corpus of prose fiction are used to convey her major thematic concerns, most importantly to identify and defeat those forces that impeded the development of a separate, thriving subjectivity and historicity for women. According to Golini, the transition of Maraini's protagonists in her first three novels, from alienated consumers of culture to generators thereof, can be seen in the various caricatured portraits of women in *My Husband*, where the narrators observe their lives realistically, tragically, philosophically, and humorously. The female narrators in these stories are always the most acute observers of their absurd situation. They head two families in different cities, prepare coffee for a husband whose concept of doing his civic duty results in disasters for all those whom he advises, or knock down a wall to replace a recently deceased, overbearing mother. However, without memory they are in no position to challenge their situation. Many narrative techniques, such as flashback and diary writing, will be combined with detective and historical novel forms in Maraini's later, more famous works to portray women writing and reading their way toward retrieving their history. Golini's *My Husband* includes a very useful list of all Maraini's works, their translations and an extensive critical bibliography. *The Woman Outlaw* has a smaller but still very useful bibliography, which unfortunately in this edition was not included and comes as an insert.

Violence, women's history and the importance of writing are themes Cutrufelli's work shares with Maraini's. The protagonist Margherita is a young woman of the Sicilian upper-class, who, like her mother, is forced to marry a member of the bourgeoisie, murders her husband, and follows her brother who has aligned himself with a peasant

band of outlaws who oppose Italy’s reunification. The Risorgimento, brigandage, and importance of gender as it affects women’s understanding of history are issues well-covered in Angela Jeannet’s brief but pithy introduction to her excellent translation of the work. Indeed women’s history takes center stage immediately since Cutrufelli’s protagonist only takes up the pen when a historian, rather than a man of science, approaches her. For the man of science, she was “an anomaly to note, a queerness of History” (21). Margherita’s narratee disagrees with those who see “History as untrustworthy and useless, it being knowledge of what was done once and not of what must be done [...] teacher of errors and crimes [...] forgetting that History is also the record of a passionate search for the paths of justice, a search concretely abiding in the experiences of human beings” (20). An historian thus opens the writing space for Margherita “to feel alive once again” (25). This self-knowledge is not self-celebration since Cutrufelli’s story not only challenges specific theories of history; Margherita’s story is one of failed revolt. Nonetheless, through writing, Margherita has come to realize why revolt failed and she is able to face her recurring dream that she will die “like a little girl who has neither the sense nor the consciousness of her own past [...]” (103).

Both volumes then deal with revolt, whether it be a result of confused aspirations for a new democracy, resulting in an alignment with less revolutionary and gender-blind forces, as is the case for Margherita, or the self-destructive behavior of Maraini’s characters, which reflect the blind spots that prevent women from transcending certain barriers. Unquestionably, these translations do transcend barriers for teachers and students of twentieth-century Italian literature by providing two excellent works which show Italian women writers not only placing themselves back in their own history, but participating in national and international literary movements and genres in their own voice.

Carol Lazzaro-Weis, *University of Missouri-Columbia*

De Marco, Giuseppe. *Caproni poeta dell’antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2004. Pp. 223.

Giuseppe De Marco brings together in this volume a number of previously published essays and reviews, all but one dating from 1999 to 2003. In a brief “Giustificazione introduttiva,” De Marco notes that, though separately composed and occasioned by various circumstances, the essays share a common theme: “il Novecento letterario” (7). In reading the collection, it becomes clear that behind such an unassuming claim there stands an ambitious critical project: even where his readings seem most local (with titles like “Codicillo all’ultimo Luzi,” and “Noticina su Tuorlo”), De Marco consistently ties them to the larger task of delineating the “*iter poetico*” of individual poets and of identifying what Raimondi (in the book’s epigraph) calls the twentieth-century’s own “*trame di senso*.”

The first chapter, on Antonia Pozzi, reads rather as a series of essays on the poet’s life and works. After a brief critique of the 1998 Garzanti edition of Pozzi’s *Poesie*, De Marco examines how her writing was influenced, first by the example of Antonio Banfi (her thesis director), then by her reading of Thomas Mann’s *Tonio Kröger* and Fogazzaro’s *Il mistero del poeta*. He goes on to make fertile use of her diary and letters in

insightful readings of several poems, demonstrating Pozzi's often-unacknowledged stylistic versatility.

In chapter two, De Marco argues for the significance, in twentieth-century letters, of the poetry of Renzo Negri. Through his analysis of Negri's relatively slight body of work, De Marco paints a picture of a satirical poet out of sync with the times: during the *anni di piombo*, Negri counters post-structuralism, experimental poetry and the death of art with a poetry that seeks to "rimettere l'uomo al centro", recuperando "il ritmo, nel senso di canto, virile" (59).

De Marco addresses Luzi's later work in the third chapter. He begins by examining above all what he refers to as "l'opinabile e affannosa antitesi tra tempo umano ed eternità" (60) in *Per il battesimo dei nostri frammenti* through *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. He then goes on to discuss the figure of Christ in the verses Luzi wrote for the *Via Crucis al Colosseo* of 1999, and returns to dichotomies such as *tempo/eternità* and *metamorfosi/continuità* in an analysis of *Sotto specie umana*.

In a brief chapter on David Maria Turoldo, De Marco examines the desperate and prophetic work of a priest and poet who "si viene a collocare tra l'impegno di matrice neorealistica [...] e il clima ermetico-esistenziale," and whose poetry appears "come un'eco delle magistrali ed esemplari voci del passato, in cui si ha la percezione [...] di aver smarrito 'l'equilibrio e il gesto umano' al dilagare della barbarie" (87). Another minor figure, Michele Ranchetti, is the focus of the fifth chapter. Ranchetti is known for a single volume of poetry, *La mente musicale*, published in 1988, "una sorta di poesia metafisica [...] tormentatamente problematica" (103), which, like Turoldo's work, often addresses spiritual themes, without however the other poet's aggressive religiosity.

Chapter six considers two stages in the career of the Calabrian poet Alba Florio: one, from the juvenilia of *Estasi e preghiere* (1929) through her mature works, seen as a kind of geographically specific "linea evolutrice dell'Ermetismo," comparable to that of Sinisgalli and Scotellaro; and another, consisting of the later poems (now in *Ultima striscia di cielo*, 2000), increasingly refined works, characterized by "l'intensità del sentire trasmutata in estrema sincerità dell'espressione" (118).

The final and most substantial chapter, which lends its title to the collection, traces the evolution of Caproni's poetry, following a number of themes (*il viaggio, la città, la madre*) in *Il passaggio d'Enea* through *Il muro della terra*. Of particular interest is De Marco's discussion of what is variously termed, with reference to the later works, Caproni's "religiosità 'in negativo,'" "ateismo semantico," or "ontologia negativa." Caproni's lament over God's non-existence — "Dio di volontà / Dio onnipotente, cerca / (sförzati!), a furia d'insistere / — almeno — d'esistere" — stands out in the context of De Marco's collection, where even Antonia Pozzi's poetry ("sono certa della mia vita senza pensare a Dio" 28) benefits in the end from the imprimatur of faith. (De Marco comments on "il nuovo clima spirituale e sentimentale evocato dalla Pozzi," evident in her final suggestion that God might reside in her love for Antonio Maria Cervi: "Così, in tale direzione, l'opera di Antonia Pozzi attraversa la soglia della sfera sentimentale, per inoltrarsi in quella della poesia" 29.)

Indeed, one of the *trame* that emerges from De Marco's criticism is precisely this issue of the poet's relationship to the divine and the tension between the sacred and the profane: concerns clearly rooted in the critic's preference for a poetry that embraces traditional concepts of *pietas* and *humanitas*. Another storyline concerns the desire to broaden the space for certain minor poets next to other names — Caproni, Luzi, and, to a

lesser extent, Pozzi — whose place in the canon is well established. While the essays on this latter group are perhaps the most compelling, De Marco’s work on lesser-known poets is a welcome and significant contribution to scholarship.

Several reviews by De Marco are collected in the second section of the book, addressing recent critical works. They include two collections of essays on Leopardi by Ghan Shyam Singh and Alberto Frattini; Angela Villa’s 1999 critical edition of Corazzini’s *Opere* (Pisa-Roma: IEPI); Emerico Giachery’s *Luoghi di Ungaretti* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998); a monographic issue of *Esperienze letterarie* (xxv, 3-4, July-Dec 2000) dedicated to Pavese (an excellent resource for scholars of Pavese); Giorgio Cavallini’s *La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi* (Roma: Edizioni Studium, 2000); Mengaldo’s *La tradizione del Novecento. Quarta serie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000); and a recent volume by Stefano Pastore on meter in contemporary poetry (*La frammentazione, la continuità, la metrica*. Pisa-Roma: IEPI, 1999). Here De Marco demonstrates consistently that the review is, indeed, “un modo efficacissimo, se non addirittura nobile, di esercitare la critica” (9).

Viktor Berberi, *University of Minnesota, Morris*

Annalisa Buonocore. *Dialettali e neodialettali in inglese. Prefazione di Cosma Siani. Roma: Cofine, 2003. Pp. 63.*

L’importanza delle traduzioni dei testi letterari in inglese cresce a dismisura: l’aspetto globalizzante della lingua inglese indica la necessità più ovvia di questa attività culturale. Il volumetto di Annalisa Buonocore, risultato della sua tesi di laurea (presentata all’Università Federico II di Napoli nel 2001), si prefigge uno scopo molto vasto, ma effettivamente seleziona solo un tipo di traduzione con a capo dei traduttori collaboratori di Luigi Bonaffini. Il contenuto del libricino viene diviso in tre capitoli, preceduti dalla *Presentazione* di Cosma Siani, dalla *Introduzione* dell’autrice, e seguiti da un’*Appendice*, dalle *Note* e dalla *Bibliografia*.

Il primo capitolo intitolato “Traduzione inglese di poesie in dialetto” commenta sui due volumi essenziali da consultare per chi si accinge a studiare la traduzione della poesia dialettale italiana in inglese: quello di Hermann W. Haller (*The Hidden Italy*) e quello di Luigi Bonaffini (*Dialect Poetry of Southern Italy*). Il fatto che l’antologia di Haller abbia intenti diversi da quella di Bonaffini ha una risonanza nel modo in cui vengono rese in inglese le poesie: il primo preferisce una traduzione letterale, interlineare e prosastica, il secondo opta per l’ingaggio di dieci traduttori le cui versioni poetiche abbracciano sia i poeti dialettali che quelli neodialettali. Il primo capitolo si chiude con un brevissimo confronto tra la versione di Haller e quella di M. Palma della poesia “Marzo” di Salvatore Di Giacomo e della poesia “A mugliera ’e Masaniello” di Ferdinando Russo nelle versioni di Haller e di Bonaffini. Il paragone non entra nei particolari, soffermandosi su considerazioni riguardanti la “sonorità”.

Nel secondo capitolo (“Prospettive teoriche nella traduzione dal dialetto”) viene esaminata la “densità semantica” delle espressioni dialettali. Nel dialetto, essendo questa lingua parlata, si verificano certi fenomeni semantici e lessicali che ricorrono nelle lingue di uso orale: il dialetto propende per la concretezza (24), privilegia parole-contenuto (25),

la reduplicazione (26), ecc. Annalisa Buonocore osserva che nel dialetto napoletano la frequenza d’uso di certe forme ne indica la valenza espressiva, e assieme al fonosimbolismo e i traslati questa presenta al traduttore duri nodi da sciogliere. In questo capitolo manca una considerazione bilanciata, perché l’autrice analizza i dati dialettali, senza indicare come questi siano da tradurre in inglese. Il capitolo termina con una brevissima disamina del significato del termine dialetto in inglese e in italiano che purtroppo non prende in considerazione né i risultati della ricerca dei linguisti italiani né quelli americani che hanno sviscerato il problema da varie prospettive.

Il terzo capitolo (“A. Serrao e la traduzione della poesia neodialettale”) contiene un’analisi di tipo critico-letterario e descrive soprattutto la traduzione in italiano fatta da Serrao stesso. Si sottolinea il lavoro di recupero linguistico-antropologico, di memoria storica individuale del dialetto d’area casertana che ha la caratteristica di “durezza espressiva” (39) e ha “suoni aspri e stridenti” (40). Tutte queste sono qualità perse nel processo di traduzione. Serrao traduttore di se stesso in italiano assume una “versione interlineare” perché è convinto della “inadeguatezza della traduzione” (42). Anche quando la Buonocore menziona la versione inglese di Bonaffini (della poesia *Ducezza cimmarèlla*), nota solo la felice restituzione dell’intensa musicalità dell’originale (43). L’ultima parte del capitolo segnala l’edizione bilingue dei dieci sonetti scritti da Achille Serrao e Giose Rimanelli e pubblicati nel volume *Viamerica: The Eyes*. La descrizione del volume traccia la sua origine e il modo “virtuale” (fatto con l’aiuto della posta elettronica) della collaborazione tra i poeti.

Nell’*Appendice* viene riportata l’intervista a Achille Serrao in cui il poeta fa brevi commenti sulle domande dell’autrice, fatte via la posta elettronica. La *Bibliografia* che chiude il volumetto conta 51 elementi, pochissimi dei quali hanno come fuoco la traduzione inglese delle poesie dialettali.

In conclusione, l’intento del lavoro, intelligente e tempestivo, dovrebbe poggiare su una disamina attenta delle ormai numerosissime traduzioni inglesi dei poeti dialettali di ogni epoca. In particolare, è da stabilire se e come sono diverse le traduzioni fatte su commissione dell’autore (si veda la versione trilingue — italiana, francese, inglese — della poesia *Canto d’Alfeo*, Siracusa: Emanuele Romeo, 2001, in siciliano) da quelle fatte da un traduttore che non ha accesso all’aiuto dell’autore; quali sono le relazioni tra la traduzione delle poesie e la traduzione del teatro dialettale (per es., la traduzione di R. Iannacito-Provenzano *The Harvest / Da re semiend alla tresca* di Antonio Angelone, L’Aquila: EAILMA, 2004); quali sono effettivamente le conseguenze per il lettore di una traduzione letterale rispetto a quella poetica; quali sono i canali attraverso cui appaiono in inglese le traduzioni dei testi dialettali (basti citare qui l’esempio della pubblicazione bilingue siciliano-inglese *Arba sicula* e i vari bollettini stampati dalle associazioni sociali e culturali italo-canadesi, -americane, -australiane); cosa si evince dalle prefazioni alle traduzioni, ecc., per non limitarci alle questioni strettamente linguistiche che sono il ponte tra le due lingue e le due culture. Annalisa Buonocore ha avuto un’idea interessante a cui ha dato un buon inizio. Ci si augura che l’autrice riprenda il lavoro allargandone il campo d’indagine perché l’argomento lo merita ed è valido.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*

Pellini, Pierluigi. *Le toppe della poesia: saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*. Roma: Vecchiarelli, 2004. Pp. 289.

Pierluigi Pellini is best known as a scholar of nineteenth-century narrative, and his critical works include comparative studies addressing, among other things, Naturalism and *verismo*, the fantastic, and problems of genre and theme in narrative. In *Le toppe della poesia*, he has collected a number of essays on contemporary Italian poetry, for the most part previously published, though occasionally in considerably different form. While the volume includes chapters on Montale, Fortini, and Giorgio Orelli, its gravitational center is provided by Vittorio Sereni’s *Gli strumenti umani*, in relation to which many of the other works are considered; indeed, one might say that Sereni’s collection constitutes an ideal object for the critic engaged in a kind of *explication*, a stylistic and thematic analysis attentive to formal properties, intertextuality, textual variants, and what proves to be an underlying political tension in the poems.

Chapter One, “L’ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni sciopero generale,” examines the evolving figure of Clizia in Montale’s *Altri versi*, demonstrating how the distinction between Clizia and Mosca, the figure for the poet’s deceased wife, becomes increasingly blurred in these later poems. Pellini goes on to focus on the miraculous in these works, where the themes of trains and telephones suggest the presence of Mosca after death. The chapter ends with a reading that proposes Montale’s “Vedo un uccello fermo sulla grondaia” (*Satura*) as a polemical revision of Fortini’s “La gronda,” completing a trajectory characterized by increasing lack of expectation of the miraculous.

In “Sereni, le ‘toppe,’ la poesia (con la lettura di un testo di Tiziano Rossi),” Pellini considers the image of “patches” in contemporary Italian poetry in a compelling intertextual genealogy touching on Montale, Tiziano Rossi, Giorgio Orelli, Saba, and Heine. Raising certain methodological difficulties associated with intertextual analysis and the related problem of metapoetry, Pellini argues that Sereni confronted most successfully the challenge of metapoetry. This chapter is particularly original and rich, as Pellini’s close readings, in which he also engages several of Sereni’s other major critics, make a convincing argument for the centrality of these metapoetic works for an understanding of Sereni’s poetics.

In “Le varianti di Zenna e il matto di Bedero. Quattordici schede per un’interpretazione della poesia di Sereni,” Pellini displays impressive subtlety and perception in his use of variants, following Sereni as he carefully tunes his linguistic register to position himself with regard to poetic models (D’Annunzio, Montale), always with a studied ambivalence. Pellini’s critical work here illuminates Sereni’s poetry *as process*, reminding us that Sereni never betrays his phenomenological formation, considering “il fatto artistico come costituzionalmente incompiuto, e l’opera d’arte come organismo in movimento, in divenire, frutto di una relazione fra il soggetto e le circostanze esterne che lo attraversano, e sempre aperte a possibili svolgimenti successivi” (147). He ends this chapter with a reading of the unpublished poem referred to as “Il matto di Bedero,” which addresses more explicitly certain political themes present in a number of Sereni’s poems; in fact, Pellini, demonstrating a keen understanding of the poet’s process, hazards a guess as to the reason for Sereni’s decision not to publish the poem in *Gli strumenti umani*: “Troppo vicino al nucleo generativo della poesia sereniana, il *Matto*, perché il suo autore se ne potesse facilmente separare” (169).

"Brevi note su Dante nella poesia del Novecento italiano. Con una lettura sereniana" takes up the seemingly limitless topic of the influence of Dante on 20th-century Italian poets. Originally addressing an audience of non-specialists, Pellini begins with a broad overview of less interest to *novecentisti*. However, the chapter becomes increasingly engaging as its focus turns to an exemplary text, Sereni's "Intervista a un suicida," in which (as is the case for many contemporary poets) Dante is largely mediated through the example of Montale.

In "Le stagioni e gli amici. Due paragrafi e una premessa sulla poesia di Fortini," Pellini traces the themes of *le stagioni* and *l'amicizia* in Fortini's work. He relates these themes to two corresponding stylistic modes, *poesie* versus *versi*, respectively. These modes are distinct in terms of implied political commitment as well as linguistic register. Pellini's reading of Fortini's poetry takes into account the considerable influence of the poet's mentor, Giacomo Noventa.

"Il san buco e i sentieri da capre. Sulla poesia di Giorgio Orelli" examines the career of the Italian-language Swiss poet Giorgio Orelli, focusing on the second and third collections, *Sinopie* (1977) and *Spiracoli* (1989). Pellini notes Orelli's "visione satirica della società e l'indugio tra epico e prosastico sul quotidiano" (244), revealing a technically accomplished poet able to move beyond satire to produce an authentic vision of nature and human life.

The appendix to *Le toppe della poesia* contains a brief article and three reviews published by Pellini. "Le botteghe dei poeti: Giuseppe Conte, Giorgio Manacorda e 'La talpa dei libri'" consists of an unsparing critique of the literary politics of *Il Manifesto*'s cultural insert. The first two reviews are of Valerio Magrelli's *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) and Andrea Zanzotto's *Le poesie e prose scelte* (1999). The third review, "Su Montale, su Ungaretti, e sulla divulgazione nelle università," addresses two multimedia collections issued by Einaudi in 2000: Enrico Testa's *Montale* and Andrea Cortellessa's *Ungaretti*, both of which contain a critical volume and a videocassette of material from Rai's media archive "Teche Rai." Readers interested in current debates on contemporary poetry will find these polemical pieces quite lively and engaging.

Le toppe della poesia is an admirable collection, particularly intriguing in the chapters on Sereni; certainly, no scholar of Sereni's poetry will want to overlook this important volume. Moreover, Pellini is to be commended for a style accessible even to non-specialists, and for succeeding in the ambitious, ancillary task of explaining "verso per verso, e a trecentosessanta gradi, un certo numero di poesie" (8).

Viktor Berberi, *University of Minnesota, Morris*

Erminia Passannanti. *Poem of the Roses. Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini*. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2004.

In questo volume, "Erminia Passannanti penetra nella foresta della più lunga e più ardua poesia di Franco Fortini" (17; qui e in séguito traduco le citazioni dall'inglese), come osserva Thomas Peterson nella sua introduzione al saggio della poetessa e studiosa di origine salernitana. *La poesia delle rose* rappresenta infatti un momento di svolta nel percorso poetico di Fortini, fortemente segnato dalla crisi dell'ideologia comunista, provocata dall'intervento sovietico in Ungheria nel 1956. La Passannanti evidenzia

dunque l’allontanamento di Fortini dalla valorizzazione del significato etico e, per certi aspetti, politico della poesia e dell’impegno del poeta: “*La poesia delle rose* comunica un senso di isolamento esistenziale mentre indulge nell’oscurità del suo messaggio: si tratta di un processo che consentiva al linguaggio poetico di fluttuare semanticamente fra senso e nonsenso, al fine di contraddire e decostruire mitologie e stereotipi culturali” (26). L’adozione di un linguaggio espressionistico, da parte di Fortini, è dunque utile a porre in luce il contrasto fra una serie di termini opposti (erotismo e disprezzo, senso e nonsenso, poeta e società) che percorrono il testo poetico conferendogli una particolare vitalità.

Il disincantato distacco del poeta dalla società e da illusorie speranze etico-politiche non comporta tuttavia l’avvicinamento a modelli espressivi autoreferenziali, manifestazione di una nefasta alienazione dal reale: *La poesia delle rose* presenta infatti “sia la concezione del poeta come un ‘eroe rappresentativo’ — una figura iper-soggettiva, che è separata dall’umanità e vive in sfere celesti — e quella del poeta come un uomo comune, che indossa la triste maschera dell’impersonalità e condivide con altri la propria esperienza di vita” (60). È così che Fortini, lungi dall’offrire al lettore una monolitica visione del mondo e della vita, esprime la presenza di una sofferta pluralità di concezioni e di vedute, attraverso la raffigurazione dello smembramento fisico che emerge dalla crudezza del rapporto erotico. È così che l’erotismo distorto che si trasforma in abuso e scempio del corpo femminile produce la condanna dell’aggressore, cioè di colui che aggredisce e imprigiona la donna, la rosa, simboli del linguaggio poetico e della rivolta contro concetti di spazio e tempo sempre troppo costrittivi. Ed è così che, dall’enfatizzazione dei contrasti che pervadono il reale, Fortini si volge a un tentativo di conciliazione dei contrari, premessa necessaria affinché la “libertà creativa” (52) possa prendere forma e agire. Ma nemmeno la creatività del poeta può sconfiggere la transitorietà della vita: essa può solo esprimere tale transitorietà, cercando di attenuare gli effetti della prolissità del reale e del suo crudo decorso.

La rosa, simbolo del linguaggio poetico e della rivolta contro lo spazio e il tempo, è dunque ritratta nella sua bellezza “soltanto per mostrare la sua transitorietà” (38). La rosa, che, secondo Thomas Peterson, esprime l’exasperazione del poeta contro le “catene” di restrittivi rimandi di significato, assurge quindi a simbolo di quanto di bello, di caduco e di finito il poeta incontra sulla sua strada, a cominciare dalla sua stessa corporeità e dal desiderio che la pervade: “dunque, la rosa in quanto desiderio”, osserva la Passannanti, “rappresenta un corpo che la civiltà deve proibire; le stesse energie che regolano la sua vita organica seducono e consumano il suo nucleo concettuale dall’interno” (49).

L’attenzione di Fortini al simbolismo che riveste l’immagine della rosa nella poesia occidentale, in particolare sin dal Barocco, assume quindi grande importanza, in un periodo di forte ripensamento, da parte del poeta italiano, della funzione e del significato della poesia. Erminia Passannanti analizza infatti il rapporto di Fortini con le poetiche di autori quali Tasso, Michelet, Baudelaire, e con le concezioni dello stile espressionistico elaborate da artisti come Trakl e Zanzotto, fermo restando il riferimento di Fortini al tanto apprezzato Brecht e al suo controverso rapporto con la valenza etico-politica della poesia. La Passannanti sottolinea inoltre l’importanza delle fonti filosofiche di Fortini, il quale accoglie concezioni marcatamente plotiniane della conformazione del reale, segnate tuttavia da un afflato mistico che, da una parte, accentua il carattere transitorio e il continuo divenire che contrassegna la realtàmondana e, dall’altra, porta il poeta ad

adottare una visione heideggeriana del linguaggio poetico, capace di esprimere il rapporto inestricabile fra essenza e pensiero.

In definitiva, lo scritto di Erminia Passannanti merita la massima attenzione perché l'autrice cura, con una passione e una competenza che traspaiono in ogni pagina, una delle fasi più importanti del percorso intellettuale di Fortini; e questo saggio non solo ha il merito di evincere, e di chiarire, la complessità, l'erudizione e l'organicità della *Poesia delle rose*, ma si lascia apprezzare anche per l'elegante stile con cui la poetessa e studiosa italiana commenta l'opera di Fortini.

Diego Lucci, *Università di Napoli "Federico II"*

Grace Russo Bullaro, ed. *Beyond Life Is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*. Leicester (UK): Troubador Publishing, 2005. Pp. 324.

Rispetto ad altri domini culturali, il cinema ha soprattutto il privilegio di essere diventato una specie di locus artistico comune che, almeno dalla fine degli anni ottanta in America, ha goduto di un'attenzione privilegiata da parte di studiosi di letteratura. Si proliferano legittimazioni di registi e film, a volte ambivalenti, che rivelano l'indubbio fascino esercitato dal cinema sugli intellettuali. Meno battuto il percorso che registra incursioni sul piano del linguaggio cinematografico, spesso mimetizzato sotto preoccupazioni filologiche, letterarie e storiche. In occasione del volume curato da Grace Russo Bullaro, *Beyond Life Is Beautiful*, si intende mettere in evidenza quei rapporti rappresentativi di un comune atteggiamento che emerge dai dodici saggi dedicati all'essenza del comico e del tragico nel cinema di Roberto Benigni. Campo d'indagine, questo, che identifica, come convalida Carlo Celli nelle pagine prefatorie, l'irresistibile attrazione del temperamento artistico del regista toscano. Che il suo film più popolare costituisca il fulcro referenziale delle varie analisi critiche, è quasi una scelta obbligata. Benigni, inseritosi nel circuito del grande cinema internazionale come "The Funniest Italian You've Probably Never Heard of," a dirla con Alessandra Stanley del *New York Times* (11 ottobre 1998), ne è diventato in breve tempo uno dei protagonisti proprio per l'innata abilità della sua *performance*.

Questa raccolta di scritti è stata concepita in due parti che affrontano le varie manifestazioni artistiche dell'attore-regista prima del 1997 e, in secondo luogo, approfondiscono la ricerca intertestuale su *La vita è bella*. Gli interventi intendono quindi aiutarci ad avanzare alcune ipotesi che contribuiscano a sfatare la memoria degli incontri-scontri che hanno scandito la storia del popolarissimo film. Nella prima sezione si vuole rendere omaggio alla *vis* comica e politica di Benigni introducendo determinate caratteristiche tematiche di film quali *Il piccolo diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991), *Il mostro* (1994), *Pinocchio* (2002), e di sue note *performances* (la lettura dantesca, la collaborazione con Jim Jarmusch e Federico Fellini). Di fronte ad un autore che, dovendo effettuare una scelta preferenziale, la fa, sin dagli inizi, a favore della produzione più popolare e più "bassa" (la comicità è spesso guardata con sospetto), si mira a riconoscerne la volontà artistica che si afferma a dispetto di ruoli a volte non memorabili. Interessanti e ben documentati risultano gli accostamenti al *film a episodi* di David Scott Diffrient e alla verve comica di "mostri" sacri (Chaplin, Keaton) di William Van Watson, i cui saggi aprono il volume. L'interrogativo non banale che riguarda il cinema di Roberto Benigni, e che è opportuno porre come *incipit*, è se si verifichi una simbiosi tra il rigore interpretativo degli *sketch*, di cui il regista toscano è maestro, e la visione

d’insieme dei suoi film. Diffrient introduce anche l’attacco polemico verso i critici che hanno mancato ad un appuntamento importante non riconoscendo il capolavoro di Benigni, ciò che è un tratto dominante di *Beyond Life Is Beautiful*. A ben guardare, si può assumere come controprova che alcune ipervalutazioni espresse in questi saggi coinvolgono il campo letterario e storico piuttosto che quello effettivo delle novità linguistiche e espressive.

Le analisi comparate di Rebecca West e Victoria Kirkham offrono un’attenta lettura dei meccanismi ideologico-culturali che informano il cinema del nostro. La Kirkham individua in un “felicitous postmodern pastiche” (152) il focolaio epidermico del cinema di Benigni, per cui potremmo parlare di una tipologia che fa da schermo a quella della critica cinematografica specializzata. È questo uno studio esemplare per la mole di autorevoli riferimenti letterari che ci aiutano a prendere piena coscienza dell’identità culturale di Benigni. Il saggio della West affronta *Pinocchio* ma anche la tradizione iconografica del più popolare burattino italiano, focalizzandosi su quanto può aver infuenzato il colossale fallimento del film al botteghino. Al tempo, *Pinocchio* è la più costosa produzione nella storia del cinema italiano, annovera al suo seguito un regista con tre Oscar e i migliori nomi della craft artistica (da Dante Spinotti a Danilo Donati); la distribuzione è affidata ai carismatici fratelli Weinstein della Miramax, che tutti ricorderanno per il mitico *release* di *Cinema Paradiso* nel 1989. Nella sua confessione-racconto pubblicata dall’editore fiorentino Giunti (*Io un po’ Pinocchio*, 2002), Benigni ammette di aver da sempre pensato alla fantastica avventura del burattino toscano, poiché è una storia che ci fa ridere e piangere insieme. Nell’analizzare l’imperante desiderio del regista di solidificare la propria immagine appropriandosi del Pinocchetto nazionale, West risale a questo senso di identità collettiva evocato dal noto burattino, ne studia con perspicacia la recezione critica, ne valuta il background di produzione. E in conclusione si addebita a questa “cultural specificity” (149) lo scarso successo del film. Le ragioni intrinseche possono tuttavia essere altre, ma rimane il magico talento di Danilo Donati (il suo ultimo film) nei costumi e nella scenografia come epilogo di un sogno registico in cui non tutto è andato perduto.

La seconda parte del volume riflette l’ampiezza delle polemiche nell’ambito di *La vita è bella*. Il primo saggio di Gefen Bar-on analizza, con le dovute differenze, la problematica della fedeltà storica nelle rappresentazioni dell’Olocausto secondo i parametri adottati dal romanziere israeliano Abraham B. Yehoshua. Ci si sofferma su una inevitabile tendenza verso il fantastico deviante e sulla reale capacità di sopravvivenza della vittima in un campo di concentramento, in particolare se si tratta di un bambino dell’età di Giosuè. Ne deriva una inerente inesplicabilità dell’evento orrifico, che trova nel film di Benigni “a potent meta-artistic statement on the power of art to confront evil” (198). I saggi successivi ritornano su questo vivace dibattito sotto diverse bandiere (metaforiche, simboliche, fabulistiche) per chiudere con una carrellata delle recezioni del pubblico nei riguardi di *Schindler’s List* e *La vita è bella*. Il materiale, raccolto sull’Internet Movie Data base, sembra poter conciliare le divergenze di *genre* nel film di Benigni (il realismo storico e la favola).

In questo volume gli echi intertestuali si esercitano in diverse direzioni, ma fondamentalmente si ha l’impressione di rivivere l’atmosfera animata del più noto film di Benigni. Nella loro rappresentatività si collegano studi critici che riflettono la vitalità di una ricca tematica culturale. Forse un più fermo intervento editoriale poteva smussare

certe rivisitazioni che si notano nei vari studi, dando uno svolgimento progressivo più cadenzato all'intera raccolta.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Brief Notices

Colin Muset. *Poesie*. Ed. Massimiliano Chiamenti. Roma: Carocci, 2005. Pp. 153

This volume comprises a collection of 16 *chansons* by the medieval poet whose works were edited by Joseph Bédier in 1938. Chiamenti provides facing-page Italian prose translations of the French poems. There is a brief introduction and bibliography (7-35), and extensive notes on each poem conclude the volume (106-53).

Gerry LaFemina. *The Parakeets of Brooklyn. Poems. / I parrocchetti di Brooklyn. Poesie*. Trans. Elisa Biagini. Boca Raton: Bordighera, 2005. Pp. 119.

A volume of poems in English by the author of *Graffiti Heart* (winner of the Anthony Piccone/MAMMOTH Books Poetry Prize). Biagini provides Italian translations on facing pages.

Anna Maria Farabbi. *Adlujè*. Rovigo: Il Ponte del Sale, 2003. Pp. 107.

In this collection are poems written in Italian and in the dialect of the area between Umbertide and Gubbio by Farabbi, who was born in Perugia in 1959.

Francesco Macciò. *Sotto notti altissime di stelle*. Pref. Luigi Surdich. La Spezia: Agorà Edizioni, 2003. Pp. 78.

A collection of poems by Macciò, who was born in Torriglia and lives and works in Genova. The verses are divided into five sections: "Topografie," "Entr'acte," "Capitoletti," "Il monte di Bormano," and "La Corsica con i tuoi occhi."

AAVV. *Il mare ciclope. Per un'identità mediterranea. Terzo concerto spettacolo. Atti del convegno di Napoli, 24 aprile, 1999*. Ed. Aristide La Rocca and Assunta De Crescenzo. Napoli: Liguori, 2003. Pp. 250.

The volume opens with a preface by Assunta De Crescenzo (7-28). The following were contributors to this convention: Vincenzo Ammirati ("Mare salvifico" 29-64); Giovanni Ariola ("Cultura e poesia nel Mediterraneo" 65-70); Ayyad Al-Abbar ("L'esilio come chiave di lettura dell'impossibile" 71-80); Rosalia Bivona ("Mediterraneo, magma muliebre" 81-98); Juana Castro ("Note sulla poesia spagnola contemporanea" 99-108); Anna Cerbo ("Il Mediterraneo nella poesia italiana del Cinquecento" 109-18); Emilio Coco ("Il volo cieco di Juana Castro" 119-26); Federico De Luca ("La mediterraneità nell'opera di Joan Mirò" 127-32); Assunta De Crescenzo ("Paesaggio e mito mediterraneo nell'opera di Luigi Pirandello" 133-50); Giuseppina Igonetti ("Versi infranti sulla riva sud del Mediterraneo" 151-66); Aristide La Rocca ("Il vecchio Mediterraneo e la nuova Europa. Quale identità" 167-70); Gene Immediato ("Russicità e Mediterraneità" 171-74); Paola Marino ("Il mediterraneo tra porti sepolti e isole di sogno.

Il ‘romanzo’ di Ulisse” 175-208); Moncef Ghachem (“Vivi” 209-12); Gian Carlo Menichelli (“Il mare sirena” 213-18); Costantino Nikas (“Gli Elleni e il Mediterraneo” 219-26). The appendix (229-50) contains contributions by Aristide La Rocca, Donato Lauria, Carmina Esposito.

Lawrence V. Mott. *Sea Power in the Medieval Mediterranean. The Catalan-Aragonese Fleet in the War of the Sicilian Vespers*. Gainesville: UP of Florida, 2003. Pp. 337.

Following the foreword by James C. Bradford and Gene A. Smith, the editors of the series “New Perspectives on Maritime History and Nautical Archaeology,” the chapters are entitled: “The Best-Manned Fleet Ever Beheld”; “A Volatile Situation”; “The War of the Vespers”; “The Supreme Admiral”; “The Iberian Approach”; “Office of the Admiral”; “Funding the Fleet”; “The Sinews of the Fleet”; “Ships of the Fleet”; “Assembling the Machine”; “Fleet Operations”; “Legacy of a Dissolved Organization.” An appendix of measurements and money is followed by notes, bibliography, and an index.

Adriana Mauriello. *Dalla novella “spicciolata” al “romanzo”. I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*. Napoli: Liguori, 2001. Pp. 161.

This volume is divided into five chapters: “Machiavelli, Alamanni e la novella ‘spicciolata’”; “Novelle e ‘vere narrazioni’ nel *Viaggio in Alamagna* di Francesco Vettori”; “Tra Roma e Firenze: *I ragionamenti* di Agnolo Firenzuola”; “*Le cene* del Lasca: la dissoluzione del libro di novelle”; “L’eclissi del sistema del *Decameron*: Alessandro Ceccherelli e il Firenzuola delle novelle pratesi.” An index of names concludes the volume.

***AltroVerso. Quaderno di segni contemporanei* 8 (June 2005). Quaderno speciale n. 2.**

This periodical of poetry and prose is in its third year of publication. This issue, divided into two parts, contains the following selections in part one: “L’uomo che sparò sulla folla (Guido Carminati); “Tecnocrazia del lutto” (Stefano Calzi); “Il dio fucilato” (Pier Paolo Pasolini; English trans. Luigi Bonaffini); “L’angelo delle corde” (Luigi Fabio Mastropietro); “Labirinto d’acqua” (Gianna Piano); “Il cerchio della sfinge” (Giusi Maria Reale); “Narcosintesi” (Pier Paolo Giannubilo); “Ab origine” (Stefano Calzi). Part two contains “Cori” by Antonella Anedda, followed by an essay from Giusi Maria Reale entitled “Il volo del cinghiale e del corvo. La ricerca dell’essere che svanisce nei ‘Cori’ di Antonella Anedda.”

Angelo Michele Piemontese. *La letteratura italiana in Persia. Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Anno 400 (2003). Classe di scienze morali, storiche, e filologiche. Memorie. Series 9. Vol. 17. Fasc. 1. Pp. 249.*

This volume describes the process characterizing the reception of Italian literature in Persia (Iran), the historical circumstances, translations and translators, and presents a bibliography of Italian works which became accessible in the Persian region for the period 1650-1999. The book is divided into five sections: “Paesaggio” (9-25); “Rassegna” (26-82); “Florilegio” (83-108); “Traduttori” (109-144); and “Bibliografia” (145-249).

Reale); "Narcosintesi" (Pier Paolo Giannubilo); "Ab origine" (Stefano Calzi). Part two contains "Cori" by Antonella Anedda, followed by an essay from Giusi Maria Reale entitled "Il volo del cinghiale e del corvo. La ricerca dell'essere che svanisce nei 'Cori' di Antonella Anedda."

Angelo Michele Piemontese. *La letteratura italiana in Persia. Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Anno 400 (2003). Classe di scienze morali, storiche, e filologiche. Memorie. Series 9. Vol. 17. Fasc. 1. Pp. 249.*

This volume describes the process characterizing the reception of Italian literature in Persia (Iran), the historical circumstances, translations and translators, and presents a bibliography of Italian works which became accessible in the Persian region for the period 1650-1999. The book is divided into five sections: "Paesaggio" (9-25); "Rassegna" (26-82); "Florilegio" (83-108); "Traduttori" (109-144); and "Bibliografia" (145-249).