

NOTES & REVIEWS

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, voll. 5 (“I documenti”, voll. I-II, pp. IX-LX, 431; 435-991; “Introduzione”, voll. III-IV, pp. 9-722, 723-1237; V, “Testi”, pp. 9-595), Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2002.

Credo di essere un privilegiato per avere sullo scrittoio, ricevuti in omaggio, i cinque volumi delle *Rime* di Dante curate da Domenico De Robertis: mi ritengo tale perché questa monumentale opera *vient de paraître* (è stata pubblicata alla fine di giugno) e forse è appena arrivata in libreria, per cui sento il dovere di segnalarla a tutti i dantisti e agli italianisti in generale, assidui lettori degli *Annali d’Italianistica*. Dico “segnalare” e non “recensire” perché lascio questo compito a chi ha maggiori competenze per farlo, e se anche le avessi non ci sarebbe materialmente il tempo di esaminare le 2800 e più pagine complessive di questi volumi, pagine in cui, se ne può essere certi, non v’è una riga superflua.

Grandi erano le aspettative, perché la meritoria edizione di Barbi, poi l’aggiornamento di Pernicone e in seguito l’edizione di Contini, impegnata sul versante del commento e non su quello ecdotico, avevano fatto il loro tempo: anche in filologia il tempo passa per erodere, benché sembri procedere con maggior lentezza che per altri lavori umani. E l’attesa è venuta crescendo per circa mezzo secolo, cioè fin da quando nel 1957 Domenico De Robertis ebbe l’incarico dalla Società Dantesca di censire i manoscritti delle rime dantesche in vista di un’edizione, e specialmente da quando cominciò ad annunciare i primi risultati di questo immenso lavoro nel *Censimento dei manoscritti delle rime di Dante*, pubblicato negli “Studi Danteschi” tra il 1960 e il 1970. Imprese del genere hanno elementi da “scommessa”, non solo per dominare una materia così vasta e complessa ma anche per vivere il tempo necessario per portarle a termine, e purtroppo non è facile fare piani di longevità. Il curatore ha avuto la buona fortuna di vincere entrambe le difficoltà, e con quest’opera ci invita a partecipare di essa.

I primi due volumi offrono il registro e la descrizione dei manoscritti e delle stampe fino alla ristampa della Giuntina del 1532. Il primo volume de “I documenti” copre le sedi Austin-Firenze (Collezione del Marchese Paolo Ginori Venturi Lisci); e il secondo volume le sedi Genova-Wien. Segue una sezione dedicata ai manoscritti perduti o irreperibili, e quindi la sezione per le stampe. Chiudono il volume gli indici, curati da Giuseppe Marrani: indici dei nomi e delle opere anonime, dei copisti, e delle rime non dantesche, dei manoscritti non descritti, e infine delle rime di Dante e dei suoi corrispondenti “secondo l’ordine di Dante ’21” (ossia del testo critico pubblicato dalla Società Dantesca nel 1921). Inutile dire che la completezza del censimento e la descrizione dei manoscritti costituisce uno strumento di lavoro fondamentale per chi si occupa della poesia del Due e del Trecento, e sarà decisamente il lavoro più affidabile venendo da uno studioso unanimemente ritenuto il massimo esperto in materia.

Il secondo volume in due tomi costituisce la “Introduzione” in cui viene esaminata la tradizione dei testi. Il primo tomo contiene un solo capitolo dal titolo “La grande tradizione”, in cui si stabiliscono i rapporti genetici e di parentela tra i manoscritti in famiglie e delle famiglie tra di loro. È il lavoro più delicato dell’ecdotica sul quale poi si

Annali d’italianistica 20 (2002)

costruisce l'edizione. Il secondo tomo contiene otto capitoli: II) "le canzoni del 'Convivio'"; III) "Le rime sparse"; IV) "La tradizione estravagante delle rime della 'Vita Nova'"; V) "Problemi di attribuzione: certezze, accertamenti, dubbi"; VI) "La tradizione editoriale"; VII) "L'ordinamento delle rime"; VIII) "Criteri generali d'edizione e veste formale"; IX) "I codici descritti". Si tratta della parte più importante di tutta l'opera perché l'edizione dipende dalle conclusioni raggiunte in questa sede. De Robertis non costruisce alcuno stemma, essendo impossibile mettere sullo stesso piano tradizioni unitarie così diverse come quella della *Vita nova* e del *Convivio* rispetto a quello delle *Rime*; ciò non significa che l'edizione di ogni componimento non sia "critica".

Il terzo volume è dedicato all'edizione. Intanto l'ordine dei componimenti è quello discusso nel cap. VII dell'Introduzione, ed è diverso da quello proposto da altri editori. Ogni componimento ha una premessa filologica e gli apparati, pur essendo "strettamente negativi", sono di facile consultazione. Non sono pochi i componimenti "restituiti a Dante", a cominciare dalla canzone "Aī faus ris". Manca il commento propriamente letterario, ma a prepararlo attende lo stesso De Robertis: lo attendiamo.

Una recensore impegnato troverà illuminazioni, conferme e potrà anche dissentire su qualche decisione, come accade per tutti i lavori di questa mole e che più si avvicinano alla perfezione; ma è sicuro che da questo lavoro nessuno potrà prescindere. Il tempo dirà, ma per il momento si ha l'impressione d'avere sul tavolo di lavoro un'opera di importanza epocale per gli studi danteschi. Per questo gli *Annali d'Italianistica* hanno voluto segnalarlo tempestivamente.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Dante and His Translators: Dante Alighieri, *Inferno*, translated by Robert Hollander and Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander, New York: Doubleday, 2000, pp. 634.

Not one single year goes by, or so it seems, without the publication of a new English translation of one of Dante's works. Let us just make very brief references to some of the translations of the so-called minor works of Dante: Dante's lyrics poems (Joseph Tusiani, Brooklyn: LEGAS, 1992; 2000); the translation of Dante's *Vita nuova* with facing Italian text (Notre Dame: U of Notre Dame P, 1995); the two translations of *Monarchia* (Prue Shaw, Cambridge: Cambridge UP, 1995; Richard Kay, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998); and the *Fiore* (Christopher Kleinhenz and Santa Casciani, Notre Dame: U of Notre Dame P, 2000).

As far as the *Comedy* is concerned, counting only what I have in my personal library, I can list the following: 1993, *Dante's Inferno: Translations by Twenty Contemporary Poets* (Hopewell, NJ: Ecco Press), with notes (169-99) but no Italian text; 1994, *The Inferno of Dante, A Verse Translation* by Robert Pinsky, illustrated by Michael Mazur, with Notes by Nicole Pinsky (377-427), foreword by John Freccero (xi-xix; New York: Farrar, Straus and Giroux), with facing Italian text; 1996, *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 1, *Inferno* (New York: Oxford UP), edited and translated by Robert M. Durling, notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling (a massive volume of 654 pages); 2000, *Purgatorio*, a new verse translation by W. S. Merwin (New York: Knopf), with facing Italian text and notes (333-59). Finally, at the conclusion of the

second millennium of the Christian era, there appears Robert and Jean Hollander's new translation of Dante's *Inferno*, with an introduction, facing Italian text, and notes.

One can easily understand the motivations that prompt recognized poets such as Pinsky and Merwin to put themselves to the test in rendering in English what Kenneth Clark called humankind's greatest philosophical poem and what has become the greatest best-seller ever right after the Bible. At the same time, one cannot help but ask what reasons might prompt accomplished Dante scholars not only to provide a commentary to the *Comedy*, which is obviously the scholar's task, but to embark on a journey as perilous as that of rendering in English Dante's *Comedy*, which — let us not forget — has been called *Divine* for longer than four centuries (by Ludovico Dolce in 1555), thus making its translation in any language, as it were, rank among one of the many human *impossibilia*. Unquestionably, what spurs poets and scholars to confront themselves with Dante's *Comedy* is neither *hubris* nor humility but rather their devotion to and their love for the great poet. And to all such poets and scholars all readers are much indebted.

The genesis of the new translation, with commentary, by Robert and Jean Hollander is sufficiently described at the book's beginning ("Note on the Translation" vii-ix). Making their own what Montaigne says of his *Essays*, the two translators state: "Reader, this is an honest book" (vii). Such straightforwardness is so unusual and striking that the readers who are not immediately won over by it may be at least disarmed by whatever prejudices they might have at first. The readers' benevolence is further conquered by the additional disclaimers that follow: "This is not Dante, but an approximation [...]"; "Every translation begins and ends with failure" (vii); and finally, at the conclusion of the "Note": "It is our hope that the reader will find this translation a helpful image to the untranslatable magnificence of Dante's poem" (ix). In brief, the translation is viewed as a means to approach Dante himself in the Italian text, available to the reader next to the English version.

The two translators' "Note" provides further information worth the readers' attention: "The accuracy of the translation from the Italian text established by Giorgio Petrocchi [...] has been primarily my [Robert Hollander's] responsibility, its sound as English verse primarily that of the poet Jean Hollander [...]" (vii). That the two translators view their translation as poetry, in fact, is reiterated shortly below in the same introduction ("a new verse translation" vii); the same epithet ("A verse translation") also appears on the volume's dust jacket, although it does not appear as part of the book's title.

Further comments in the "Note" emphasize the introductory statement concerning the book's honesty. Thus credit is given to several Italian commentaries, especially that of Francesco Mazzoni and Bosco/Reggio, to the paraphrases provided by H. E. Tozer (1901), and to an earlier translation begun by Patrick Creagh and Robert Hollander. Moreover, the Hollanders profess their debt not only to Singleton's but also to Sinclair's translation (New York: Oxford UP, 1939). Such a straightforward avowal cannot but be much appreciated; at the same time, the two translators take it upon themselves to make Singleton recognize what he failed to do in his translation of the *Comedy*, as we read at the end of the first volume of Singleton's six-volume translation and commentary: "[...] I have constantly kept before me a considerable number of other English translations [...]. I have incurred a great debt which, regretfully, cannot be acknowledged in any detail" (*Inferno* 1, "Note" 372). What no honest teacher and no honest scholar would consider permissible — namely, consulting and borrowing without quoting — Singleton thought

he could do, and in fact he did without being faulted by his few reviewers. (E.g.: Morton W. Bloomfield, *Speculum* 48 [1973]: 127-29; *Speculum* 51 [1976]: 116; *Speculum* 52 [1977]: 644-45; also: C. B. Beall, *Comparative Literature* 28 (1976): 164-65.) Strengthened by a temporal perspective, a review essay of Singleton's six-volume *Divine Comedy* appeared in *Annali d'italianistica* 8 [1990]: 104-14, penned by Rocco Montano, who, among many other comments, reflects negatively on Singleton's prose rendering of Dante's masterpiece: "[...] una prosa preoccupata della fedeltà ma del tutto incurante di rendere le sfumature formali, ritmiche, le variazioni del linguaggio, che pur fanno parte della poesia di un'opera [...]" 105.)

What is surprising and also refreshing, therefore, is that the Hollanders state categorically Singleton's debt to Sinclair's translation, although Singleton never acknowledges any of the borrowings he admits to in general terms. The Hollanders write: "To his [Singleton's] credit, his changes [of Sinclair's translation] are usually for the better; to his blame is his failure to acknowledge the frequency of his exact coincidence with Sinclair" (viii). The paragraph concludes with a forceful statement: "Let there be no mistake: the reason our translation seems to reflect Singleton's, to the extent that it does, is that ours, on occasion, and Singleton's, almost always, are both deeply indebted to Sinclair" (viii).

Before verifying Singleton's and the Hollanders' debt to Sinclair, one might find it worthwhile trying to determine whether Sinclair, whose translation appeared in 1939, is indebted to any of his many predecessors. The fact is that Sinclair recognizes his "indebtedness to the commentaries" of many Italian, American, and British scholars, including the Temple editors (Sinclair's 1977 reprint, *Inferno*, "Preface" 11-12); as to his translation, however, although he acknowledges borrowing "an occasional phrase from one or other" of his predecessors (*Inferno*, "Preface" 9), Sinclair singles out none, thus giving the impression that he hardly owes any debt to anyone, and regrettably proposing the same strategy of concealment to be followed a few decades later by Singleton.

And yet, Sinclair's indebtedness to the previous translators of Dante has already been recognized and outlined by scholars, primarily Gilbert F. Cunningham. In his two-volume study titled *The Divine Comedy in English: A Critical Bibliography*, vol. 1, 1782-1900; vol. 2, 1901-1966 (New York: Barnes & Noble, 1965 and 1967), Cunningham establishes Sinclair's debt to (just to name a few of Dante's prose translators) Charles Eliot Norton ("Sinclair's version is nearer to Norton's [1891-92] than to any other [...]" 2:164) and the Temple Classics' translators (2:166). At the same time, Cunningham reminds us that Norton himself "praises the prose versions of Carlyle, Dugdale [*Purgatorio* 1883], and Butler [*Purg.* 1880; *Par.* 1891; *Inf.* 1892], and acknowledges his indebtedness to the latter [...]" (1:160). Thus, as far as the *Inferno* translation is concerned, the ancestral lineage links, in very broad lines, Singleton not only to Sinclair but also to Norton, Dugdale, Butler, and ultimately to John Aitken Carlyle (1801-1879), the younger brother of Thomas Carlyle. J. A. Carlyle's translation first appeared in 1849 and then in 1867 with some revisions and corrections (Cunningham 1:56); finally, with "less than a hundred changes" by H. Oelsner, Carlyle's translation "now forms the first volume of the Temple Classics edition [first appeared in 1900] of the Divine Comedy" (Cunningham 1:51). Cunningham's concluding lines on J. A. Carlyle's translation should be etched in stone: "Like Cary [*Inf.* 1805-07; *The Vision* 1814] and Longfellow [1867], Carlyle has earned the right to have his name permanently linked with that of Dante among the English-speaking peoples" (1:51).

This same very illustrious ancestry, whether acknowledged or unacknowledged, can thus be claimed, at least to a certain extent, by Robert and Jean Hollander's translation of the *Inferno*. The following quotation of the beginning of the *Inferno* (1:1-9) will help the reader understand the extent to which four translators, spanning two centuries, are inextricably linked together.

Carlyle:

In the middle of the journey of our life I came / to myself in a dark wood where the straight / way was lost.

Ah! How hard a thing it is to tell what a wild, / and rough, and stubborn wood this was, which / in my thought renews the fear!

So bitter is it, that scarcely more is death: but / to treat of the good that I there found, I will / relate the other things that I discerned./

[In the above quotation, the slash indicates the end of the line, which equals the width of the page; in Carlyle's translation available in the Temple Classics, each *terzina*, but not each verse, starts a new paragraph.]

Sinclair:

In the middle of the journey of our life I came / to myself within a dark wood where the straight / way was lost. Ah, how hard a thing it is to tell of / that wood, savage and harsh and dense, the thought / of which renews my fear! So bitter is it that death / is hardly more. But to give account of the good / which I found there I will tell of the other things / I noted there./

[Sinclair marks a new paragraph, indenting the text, only two or three times per page; the above slashes indicate the end of the line, which equals the width of the page in Sinclair's prose rendering. These same comments apply also to Singleton's prose translation.]

Singleton:

Midway in the journey of our life I found / myself in a dark wood, for the straight way / was lost. Ah, how hard it is to tell what that wood was, wild, rugged, harsh; the very / thought of it renews the fear! It is so bitter / that death is hardly more so. But, to treat of / the good that I found in it, I will tell of the / other things I saw there./

[The term "midway" appears in Cary's translation — "In the midway of this our mortal life" — and also in Longfellow's: "Midway upon the journey of our life."]

Hollander:

Midway in the journey of our life
I came to myself in a dark wood,
for the straight way was lost.

Ah, how hard it is to tell
the nature of that wood, savage, dense and harsh —
the very thought of it renews my fear!

It is so bitter death is hardly more so.
But to set forth the good I found
I will recount the other things I saw.

What can be briefly said about these four translations is that, once their authors decide to pursue accuracy and readability above any other characteristic — and such was, according to Cunningham, the goal of Carlyle (1:47), Butler (1:148-52), Norton (1:160),

and Sinclair (2:166) —, then the translation is, as Singleton rightly points out, “doomed to display a coincidence of phraseology with other translations at every turn, and it would be a mistake to seek to avoid this and try to make one’s effort strictly ‘original’” (*The Divine Comedy*, trans. with a comm. by Charles S. Singleton, *Inferno*, vol. 1, *Italian Text and Translation*, Princeton: Princeton UP, 1970, “Note” 372).

Thus, unavoidably linked to such an illustrious translators’ lineage, the Hollanders’ “verse translation” can lay claim to accuracy as well readability. At the same time, the two translators, by linking their work to at least two of the prose translations mentioned above — Singleton’s and Sinclair’s — seem to invite the readers to ask a question for which I have been unable to find an answer in their volume, namely: How can the Hollanders’ rendering of the *Inferno* be called “a verse translation” while at the same time pursuing not only “maximum readability with complete fidelity” (dust jacket) but also a direct connection with two prose translations? Among recent translators of the *Inferno* in verse, Robert Pinsky, for instance, premises his work with a “Translator’s Note” in which he lays down the principles of his poetic rendering (xxi-xxiv). Other fairly recent translators — e.g., Mark Musa, Allen Mandelbaum, and even the twenty contemporary poets of *Dante’s Inferno* of the Ecco Press — offer some guidelines as to what kind of verse the reader might expect. Since the Hollanders’ translation is not *terza rima*, any modified rhyme scheme thereof (Pinsky), or blank verse (Musa; Mandelbaum), it is perhaps free verse. I, for one, would have certainly welcomed some explanations about the kind of verse the Hollanders employ or the poetic principles at work in their translation.

And yet, although the two translators have not sought, regrettably, to shed any light on the poetic principles concerning the art of translation they have pursued, their “new verse translation” lays claim to another merit that furthers that of fidelity; namely, it is a line-by-line rendering of Dante’s poem. Here I must add that the Hollanders’ decision to provide a line-by-line rendering makes their translation far preferable, both poetically and visually, to that of Singleton and Sinclair, whose prose renderings fill so densely each inch of their pages as if they sought to exorcize totally Dante’s poeticality from the unaware reader’s mind. I would also like to add that the Hollanders’ decision to render Dante’s *terzina* line by line is also preferable, at least in this reviewer’s mind, to Robert M. Durling’s prose translation of the *Inferno*, which, while beginning a new paragraph for each *terzina*, does not do so at each line of Dante’s original. At the same time, Durling’s decision to start a new paragraph at each new *terzina* is preferable to Singleton’s and Sinclair’s prose translations, which typically contain no more than three spatial and visual breaks per page.

The reference to Durling’s translation of the *Inferno* is of paramount importance because the accompanying commentary (penned by Martinez and Durling) cannot but constitute a term of comparison for that of Robert Hollander, just as Singleton’s is for these two recent volumes.

With the publication of so many commentaries in English in the 1970s (Singleton), in the 1980s (Mark Musa, whose work in part appeared in the 1970s and now replaces the venerable Dorothy Sayers’s *terza rima* translation in the Penguin Series; Allen Mandelbaum), and finally in the 1990s (Durling/Martinez; Hollander), English-speaking people have at their disposal a wealth of information that by far surpasses what is available to the French and German readers and that, in fact, compares well to the countless commentaries available to the Italian public. The commentaries to Dante’s

Comedy listed immediately above, despite their differences in approach, are all highly commendable and informative, whether the first-time reader of Dante relies exclusively on a single commentary or the veteran and consummate scholar consults several or all of them. The attributes of the commentaries by Singleton and Musa, because of the lapse of time since their first appearance, are well-known. Although Musa's glosses may strike us at times as subjective, they are far less so than those of the Dorothy Sayers's Penguin edition that Musa's volumes have replaced. (To Musa's merit, his blank-verse translation is also arranged in triplets, which read smoothly and also commend themselves for their originality.) In contrast to Musa's, Singleton's three-volume commentary is striking, on the one hand, for its lack of aesthetic and hermeneutical interpretations of the text, and, on the other, for the wealth of information, including countless quotations of primary sources, that provide the reader with the essential historical, textual, philosophical, and also theological elements needed to the text's proper understanding. The fact that the information provided by Singleton is by and large already available in Italian commentaries, either through bibliographic references or direct quotations of primary sources (e.g., Scartazzini-Vandelli) hardly detracts from the usefulness of the information he provides in his commentary. In spite of, or precisely because of, its brevity, Mandelbaum's glosses, written in collaboration with several Dante scholars, are always extremely useful and in most instances very satisfactory for either classroom use with undergraduate students or the first-time reader of the *Comedy*.

The two commentaries that have appeared in the second half of the 1990s — i.e., Martinez/Durling's and Hollander's — belong, however, in a totally different category. While providing much of the background information already available in Singleton's commentary, the extensive glosses penned by Martinez/Durling (further enhanced by "Additional Notes" 551-83) and by Robert Hollander fill the interpretive and exegetical gaps present in Singleton's commentary. Both commentaries, in fact, seek to go beyond the positivistic nature of Singleton's work, and both offer, put simply, much food for thought, drawn from their authors' vast knowledge of American and European Dante scholarship, which they have tested over several decades of classroom teaching and personal research.

Also, both Robert Hollander and Martinez/Durling ought to be praised for their humility in introducing their commentaries. The two latter scholars very modestly present their commentary as a tool for "readers approaching the poem for the first time" (vi), while Robert Hollander also seems to have in mind "any first-time reader of the poem, or any reader at all" (xxii). And yet, readers, beware: These two volumes constitute a first-rate commentary comparable or even superior to most Italian commentaries, whose intended audience consists typically of high-school students (*liceo*, or equivalent secondary schools). At the same time, although the authors of both commentaries rely, for their exegesis, on the centuries-old tradition of commentary commenced right after Dante's death, they are also very open to international and specifically North-American Dante scholarship. Thus, just as Singleton's commentary can be commended for its positivistic character and neutral information, but chided for its lack of textual hermeneutics, the abundant presence of textual hermeneutics in the two commentaries by Martinez/Durling and by Hollander guide and challenge the reader at the same time. Also, while both commentaries display an in-depth knowledge of the critical literature written in Italian (at times mediated via the six-volume *Enciclopedia dantesca*), secondary sources in English seem to play a major role in the text's exegesis. And yet,

readers should not look for comprehensive bibliographies in either volumes: there are only 30 pages listing the secondary works cited in Hollander's notes (604-34) and only 16 pages listing the "Modern Works" quoted in the Martinez/Durling's commentary. Consequently, exclusions of studies in either Italian or English, even of scholars who professed or profess in North America, are by necessity plentiful. For instance, although Hollander's bibliography lists several essays by Amilcare Iannucci, it does not contain the latter's *Forma ed evento nella Divina Commedia* (Roma: Bulzoni, 1974), while the Martinez/Durling's commentary lists no study whatsoever by the same Canadian Dante scholar. Again, Rocco Montano's *Storia della poesia di Dante* (Napoli: Quaderni di Delta, 1962) is listed by Hollander but not by Martinez-Durling; and finally, neither commentary mentions any of the Dante volumes and essays by Tibor Wlassics, Ricardo J. Quinones, and many others as well. Obviously, neither volume can be seriously faulted for these gaps in their bibliographies, apart from any considerations whether a more comprehensive use of the critical literature could have enhanced the commentators' exegesis. Suffice it to say, nevertheless, that these two North-American commentaries of Dante's *Inferno* provide the reader with more extensive commentaries and ampler bibliographies than their Italian counterparts, e.g., the three-volume *Divina commedia* edited by Umberto Bosco and Giovanni Reggio (Firenze: Le Monnier, 1988), referenced in both commentaries.

Finally, I would like briefly to discuss an issue that is central to the understanding of Dante's *Comedy* as a narrative, and that is also very much at the core of so much Dante criticism in Europe and America (e.g.: Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton: Princeton UP, 1992), and thus, also, of the Hollanders' work. Let me state the obvious: The first cantica *narrates a story*, to be continued in the *Purgatorio* and finally concluded in the *Paradiso*. Divided into 34 *cantos*, this story's 34 beginnings, endings, and everything in between, because of their intrinsic nature and the work's manuscript character, continuously hark back and echo each other throughout the first cantica and beyond. In brief, Dante the author invites us to read his story as a narrative continuum, to be understood and pondered from beginning to end. By contrast, the Hollanders' *Inferno* (and so also that of Durling and Martinez, of Musa, and so many others, but not that of Mandelbaum and Singleton) *forces* the reader to stop, time and again, 34 times. Thus, after reading *Inferno* 1, in Italian, English, or both (2-11), the reader cannot continue sharing the Pilgrim's story narrated in *Inferno* 2 (22-31) without first going through, or at least thumbing through, the eight-page commentary separating the two cantos (12-20), which are also preceded, like all the others, by a useful one-page "Outline" (1; 21). One cannot but hope that the commentary, as extensive as the story itself whose meaning it is called upon to elucidate, will not discourage the first-time reader it intends to serve.

In summary: Robert and Jean Hollander's new translation, with commentary, of Dante's *Inferno* (as well as that by Durling and Martinez) have much to be commended for, and both will be extremely useful not only to the first-time reader of Dante but also to the scholar. Both would have received this reviewer's full endorsement if their extensive commentaries had been printed at the end of the entire text of Dante's *Inferno*. As it is, the Dantean story is regrettably slowed down by an otherwise highly commendable commentary, which, while explaining the Dantean text eminently well, time and again interrupts Dante's unified story, which symphonically plays out its music in the 34 closely and inextricably arranged cantos of the first cantica.

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

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.

Augusto Fraschetti (a cura di). *Roman Women*. Traduzione di Linda Lappin. Chicago: U of Chicago P, 2001. Pp. 237.

Il volume è la traduzione dall'originale "Roma al femminile" (Bari: Laterza, 1994), ultimo esponente di una collana dedicata alle biografie di celebri donne della storia, che comprende altri quattro saggi riguardanti rispettivamente il mondo greco, il Medioevo, il Rinascimento e il Barocco. Si tratta in tutti i casi di raccolte di vari contributi, precedute da un'introduzione generale del curatore. Nel volume in esame, l'intera storia di Roma, dalla repubblica al tardo impero, viene ripercorsa attraverso l'attenta e minuziosa analisi di alcuni personaggi femminili di rilievo: la vestale Claudia, protagonista del prodigio legato alla traslazione della dea Cibele a Roma, la nobile Cornelia, madre dei Gracchi, Fulvia e Licoride, rispettivamente moglie legittima e concubina del celebre Marco Antonio, Livia, moglie dell'imperatore Augusto, Perpetua, la cristiana che narrò il proprio martirio, Elena, madre dell'imperatore Costantino, Ipazia, filosofa vittima dell'intolleranza dei cristiani di Alessandria e infine Melania, la ricca matrona che volle farsi santa.

Nell'ambito degli studi sulla storia delle donne in Occidente, con particolare riguardo al mondo antico, il volume di Fraschetti si pone con una nuova impostazione: non più generica indagine sulla condizione femminile nell'antichità, ampiamente indagata a partire dagli anni '70 sull'onda del movimento femminista, ma tentativo di costruire una vera e propria "prosopografia al femminile" secondo i metodi e i principi dell'indagine storica attuale, liberando il campo dai pregiudizi e dagli elementi leggendari che hanno accompagnato per secoli alcune celebri donne del passato.

L'introduzione generale di Augusto Fraschetti, rinnovata rispetto a quella dell'edizione italiana, rileva chiaramente le difficoltà di tale operazione e la stessa scelta di donne celebri ne costituisce la conseguenza più evidente. Storicamente le donne furono sempre condannate al silenzio. Nel mondo romano, in particolare, era considerato sconveniente per una donna rispettabile essere oggetto di una notorietà che oltrepassasse le mura domestiche e il ricordo dei congiunti. Le centinaia di stele funerarie, le pitture, gli oggetti muliebri restituiti dagli scavi archeologici sono quasi sempre testimonianze mute di vite per noi irrimediabilmente perdute. Attraverso fonti archeologiche e letterarie, di queste donne possiamo soltanto ricostruire la giornata-tipo, dedicata all'assolvimento di mansioni domestiche, o tuttalpiù l'articolarsi delle varie fasi della vita, col passaggio dallo status di *puella* a quello di *uxor* e di *matrona*. Si avverte ovviamente l'estrema genericità di queste nozioni. Di singole donne romane e delle loro vicende biografiche si parlò esclusivamente nella misura in cui la loro vita si legò a quella di uomini celebri dell'antichità, sorte che, soprattutto nell'età più antica, toccava a ricche esponenti dell'aristocrazia. Tuttavia, anche in questo caso, per le prime fasi della repubblica, più che con vere e proprie biografie, ci dobbiamo confrontare con degli *exempla*, con figure paradigmatiche, divenute simboli viventi di virtù femminili. È questo il caso di Claudia,

la cui identità fu addirittura confusa dalle fonti fra due rappresentanti della nobile *gens Claudia*, una matrona e una vestale. Ed è anche il caso della celeberrima Cornelia, figlia di Scipione l'Africano e madre di Tiberio e Caio Gracco: la sua figura, per quanto nota, è costruita attraverso alcuni aneddoti paradigmatici che ne fanno una sorta di monumento alla *puđicitia*, la cui vicenda personale va faticosamente ricavata per deduzione, cercando di superare la staticità monolitica a cui le fonti l'hanno condannata.

Tra la fine della repubblica e il primo impero le cose cambiarono: il gioco politico, con la sua rete di obblighi, favori e amicizie permise ad alcune esponenti dell'aristocrazia romana di essere personaggi della storia *tout court* e non soltanto della storia delle donne. È il caso di figure femminili che ebbero un'ingerenza diretta sugli affari pubblici, come Fulvia e Livia, ma che, proprio per questo, condivisero il giudizio negativo degli antichi e di alcuni moderni, passando alla storia l'una come avida e crudele, l'altra come abile avvelenatrice. In questo stesso clima approdò alla storia anche una figura come Licoride, attrice-cortigiana che deve la propria fama, non certamente lusinghiera, ai celebri amanti a cui si accompagnò: Bruto, Marco Antonio e Cornelio Gallo, che la cantò col nome di Citeride.

L'avvento del Cristianesimo, almeno nelle sue fasi iniziali, creò nuove figure e nuovi spazi anche per le donne: nascono le martiri e le sante, nasce l'agiografia, che, aldilà degli intenti celebrativi, registra con una certa precisione alcune biografie femminili. È il caso di Perpetua, che, in modo del tutto eccezionale, narra in prima persona gli eventi che precedettero il suo martirio, o di Melania, il cui carattere ostinato e esibizionista, pur nella autenticità della vocazione, emerge con chiarezza ben oltre gli intenti del suo biografo ufficiale. Il Cristianesimo modifica anche la fama delle donne di potere: la conversione dell'imperatrice Elena mise rapidamente a tacere alcune notizie non particolarmente onorevoli, quali le umili origini di locandiera o il sospetto di avere deciso la morte della nuora e l'esilio dei figliastri. Qualche secolo prima la sua figura sarebbe rientrata a pieno titolo nel *cliché* dell'imperatrice protagonista di intrighi di corte; le fonti cristiane ne fecero soprattutto la venerabile madre di Costantino, alla quale si attribuì il (falso) ritrovamento della vera croce.

Interessante infine il caso di una martire pagana, Ipazia, insegnante di filosofia presso Alessandria d'Egitto, erede della scuola di Plotino, barbaramente uccisa dai cristiani e screditata dalle fonti, fino alla sua totale riabilitazione da parte del pensiero laico e illuminista. Ancora una volta, una rigorosa indagine storica fa giustizia delle mistificazioni che si sono avvicendate nel tempo, ridefinendo il ruolo storico di una figura che fu vittima, anche dopo la morte, della propria eccezionalità.

L'impostazione scientifica e filologica dell'opera non sottrae fascino ai personaggi, che anzi ne esce rafforzato, rendendo la lettura un approfondimento tanto necessario quanto godibile nello studio dell'antichità. Sullo sfondo di queste biografie, si svolge l'intera vicenda di Roma, quella della storia ufficiale e quella della storia privata, che possiamo soltanto immaginare. Volendo fare un bilancio, come si può definire la figura della donna a Roma? Come rileva lo stesso Frascchetti, tanto si è scritto sull'argomento, giungendo a conclusioni diametralmente opposte, a seconda delle fonti a cui si accorda la priorità. Occorre inoltre tenere conto del fatto che la condizione della donna conobbe una certa evoluzione attraverso i secoli, come il testo in esame dimostra ampiamente. L'autore ritiene possibile una valutazione soltanto in relazione alle altre civiltà del Mediterraneo, quali quella greca e quella italica, etrusca in particolare. In tale sede, soprattutto in previsione di un'opera rivolta ad un pubblico non esclusivamente

specialistico, sarebbe forse stato opportuno qualche ulteriore chiarimento sulla condizione della donna greca e, ancora di più, su quella della donna etrusca, considerando la rilevanza che le viene riservata dallo stesso autore, magari facendo riferimento ai cataloghi delle mostre più recenti. Il pericolo di fraintendimenti è sempre in agguato e il *cliché* di una donna etrusca libera ed emancipata rischia di essere ancora in voga presso l'opinione pubblica, nonostante gli studi dell'ultimo ventennio abbiano cercato di distinguere fra gli elementi a nostra disposizione e i pregiudizi degli antichi. Certo, leggendo il volume di Fraschetti, non si può che rimpiangere ancora di più la perdita di fonti letterarie etrusche e italiche e gli innumerevoli ritratti mancati, di cui possiamo cogliere il riflesso soltanto nei corredi funerari.

Carlotta Bendi, *Università degli Studi di Bologna*

Gigetta Dalli Regoli. *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: Olschki, 2000. Pp. 82.

La *Santa Lucia* di Michele Agnolo di Pietro sulla copertina di questo volume agisce da peritesto a questo studio della Dalli Regoli in cui illustrazioni e commenti si rimandano reciprocamente, intessendo un *unicum* organico e compatto. Stimolato dall'illustrazione in copertina, il lettore viene subito invitato a scorrere le numerose tavole in fondo al volume per poi iniziare, tramite il sussidio della introduzione e dei cinque capitoli che vanno a comporre il testo-commento, il viaggio di scoperta nell'iconografia caratterizzata dalla presenza della mano e del suo rapporto con gli altri elementi del quadro. La mano assume una varietà di funzioni e di posizioni che ne determinano la importanza *vis-à-vis* il resto del corpo e le altre componenti dell'opera; come dice, giustamente, la Dalli Regoli, la mano "offre o afferra, colpisce o accarezza, solleva o depone, e inoltre accoglie, indica, richiama, respinge, oppure evidenzia inerzia e sospensione di movimento, e con tutto ciò contribuisce in modo determinante alla comunicazione" (9). La studiosa circoscrive la disamina al binomio gesto-mano, gesto-braccio; nella prima parte dell'introduzione vengono esaminati, in ordine cronologico, alcuni dei più significativi trattati attinenti al linguaggio visivo: dal *Libro dell'arte* del Cennini di fine Trecento agli studi del Della Porta e di altri Seicentisti. Da questa panoramica si evincono i parametri che sottendono i capitoli che seguono: "la rappresentazione del gesto filtrata attraverso l'interpretazione dell'artista, nonché [il] rapporto tra gestualità e contesto" (22).

I titoli dei capitoli che seguono indicano la tematica che vi sarà illustrata con dovizia di esempi; dal primo, "Nodi di mani: incontri e scontri, raccoglimento, preghiera, pianto", si vogliono selezionare due opere. I *Mori* del Monumento di Pietro Tacca (Livorno, 1615-30, figg. 41, 42), giganti le cui mani sono incatenate dietro la schiena, sono una vivida e impressionante testimonianza di come le mani stanno a raffigurare la prigionia e come il rapporto tra le mani e la muscolatura dei corpi sta a indicare lo sforzo che imprimono alle catene nel vano tentativo di spezzarle. L'autore ha inciso per quattro volte la propria firma sul podio su cui si trovano i *Mori*, quasi a ribadire la sua dichiarazione, da artista e da cittadino, dei principi di libertà simboleggiati dalla statua. Ad esemplificare il pianto, l'affetto, il cordoglio che collegano i vari attanti in una serie di quadri dal tema religioso, basti ricordare due opere di Giovanni Bellini: la *Pietà* di Brera (1460-65) e quella della Pinacoteca Vaticana (1465-70). L'intreccio di mani porta lo

sguardo a soffermarsi prima su di esse e poi sui personaggi presenti: nel primo caso le mani, squarciate dai chiodi, sono messe in risalto da quelle vive che sorreggono il corpo del Cristo (fig. 27), mentre nel secondo la mancanza di visibili ferite sulle mani invita, in una spirale ascendente, a soffermarsi prima sulla ferita del costato e poi sull'espressione di dolore del Cristo depresso. Alquanto differente è la casistica del capitolo intitolato "L'atto di sorreggere, mostrare, offrire" in cui la serenità e pacatezza dei temi rappresentati può essere simboleggiata dalla *Madonna con S. Anna* del Masaccio (1424-25, fig. 54) dove le mani tengono in una posizione di primo piano il figlio paffutello che comunica il suo rapporto con la madre appoggiando la manina sinistra sul braccio destro della Madonna mentre la destra è alzata in segno di benedizione ma anche di gentile comando.

Il capitolo dal titolo "La mano e il libro" è anticipato dagli esempi che si trovano in quello precedente intitolato "La mano enfaticizzata"; qui troviamo — oltre al famoso *Giovane con medaglione* di Sandro Botticelli (fig. 87) — due quadri di Carlo Crivelli in cui il libro occupa la parte centrale. Nel primo (fig. 96) il libro è tenuto da una sola mano, quella sinistra, le cui dita (specie l'indice e il medio) afferrano il volume e lo stringono al petto con forza; simultaneamente la destra descrive, tramite l'apertura enfaticizzata della mano (come si fa quando si gioca alla morra), un gesto che porta lo sguardo ad alzarsi e posarsi sulla mano sinistra e da qui sul viso del lettore rivolto verso l'alto. Alquanto diversa è l'atmosfera del secondo quadro (fig. 97) in cui un chierico si concentra su un libro tenuto aperto da ambedue le mani; in questo quadro regna la pace e la tranquillità. Dalli Regoli introduce questo capitolo sulla mano e il libro con una attenta precisazione tematica a distinguere tra il Medioevo, quando il libro in questione è solitamente un codice di proporzioni medio-grandi che richiama i volumi della Sacra Scrittura, e i secoli successivi quando "il libriccino che sta in mano è soprattutto il libro di ore privato, e dunque evoca la preghiera, la devozione, il rispetto della parola divina" (51); basti qui ricordare l'*Annunciazione* di Simone Martini (figg. 106, 107). In quest'opera il corpo di Maria è quasi totalmente nascosto dai drappi della veste ma la mano sinistra è scoperta e trattiene un volumetto; tra le pagine di questo ha inserito il pollice a uso di segna-libro. Simile è la funzione della mano nella *Madonna Alba* di Raffaello (fig. 108). Ma la mano 'segna-libro' viene dipinta anche per segnalare la presenza di testi non sacri; per esempio, nel ritratto di *Ugolino Martelli* del Bronzino il personaggio raffigurato segue con un dito il testo dell'*Iliade* mentre con l'altra mano sorregge un libro del Bembo (fig. 120); e, sempre del Bronzino, è il ritratto della poetessa *Laura Battiferri* (fig. 121) che indica con una mano dalle dita lunghe e affusolate un sonetto del Petrarca.

Nell'ultimo capitolo, "Il braccio e la mano", Dalli Regoli passa in rassegna alcuni quadri in cui il personaggio alza il braccio per attirare su di sé l'attenzione. Fra le soluzioni più rappresentative di tema religioso si ricorda la *Deposizione nel sepolcro* (fig. 133) del Mantegna dove la Madonna è raffigurata con le braccia tese in aria e le palme delle mani rivolte al cielo mentre tra quelle profane si segnala *Storie di Venere* (fig. 137) di un collaboratore di Lorenzo di Credi dove la posizione delle mani ha due funzioni: una vicina al corpo, a protezione del seno destro, mentre la sinistra vuole allontanare con tutto il braccio l'avvicinarsi di Eros. Con queste ed altre osservazioni sulle varianti del tema del braccio e della mano nell'opera di un gran numero di artisti, si chiude questo attraente volume della Dalli Regoli. Il volume è corredato di una ricca e aggiornata bibliografia e di un indice di nomi che facilita la consultazione dei passi relativi agli autori citati e, indi, delle tavole fuori testo.

Bruno Ferraro, *University of Auckland***L. Scorrano, *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*, Ravenna, Longo, 2001.**

Il volume raccoglie una serie sostanzialmente omogenea di contributi saggistici dedicati alla storia della interpretazione dantesca, secondo una duplice ma complementare e contigua direttiva di ricerca. La serie di letture dantesche "istituzionali", con scoperti fini divulgativi ma corredate anche da approfondimenti critici e nuove prospettive teoriche (cfr. *'Inferno' XIII: un orizzonte di negazione* 9-28; *Dall'abbandono alla bontà riconquistata ('Purgatorio' III)*, 29-50; «*per aquella valor*». *Il canto XXVI del 'Purgatorio'* 51-68) viene avvicinata — previo un intervento di transizione oculatamente inserito a fungere da diaframma tra le due sezioni distinte dell'opera e riguardante la libera reinterpretazione e riscrittura letteraria del poema nell'autobiografia di Cellini (cfr. «*Gli ha letto Dante*». *Occasioni dantesche nella 'Vita' del Cellini*, 68-88) — da una batteria di saggi dedicati alla intertestualità dantesca nella letteratura italiana novecentesca, che si riconduce alle precedenti pubblicazioni dell'autore relative alla presenza retorica e lessicologica del vocabolario della *Commedia* e delle altre opere dell'Alighieri nel linguaggio critico e letterario e nel costume culturale contemporaneo: basti citare a titolo esemplificativo *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento* (1994) e *Tra il "banco" e "l'alte rote". Letture e note dantesche* (1996).

Scorrendo i titoli dei capitoli dedicati alla risonanza del repertorio semantico, filosofico e poetico dantesco nel secolo scorso, passiamo in rassegna in via prioritaria *Il Dante "fascista"*, saggio che ovviamente ispira il titolo del volume, per ovvie ragioni di carattere editoriale dovute alla valenza etico-politica centrale del contrasto tra il padre della letteratura universale, artefice di un disegno teologico e cosmologico di portata antropologica soprannazionale ed ecumenica e fautore di una concezione organica ed unitaria del sapere enciclopedico globale, e la perentoria svolta nazionalistica ed autarchica, angustamente campanilistica, imposta dai commentatori danteschi politicizzati ed indottrinati di assolutismo ideologico nella celebrazione ridondante ed unilaterale della sua figura civile di imperterrito difensore della tradizione culturale italiana (89-125). Scorrano ricostruisce abilmente le fila logiche e strategiche di questa strombazzante distorsione interpretativa, ostentatamente antistorica e filologicamente inconsistente, condotta all'insegna della più sfacciata e forzata destoricizzazione del pensiero filosofico dantesco, sovrapposto nel contraffatto immaginario simbolico della informazione ufficiale ai fermenti nazionalistico-imperialistici mutuati dalla eredità risorgimentale e manipolato in vista della preordinata, cieca e totale *fascisticizzazione* del creatore dell'ineffabile ed indecifrabile mito figurale del *veltro*. La deliberata strumentalizzazione ideologica di questo passo cruciale per l'esegesi della *Commedia* degenera persino nelle artificiose e incongrue patenti di precursore dell'imperialismo e di preconizzatore legittimante dell'avvento hitleriano, fabbricate artatamente e fraudolentemente dalla monolitica e centripeta macchina propagandistica del regime.

Si succedono quindi in linea di continuità tematica e prospettica *Dantismo 'trasversale' di Sereni* (127-67); *Luca Mansi quasi Bonconte*, sulla ascendenza morfologica letteraria dantesca di un personaggio di Moravia (168-80); *Dante, Piovene e 'Le stelle fredde'*, unico inedito della silloge, (181-96); *Microdramma "dantesco" in un romanzo di Alberto Bevilacqua*, eletto a epigrafica ma pregnante nota conclusiva e investito di una plusvalenza quasi emblematica dell'intero percorso esegetico itinerante (197-201).

Scorrano rimane fedele all'indicazione metodologica basilare che consiste nel ricercare, registrare e ordinare, secondo la teoria della ricezione comparata nella sua doppia diramazione diacronica e sincronica, le tracce della sterminata e plurisecolare odissea intertestuale e metatestuale toccata al *monumentum* letterario per eccellenza. Vale la pena di citare la premessa dell'autore che sintetizza tutto il suo *modus operandi* anticonvenzionale e scettico rispetto alle dottrine interpretative tradizionali, pretenziose e totalizzanti rispetto alla polisemia illimitata insita nell'architetto letterario per eccellenza del canone occidentale: "La 'Lectura Dantis', se la si consideri fuori da irrigidimenti istituzionali o da configurazioni di un liturgismo ripetitivo e la si guardi invece come una delle più libere flessibili forme di accostamento al testo del poeta, si configura non vincolata dalle strettoie di un 'genere' particolare ma aperta a un'ariosa frequentazione del testo, sicché in essa si possono scegliere percorsi differenti e praticare modi di approccio ciascuno in sé plausibile e tutti insieme concorrenti a una fervida esplorazione della pagina dantesca. [...] Oggi che nuovi modi della lettura s'impongono o, solo, si propongono è possibile scorgere con chiarezza quanto giovi quella libertà di trattamento e a consentire al lettore di utilizzare una sua particolare chiave d'accesso al testo di cui voglia proporre un'interpretazione globale o solo illuminare alcuni caratteri". (7).

Con questa misura metodologica duttile e disponibile a slittare dall'esegesi testuale all'accertamento delle molteplici filiazioni storico-culturali di un testo irriducibile ad una prospettiva interpretativa univoca, Scorrano evidenzia sempre più dichiaratamente il disegno metaletterario e metacritico ad un tempo, già parzialmente perseguito nelle altre tappe saggistiche, che guida l'accostamento aggiornato e indipendente alle problematiche suggestive e attuali evocate dalla fisionomia archetipica del capolavoro letterario per antonomasia. Lo studioso stigmatizza l'angusta dimensione accademica della tradizione critica, spesso conservatrice ed inerte, e si adopera per liberare nuove potenzialità semantiche inesplorate dell'universo poetico dantesco, che risaltano più nitidamente attraverso un confronto serrato e acceso con le sue diramazioni poetiche più disparate ed eccentriche. Scorrano effettua un'oculata e motivata *mise en abîme* di un referente ipotestuale così prestigioso e coinvolgente, che si presta ad ennesime riletture e reinterpretazioni, proprio grazie ai suoi numerosi, eclettici e frammentari rispecchiamenti ipertestuali ed alle riscritture sovente decontestualizzanti, strumentalizzanti e persino parassitarie, se non scopertamente parodistiche e dissacratorie, che pullulano nel fervente e poliedrico, forse anche ipertrofico e giunto al limite dell'entropia, panorama letterario contemporaneo costellato di adattamenti, rifacimenti e trasposizioni arbitrarie, anarchiche, in alcuni casi antagonistiche, dei classici. L'esegeta dantesco adotta sia per i saggi di critica filologica sulla *Commedia* che per le ricognizioni ermeneutiche sulla riutilizzazione del dettato dantesco in ambiti poetici moderni lo stesso identico taglio metodologico, omogeneo, spigliato e coerente con l'intento esposto nella premessa. Mira infatti ad individuare nell'oceanica varietà di significanti polisemantici che infittiscono l'ordito stilistico dell'opera alcuni elementi simbolico-figurali salienti, declinati nelle numerose varianti accreditate dalla tradizione lessicologica dantesca, che individuano un paradigma assiologico pregnante per decifrare la chiave di lettura dell'intero brano.

Questo principio analitico viene applicato con eguale rigore teorico e scrupolo tassonomico all'episodio di Pier delle Vigne, gravitante intorno ad un archetipo di negazione della vita, che si alimenta a sua volta di termini chiave appartenenti alla famiglia semantica cruciale della *selva* (10-25), ed al canto III del *Purgatorio*, dominato dalla costante figurale della fuga verso la bontà riconquistata e ruotante sui segni basilari

correlati *monte* e *andare in suso* (29-34). Lo stesso schema permea ovviamente anche la ricostruzione della struttura semantico-figurale del canto XXVI sempre del *Purgatorio* ma con l'introduzione di una variante: l'avvicendamento in questo canto di transizione del simbolo iniziale dell'*orlo*, fattore di contiguità con il canto precedente, con quello dell'*ombra*, più appropriato al tenore del brano.

Il saggio sulla presenza di calchi e suggestioni dantesche in Cellini riprende alcuni centri semantici fondamentali di natura agiografica e di ordine strutturale ascendente che caratterizzano il disegno piramidale della *Commedia* e li rapporta alla concezione eroica rinascimentale, esemplare ed ultrabiografica, che permea la *Vita* letteraria del celebre scultore (69 segg., soprattutto 84).

Il contributo sulla fortuna dantesca all'epoca del fascismo indaga, come abbiamo analizzato, sul rapporto ambiguo e parassitario intrattenuto dall'ideologia nazionalista del regime e la cristallina e universalistica concezione storico-politica dantesca, sviscerandone le ragioni recondite individuabili nella bieca e cinica strumentalizzazione propagandistica del classico letterario (106 segg.). Per definire il dantismo di Sereni, Scorrano ricorre all'aggettivo *trasversale* che indica una vasta gamma di inflessioni letterarie indirette e mediate, atte a sfumare in termini indeterminati ed impalpabili il calco testuale dell'espressione verbale dantesca, onde creare una sorta di diaframma poetico definibile con l'ausilio del neologismo concettuale coniato dall'autore: la onnipresente e distintiva *purgatorialità* che delinea e sancisce l'intera parabola evolutiva della lirica sereniana (166-67). Le annotazioni critiche riservate alla corrispondenza intertestuale esplicita tra il personaggio dantesco di Bonconte e il protagonista de *La disubbidienza* di Moravia meritano di essere segnalate perché puntualizzano uno dei possibili approcci novecenteschi al mito di Dante: il riuso metaculturale del classico in ottica antiletteraria e trasgressiva (169-70). Relativamente al bifronte e ancipite percorso di riappropriazione dantesca operante nel romanzo lirico e allegorico *Le stelle fredde* di Piovene, Scorrano effettua una ricognizione particolarmente approfondita sul piano narratologico in vista dello *sdoppiamento* assiologico tra l'orizzonte cristiano-occidentale della gerarchia oltremondana nella *Commedia* ed il suo *azzeramento* parodistico nella concezione scalare ed amorale dell'aldilà metafisico ma non teologico professata da Piovene tramite il suo portavoce letterario Dostoievski (181-82).

La rassegna viene emblematicamente chiusa da un sorprendente e spiazzante avamposto microdrammatico contenuto all'interno di un romanzo sperimentale di Bevilacqua, all'insegna dell'archetipo del *viaggio*, comune denominatore tematico e figurale tra due opere poeticamente agli antipodi, quali appunto la "transumanante" e trasfigurante *Commedia* "divina" ed il prosaico e documentaristico romanzo a tesi *L'occhio del gatto* (197-98). Scorrano coglie l'occasione di questo incorporamento subliminale di sequenze dantesche nel montaggio scenico di un servizio bellico da parte del protagonista per sottolineare la presenza costante nel continuum poetico novecentesco del tema mitico del *pellegrinaggio* alla ricerca della conoscenza e della palingenesi umana che costituisce il nucleo generatore primario dell'intera architettura semantica della *Commedia*. Lo studioso ribadisce in ultima istanza le inesauribili potenzialità intertestuali di un motivo letterario e culturale che si discosta gradualmente dal suo remoto anche se intramontabile *architetto* medievale di riferimento e viene ripetutamente recuperato e riscritto in ennesime riedizioni modernizzanti, all'insegna di un'incessante e vertiginosa operazione di *palinsesto* (in senso naturalmente genetiano) destinata a protrarsi fino ai giorni nostri.

R. W. B. Lewis. *Dante*. New York: Penguin Putnam, 2001. Pp. 197.

In 1966, Thomas Caldecott Chubb observed in his full-length biography of Dante (*Dante and His World*) that more had been written about the poet than could ever be read — even if reading were one's full-time occupation. Today, our choices in reading about Dante continue to expand: on one end, the comprehensive work edited by Lansing and Barolini (*The Dante Encyclopedia*), on the other, the latest book by R.W.B. Lewis. If Lansing and Barolini have produced a work of size and grandeur, Lewis has produced a work analogous to that of the great miniaturists Liberale or Zoppo — a wisp of a book, but nevertheless a beautiful portrait drawn with color and texture. What makes this book particularly interesting is Lewis's own encyclopedic knowledge of English and American literature, and his ability to identify Dante's influence on many of the most notable authors in literature.

Lewis's book is marked by clear, crisp writing and an economy of style that fits perfectly into the framework of the Penguin Lives series. Lewis never loses track of his audience, the general reader, and integrates examples from previous scholarship to illustrate his points without overwhelming non-Dantean scholars. Carefully selecting events, popes, and poetry, Lewis contextualizes the poet's life, allowing the reader to grasp the forces that shaped Dante and inspired him to action. Lewis has delivered a rare treat, an artfully crafted and thoroughly readable book.

Dante begins with a description of a fundamental aspect of 13th century Florentine life, a fight (ambush and murder, actually) between two families. This incident, described in the *Comedy* by Cacciaguida, precipitates a period of civil unrest that cascades through Florentine life for decades. The incident is memorialized by a plaque on the Ponte Vecchio, the reference to which is included in Lewis's informative and eclectic bibliographical notes. And so, 50 years before Dante's birth, the events on the Ponte Vecchio begin a factionalism that eventually lead to Dante's banishment from Florence. By chapter's end, Lewis has sketched the outline for the arc of Dante's life. Tracing the development of Florence, beginning with the battles between Guelphs and Ghibellines, Lewis introduces the milestones that will figure prominently in Dante's biography. As the chapter closes, Lewis has guided the reader to a time after Dante's death, to the moment when Giovanni Boccaccio has finally been given permission to lecture in Florence about the poet he greatly admired. Boccaccio opens his lecture with the story of Dante's ancestry, a story that begins with Cacciaguida describing the events that led to the ambush on a bridge in Florence.

In the subsequent six chapters, Lewis describes Dante's life choosing roughly 10-year periods to move the biography along. In chapter two, he presents the genealogy of the Alighieri family, the growth of Florence, and the happy coincidence of Dante's first glimpse of Beatrice Portinari, whose family were his neighbors. With sufficient detail, Lewis takes us to and through the moment when Dante becomes enveloped in his longing for Beatrice, a moment that marks a notable shift in his life. Lewis, relying on Dante's *Vita nuova*, describes the language with which Dante begins to elevate Beatrice to the status of the immortals, telling us that "She seemed no child of mortal man but of God" (25). Lewis suggests that Dante's thinking about Beatrice was shaped by the visual images he absorbed as he walked through the churches of Florence.

Tuscany was a bloody place during the 1280s and 1290s. Lewis describes these years as a transformational period in Dante's life. As a starting point, Lewis takes Dante's first greeting from Beatrice, nine years after the moment he first saw her. This encounter with Beatrice brought about the first of Dante's dream-like experiences and caused him to begin writing the sonnets that would become his *Vita nuova*. The 1280s were also a time when Dante began expanding his cultural horizons. This broadening, Lewis explains, was largely the result of the influence of Bruno Latini, Dante's role-model as a man of letters and public affairs. The presence of Latini contextualizes an important aspect of Dante's life as Lewis contends that the structure of Latini's writing prefigured the *Comedy*. Here, Lewis cites the work of Bargellini (*Vita di Dante*) as most persuasive on this point. Of course, for Dante's biographers, the unanswered question is: If Latini was so important to Dante, why was he placed in Hell? Perhaps, Lewis suggests, we should consider applying Harold Bloom's theory concerning "the anxiety of influence" (that is, a literary figure discounting the importance and/or influence of his predecessor) in order to better understand Dante's literary treatment of Latini. For Lewis, the analog to Dante and Latini is that of Henry James discounting the influence of his literary forebear, Nathaniel Hawthorne.

In late 1287, Beatrice Portinari is married and the conditions are set for the next major change in Dante's life. Using examples from "three confessional sonnets" (49) that Dante later uses in the *Vita nuova*, Lewis takes the reader across the late 1280s. Within this period we learn of Dante's use of the *dolce stil nuovo* (sweet new style) and how Dante credited a predecessor in its development. As Lewis makes clear, however, Dante also emerges as a man who moves seamlessly from poet to warrior and back again as necessary. Here, Lewis proposes the parallel with the American writer Walt Whitman, who was equally adept in his own time.

In the spring of 1290 Beatrice dies. Now, Dante's longing for Beatrice in this world shifts to elevating her in the next. Dante places her in a type of poetic purgatory for he resolves to "to write no more of this blessed one until I could more worthily treat of her"(61). Dante's statement is, as Lewis points out, the foretelling of his great poetic work. Lewis next explores the period from the middle of the 1290s to the early 1300s. Discussing the time immediately after Beatrice's death, it is clear that Dante struggled between his grief for Beatrice and his passing attraction for another woman. By 1295, however, Dante sought solace in the reading of philosophy and theology. The general reader might not make the connection between Dante's work and the writing of Thomas Aquinas. However, Lewis supplies the details, which are critical in that Aquinas provided the fundamental doctrinal structure of the *Comedy*. Lewis also judges this time to be when Dante becomes something richer — "a poet who commanded the language and ideas of the major classical schools of philosophy [...] of the thirteenth century"(65).

Thus armed, Dante began the overtly political phase of his life. As recounted by Lewis, Dante moved rapidly through the political ranks in Florence, culminating with his election as one of the city's chief magistrates. Here Lewis describes a confluence of events that militated against Dante's intention of governing in a Florence-first fashion, devoid of local factionalism. In the instant, the consequences of an earlier Florentine law now provided two prominent families (the Donati and the Cherchi) with the opportunity to engage in the second most gratifying of all Florentine pleasures, retribution (making money being the first). Lewis does a fine job of relating a complex story and separating the characters for the reader. It was an important moment in Dante's life because he was

compelled to choose sides. He opted for neither Donati Blacks nor Cherchi Whites, but for the welfare of the city. Contemporaneously, Pope Boniface VIII, attempted to gain influence over an area just south of Florence. With some pre-Machiavellian sleight of hand, the pope managed to start a small war to achieve his ends. Dante, according to the limited accounts available, believed the pope's intrusion had to be blocked. And so the Florentines who were thought by the pope to be, as Lewis describes, "good Guelph citizens" (79) now began to incur the displeasure of Boniface. The pope's animosity took form in the army of Charles of Valois, whose forces threatened Florence. In a council meeting, Dante voted against any compromise with Charles and his forces. Alternatively, the Florentine government chose to send Dante and two others to meet with Boniface to assert the loyalty of Florence to papal authority. The mission failed. Charles's army seized Florence, the Blacks returned to power, and Dante's White Guelphs were expelled. Dante's fate was sealed; his enemies exiled him and subsequently condemned him to death.

The final chapters of *Dante* follow the poet into exile from Florence. At first, he drifted from Verona to Padua to Bologna. After abortive attempts to join others in trying to dislodge the Blacks from Florence, Dante made his final break with the exiled White Guelphs. Although Dante may have continued this activity, Lewis moves along to focus briefly on Dante's next writings, *De Vulgari Eloquentia* and *Convivio*. Here Lewis discusses the genesis of these works and Dante's intention that the *Convivio* repair his sullied post-exile reputation. Lewis notes that in the last book of the *Convivio* there seems to be "another large swing of Dante's mental and imaginative energy, from love and philosophy to the world of human affairs" (99). This transition is continued in the last canzone he wrote before beginning the *Comedy*, the canzone known by its initial phrase "Amor, da che convien pur ch'io mi doglia" ("Love, since after all I am forced to grieve for others" 99). Whether the canzone refers to a real woman or to Beatrice is uncertain; there is no definitive source. Lewis's interpretation is that there was a real woman who strongly attracted Dante, but that she was replaced in the poet's imagination by Beatrice. Lewis suggests this canzone is history's first glance of Beatrice, whom readers encounter on the summit of Mount Purgatory in the *Comedy*.

Now, Lewis turns to a discussion of the *Comedy*. He starts with one of the most famous opening lines in literature, "Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]" ("In the middle of the journey of our life [...]"), describing it in evocative terms: "such is the ever-echoing opening of the *Inferno*" (102). Lewis then identifies the first characters and features of the *Comedy*. These are particularly important pages for non-scholars seeking to understand the multi-layered symbolism of Dante's work. With respect to his (and others') analysis of the *Comedy*, Lewis indicates that the process began with Dante himself who wrote in 1319 that the *Comedy* was not limited to a single meaning. Regarding analysis in the modern era, Lewis describes a four-level approach used in American literary criticism during much of the last century. Whether this approach has continued merit, Lewis leaves unsaid. He does say, however, that his emphasis will be "most simply, the poetry of Dante's autobiography" (105). And so Lewis guides the reader through the journey taken by Dante and explicates passages from the *Comedy* to identify the ever-darkening levels of the *Inferno* and illustrate the moral scaffolding of Dante's thinking.

In the penultimate chapter, Lewis recounts the events in Dante's life during the period 1310-1319. With the *Inferno* almost complete, Dante is reawakened to the political

turmoil of the day. In 1313, he believed that the imperial conquest of Tuscany was imminent and completed *De Monarchia*, which he had begun about 1308. Dante believed that it was the duty of educated people to speak forcefully about the political issues of the time. Shifting attention slightly, Lewis completes this period of Dante's life with a description of the time Dante spent in Verona (c.1312-1318). Taking advantage of wonderful working conditions, Dante revised the *Inferno*, wrote and edited the *Purgatorio*, and began the *Paradiso*.

The last chapter of Lewis's book starts with Dante still residing in Verona and with most of the *Purgatorio* completed. Threatened by war, Florence offered its exiled citizens pardons to return and help defend their city. Dante rejected the terms of the offer and the incensed Florentines imposed a second death sentence on him, extending this penalty to Dante's sons. Despite Dante's having written almost nothing directly about his family, Lewis provides brief details about Dante's three sons and his daughter, Antonia. At about this time Dante relocated from Verona to Ravenna, accepting a well-timed invitation from Guido da Polenta, lord of Ravenna. The city afforded Dante innumerable delights: a host who was an ardent admirer of his work and the company of other Florentine exiles. In this atmosphere Dante completed the *Paradiso*. Lewis completes his task, also, with a sweeping synthesis of the *Paradiso*, beginning with Dante's ascension through the lower planets and illuminating the historical and allegorical elements. By 1320, with the *Paradiso* complete, Lewis implies that Dante enjoyed his reputation and even perhaps his situation. Whether at the end of his life he was happy or not is unanswerable for his death was premature.

In the last few pages of his book, Lewis enumerates a list of who's who in American and English literature, all of whom incorporated Dantean images in their work. But despite a list that includes Shelley, Browning, Emerson, and Eliot, for Lewis, only Shakespeare approaches the universal presence of Dante. For those who first discover Dante through this book, there could be no better introduction; nor could there be a better argument as to the lasting influence of the poet.

Gregory Francesco Blanch, *New Mexico State University*

Ignazio Baldelli. *Dante e Francesca. Saggi di Lettere Italiane* 53. Firenze: Olschki, 1999.

Amid the numerous critical commentaries on the Paolo and Francesca episode published in recent years, Professor Baldelli's monograph on *Inferno* V is admirable, among other things, for its frank and enthusiastic elucidation of the nuanced wordplay, technical virtuosity, and metrical sophistication of the much-loved canto. Not that Dante's mastery of his art is at issue here; however, contemporary readers may be less inclined to indulge in the practice of reading the *Commedia* aloud for themselves. In this elegantly presented volume, the memorable tercets from *Inferno* V are placed under scrutiny in a way that captures, for the modern reader, the exhilarating aural-oral dynamics of Dante's verse. Professor Baldelli repeatedly urges the reader to experience first-hand the poetic resonance of the canto, to scan aloud the famous tercets in *Inferno* V in order to appreciate more fully the effect of Dante's impressive linguistic range, from the recording of accent stresses and the use of alliteration and *enjambement*, to dramatic intonation and the complex psychological interplay reported through the direct speech of

selected infernal inhabitants.

At the same time, the meeting with the souls of Paolo Malatesta and Francesca da Rimini is historically foregrounded in order to reveal the political and historical context of the episode: the precarious and shifting network of political alliances and hostilities whose barely disguised tensions led to constant acts of violence and subterfuge among the ruling families of the day. In particular, Professor Baldelli brings to the fore the intransigent and rapacious nature of the Malatesta clan, whose treacherous *modus operandi* resembles that of other powerful ruling families in the thirteenth-century, and whose strong dynastic links with the Guidi da Romagna are made evident: “La nobiltà dell’Appennino toscano e quella romagnola erano profondamente legate sul piano dinastico e sul piano degli interessi politici e domestici” (27). The author offers a convincing overview of the influence of contemporary and historical events regarding communal politics, dynastic ambitions and successions, factional tensions, and documented evidence of inter-familial feuds and bloodshed. The consequences of such familial conflict are roundly condemned by the Florentine poet as a source of political and social unrest and division. Baldelli makes special mention of the presence of Malatesta family members and their cohorts in Dante’s grim congress of traitors: “Dante, per altro, insiste spietatamente sui Malatesta (e su chi era con loro connesso) come naturalmente traditori, ospitati o ospitandi nella Caina (Gianciotto), nella Tolomea (Malatesta e Malatestino, padre e fratello maggiore di Gianciotto), nella Antenora (Tebaldello Zambrasi)” (29). Elsewhere in the volume he reminds us of Dante’s unashamed documenting of the Malatesta clan’s ferocity and frequent resorting to brutal acts of violence in order to maintain their power base: “Dante insiste duramente sui Malatesta (e su chi era con loro connesso), come naturalmente traditori, ospitati o ospitandi nel cerchio infernale dei traditori” (56).

In making judicious critical links, Professor Baldelli employs a wide variety of literary sources, classical and other (and here Dido acts as an important reference point), in order to provide a sensitive articulation of the thematics of *Inferno*’s Second Circle. Along the way, the author focuses attention on Boccaccio’s lively recreation of events concerning the adulterous pair. Nevertheless, he reminds us that historical evidence on the lovers is scarce, with no proven historical record in existence of the homicide of Paolo and Francesca. He also makes due reference to Dante’s *Convivio* and *Epistole*. Here, Baldelli’s wide knowledge of the rich lode of critical glosses, from contemporary to fourteenth-century commentaries that have shaped readers’ views and ignited academic controversies over many centuries since Dante first highlighted the fate of the “due cognati,” offers an invaluable source of in-depth critical commentary.

In the preliminary section of the volume, Baldelli details the dramatic contrast between the attenuated and rarified atmosphere of *Inferno* IV and the inhabitants of Limbo. He notes the turbulent, violent, and brutish elements that characterise the opening tercets of *Inferno* V, concluding that “lo stacco del cerchio dei lussuriosi dal Limbo è dunque fortissimo” (5). His overview thus identifies a “dramatic continuity” linking *Inferno* III with *Inferno* V (with Limbo seen as an interlude), insofar as the aural intensity and drama accorded to these two cantos have a poetic commonality. According to Baldelli, the disparity between Limbo and the Circle of the Lustful is mediated most forcefully by Dante’s use of accented first syllables, consonance, distinctive rhyme clusters, and a veritable *mêlée* of verbs relaying the charged atmosphere of the abode of the lustful sinners. Indeed, the author asserts that the dramatic appearance of Minos sets

the tone for the tormented souls being buffeted by the merciless, howling wind of the Second Circle.

In tracing the Virgilian sources of Minos's characterization, for example, Baldelli underlines the fusion of demonic with bestial and human that underscores Dante's depiction of the snarling, infernal judge, "umano mescolato di bestiale" (6). The detailed analysis of the linguistic devices, such as the placement of accents on the first syllable in the four tercets that constitute the presentation of Minos, strengthens the forceful intonation of the episode and underscores the ferocity of the overall effect: "La presentazione di Minosse, che costituisce come il prologo del canto, è dunque di poesia altamente intonata e insieme di grande violenza" (7). The author's detailed gloss highlights the ever-present, whirling, tempest wind in *Inferno* V, "la bufera infernal," and how the poet's elemental backdrop proves influential in the linking of echoes, rhythms, repetition, and alliteration: "La bufera si fa possente sottofondo costante di tutto il canto, in una fitta eco di parole, di ripetizioni, di allitterazioni, di rime anche interne" (9), together with the interplay of setting with characters: "[...] la violenza della bufera coinvolge la violenza della presentazione dei dannati" (9). The critic's marshalling of lexical items, cluster groups of nouns, adjectives, and such like, reveals a closely observed morphological schema, incorporating the use of latinisms, references to Benvenuto da Imola's commentary, variants and phonetic links, syntactical devices, anaphora, rhythmical echoes, and repetition. The bird similes, too, are sensitively analysed for their classical sources, musicality, lexical echoes, and figural significance. Moving seamlessly back and forth through the *cantica*, as indeed the entire poem and the breadth of Dante's *oeuvre*, the author's focus on the linguistic features of the episode and his expression of the textual cohesiveness of the infernal encounters are convincingly presented.

Professor Baldelli gives due recognition to the unifying elements in *Inferno* V, such as Francesca's inclusivity of Paolo in her discourse with the Wayfarer, "segno dell'assoluta solidarietà di Francesca e di Paolo nell'amore, nel peccato, nella morte, nella dannazione" (48), with a particular gloss on the evocation of the earthly kiss and its sensual quality. His reading signals the unique nature of the image: "[...] questo è l'unico bacio sulla bocca in tutte le opere di Dante, in versi e in prosa, in volgare e in latino" (69), and then describes its dramatic effect within the episode: "Francesca sente ancora su di sé l'intensità di questo bacio, e sente la commozione di Paolo, *tutto tremante*, 136" (69). He also discusses the importance of "la pietà" as a recurrent motif: "La pietà è dunque il motivo poetico e musicale di più grande rilievo, che lega il canto in tutte le sue parti" (61). Most importantly, Baldelli underscores the centrality of love as a theme in the *Commedia*: "Nell'opera dantesca, e in particolare nella *Commedia*, è patente l'assoluta centralità dell'amore, dell'amore umano, in tutta la sua scala, e dell'amore divino come fonte della creazione del cosmo, di cui l'uomo, l'amore infinito per l'uomo, sono il centro e la ragione" (73-74). He rightly observes: "[...] nella *Commedia* si realizza la centralità dell'amore come realtà *soperchievole* nella poesia di Dante, sia come poeta (peccatore) carnale, sia come poeta (filosofo) dell'amore, sia come poeta del *poema sacro*, nell'identificazione appunto dei valori poetici incentrati sulla tematica dell'amore e dell'amore-passione" (74). In this context he examines briefly the lascivious Carlo Martello, Cunizza da Romano, Folchetto da Marsiglia, Raab and the lustful sinners in the *Purgatorio*. In Baldelli's view, *Inferno* V constitutes "il testo poeticamente più alto in cui Dante identifichi il suo sentimento verso la passione amorosa con l'amore di Francesca e

di Paolo" (87).

Professor Baldelli's monograph offers readers an informative and detailed study of a well-known and popular episode. His breadth of scholarship is admirable and readers will find the numerous themes examined in the volume of absorbing interest.

Diana Glenn, *Flinders University of South Australia*

Guy P. Raffa. *Divine Dialectic. Dante's Incarnational Poetry*. Toronto: U of Toronto P, 2000. Pp. 254.

In his introduction to the text, Guy P. Raffa observes that the Incarnation — the descent of the divine Logos into humanity — has a logic of his own, a logic that violates the Aristotelian principle of non-contradiction whereby the same subject cannot be both one thing and its opposite at the same time. The Incarnation is paradoxical in nature: a union of two natures in a single person, the same subject — Christ — is at once completely human and completely divine. Raffa calls this structure a "paradoxical 'both-and' doctrine" (5) and argues that in Dante's *Comedy*, it is not only limited to representations of the man-god, but it is also "the mainspring of what has come to be known as a 'dialectical' Dante" (6). Speaking of Dante's work as "dialectical" implies the recognition that the poet does not have a definitive "either-or" solution, but a "both-and" approach to theological and non-theological issues.

The first chapter of the book, "Divisive Dialectic: Incarnational Failure and Parody," is divided into two sections, each identifying an important early stage in the development of Dante's incarnational dialectic.

In the first section, "Incarnation *Manqué* in the *Vita nuova*," the author argues that Dante dramatizes a failed incarnational union of human and divine love. Dante's literary-spiritual autobiography must defer resolution to a prophesied future because its de-centered protagonist has not grasped the true meaning of Beatrice's Christ-like mediation between heaven and earth. Insofar as Dante figures the relationship between the two realms as a dichotomy, the dialectic of the *Vita nuova* remains one of contradiction underpinning the Incarnation.

The poet revisits this Incarnation *manqué* in the prologue scene of the *Inferno*, as Raffa shows in the second section, "Dante's Infernal Web of Pride." The intercession of Mary, Lucy, and Beatrice puts in place an incarnational relationship: Dante and Virgil become one in their two wills, so that the fallen wayfarer can undertake his salvific journey to the other world. This infernal web is a parody of the dialectical paradox of the Incarnation. Several couples (Paolo and Francesca, Ulysses and Diomedes, Count Ugolino and Archbishop Ruggieri) are joined to a series of divided or half-visible individuals that includes Farinata, Pope Nicholas III, the Giants, Lucifer. These sinners, either doubled ("due in uno") or divided ("uno in due"), parody the incarnational union of two natures in one person that motivates the poet's paradoxical dialectic.

The second chapter, "Incarnational Dialectic Writ Large," is divided into four sections, and examines Dante's transformation of the failed and parodic unions of the *Vita nuova* and the *Inferno* into the achieved incarnational dialectic represented in the final cantos of the *Purgatorio* and the opening cantos of the *Paradiso*.

In the first section, "Incarnational (Dis)appearances," Raffa presents the paradox of the Incarnation through the figure of the Christ-like Griffin, whose natures — leonine and

aquiline — are reflected in Beatrice's eyes. This incarnational moment is linked to the return of Beatrice to Dante's literary universe, and the wayfarer's recognition and repentance of the failures of his "vita nova." However, Dante's reunion with Beatrice comes at the expense of the dissolution of his union with Virgil.

The second section, "Dialectically Marked Spirits in the Shadowed Spheres," shows how Dante extends his incarnational use of "ombra" in the *Purgatorio* — the word pointing to both the shadow cast by the wayfarer's mortal body and the ontological status of the blessed shades in the afterlife — to the conical umbra, the astronomical intersection of the human and divine realms.

The third section, "Incarnational Reflections and Lines," focuses on the incarnational progress of the wayfarer himself as he leaves the earth and begins his celestial voyage. The poet depicts rectitude ("dritta via") and swerving ("disviare") in terms of direct and oblique rays of light. Dante marks the stages of the mortal wayfarer's participation in divinity from oblique reflection in Purgatory, and an aborted attempt at direct vision at the beginning of the celestial voyage, to the final, direct infusion of divine light required for a vision of the Incarnation.

The fourth and final section of chapter two, "The Poet's Incarnate Word," shows how the "word made flesh" is Dante's model for his own incarnate word in the cantos treating the celestial spheres of the trivium.

The third chapter, "Dante's Incarnational Dialectic of Martyrdom and Mission," refers to the poet's projection of his incarnational dialectic into history, based on hardships endured and lessons learned during life in exile.

The first section, "Lifting the Hermeneutic Veil: Circling the Cross in the Sun and Mars," shows how Dante anticipates the final incarnational vision of the human form in a Trinitarian circle by figuratively centering the cross of martian warriors in the circles of solar luminaries. By taking up his own cross in the central episode of the *Paradiso*, Dante forges an image of himself as both victim and victor. Thus Raffa analyzes the causes and effects of the poet's personal appropriation of incarnational dialectic.

In the second section, "The Bitter-Sweet Lessons of Cacciaguida and Scipio," the author argues that Dante views his exile in terms of martyrdom and mission by identifying with Cacciaguida and Scipio Africanus the Younger.

The third section, "Dante's Divine Tetragon," explains how Dante compresses these representations of his dialectic of martyrdom and mission into a single incarnational image, that of the tetragon. Scholars have long interpreted Dante's tetragon with the Aristotelian-Thomist metaphor of the virtuous individual who faces fortune — favorable and adverse — with an even temperament. Raffa, on the other hand, offers another interpretation. Defining the Son of God, Thierry of Chartres concludes that Christ is the "first tetragon." Thus the tetragon, more than an image of the exile as he withstands the blows of fortune, confirms that for Dante, as for the crucified figure flashing forth in Mars, victory is the price of his defeat.

The fourth and final section of chapter three, "Intellectual Action and Dialectical Hermeneutics," shows that Dante transforms the traditional dichotomy of contemplation and action into a dialectical union. Dante models this intellectual action on the incarnational union of two complete natures in a single person and offers a dialectical alternative to the oppositional hermeneutics of Scriptural exegesis, routinely applied to the *Comedy*.

Guy P. Raffa succeeds in showing Dante's unconventional approach to traditional

dichotomies as eros and spirituality, fame and humility, action and contemplation, obedience and transgression. Dante's logic works as a "both-and" attitude, not an "either-or" one. Dante, in substance, promotes a paradoxical union of contradiction, just as the Incarnation itself does, which reunites in one person the human and the divine natures.

Diego Fasolini, *University of Wisconsin-Madison*

Lecture Classensi 29. Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella "Divina Commedia", a cura di N. Mineo, Longo Editore, Ravenna 2000, Pp. 237.

This edition of the *Lecture Classensi* covers many aspects of Dante's prophetic stance seen as both an intimate part of Dante's specific journey and *sub specie aeternitatis*. Cristalli explains the role of Gioacchino da Fiore and Pietro di Giovanni Olivi in Dante's views of eschatology and pauperism. The article then well interprets Dante's varying and rather vague stance regarding the ability and right of the Church to "recipere", even though a more in-depth discussion of the divergence between Cristaldi's thoughts and Nardi's thoughts on Dante's supposed Averroism in this context might have proved fruitful. The analysis of *Monarchia* III 10 on the *Donatio Constantini* underlines the absolute importance of Dante's views regarding *Romanitas*. Cristaldi alludes to the fact that Dante's supposed dependence upon the thought of heretics such as Gioacchino and Olivi is difficult to define. I wonder whether we should not be talking about syncretism, exactly as we do regarding Dante's understanding of official church doctrine. After all, would not a syncretic view of Dante's reception of heretical thought also help us explain the difference between a six-age scheme and Dante's own "quattro etadi" (Cv. IV 23,12)?

A syncretic view is exactly what Lucia Battaglia Ricci points out regarding Dante's *monstra*, which are "più o meno liberi, personali adattamenti di individui estratti dalla letteratura e dalla mitologia classica al modello sancito dai testi sacri della cristianità e in vario modo contaminati con ipotesi romanzi" (68). I feel, however, that the missing quote and, indeed, the papal justification for and tradition behind much of her argument is the view expressed by St Gregory the Great on the use of the visual arts as support systems in the catechisation of the illiterate: "*Pictura in Ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae in codicibus legere non valent*" (*Epist.* 2,195 = *ML* 1027C-1028A). It is this exquisitely Roman and Western tradition that is implicit in any discourse regarding ekphrasis, whether in the figurative arts or in literature. Indeed, on the same topic, Spera writes, "una parola diretta affidata a una scultura ha sottintesi metapoetici di alto significato intorno alla funzione dell'arte e alla sua capacità di 'animazione'" (155).

Battaglia Ricci's argument for the influence of the tableaux of late thirteenth- and fourteenth-century pulpits on the moral and spiritual lessons contained in the bas-reliefs of *Purg.* X is well supported by the parallel with the strongly suggestive mystical experiences of Saint Francis and Saint Catherine. Analogously, her understanding of Dante's constant allusion to the *Inferno* as a "bocca" is well paralleled in the illustrations from Chartres and Troyes, etc. It is true that Dante lived in an age in which people still believed they could have extraordinary visions, but it is also true that we must not forget the syncretic, contaminating effect of Dante's poetics, which combines classical and Christian elements. One such classical element is the "*templum ingens*" which Dido erects for Juno in *Aen.* I 456-495. Here Aeneas marvels at the "*imagines*" on its walls exemplifying the plight of Troy. In the light of Aeneas's *pietas*, his destiny as the future

founder of the *gens Iulia* in Italy, and the providential *pax Romana* under Augustus, are these lessons any less edifying historically, morally, and perhaps even “spiritually” for Dante than the visual and plastic arts of his period? By the same token, do the mouths sculpted in the portals of Chartres or painted in the Baptistery of Florence exert a greater influence on Dante than the “*ostia centum*” of the “*antrum*” of the Sybil in *Aen.* VI 42-44?

Bárberi Squarotti interprets Dante’s prophetic stance as analogous to the biblical conception of prophecy, that is, as an “*esplicazione del senso degli accadimenti*” (107). Such an *a posteriori* prophetic mode is coloured with the hues of moral and eschatological value judgements which, in turn, force Dante to become an authority on both local and universal matters concerning the entire “popolo di Dio.” It is because of such a grave destiny as revealer of the state of souls after death that Dante is persecuted, even in exile.

Regarding the “Veltro”, the authors well reflect the two poles of the current *status questionis*. For Bárberi Squarotti (127-8), the Veltro is the Christ who will return, whereas for Mineo (215), both *If.* XXVI 7-12 and the “Cinquecento diece e cinque / messo di Dio” of *Pg.* XXXIII 43-44 refer to Henry VII. Mineo, however (223), then disqualifies the emperor as a candidate for the Veltro for chronological reasons and advocates, instead, some non-religious leader figure with imperial connections. He then tries to solve the contradiction by suggesting (220, 230) that *Inferno*, together with the *Convivio* and the *De vulgari eloquentia*, belongs to a period in which Dante still somehow felt that the Empire and the Church were working towards the same goals and that the Veltro, consequently, would *not* work against the Church. For follow-up reading on this *vexata quaestio*, I suggest waiting for the 2002 spring issue of *Giornale italiano di filologia* 54.1.

Nicolò Mineo defines Dante’s ongoing *commento* as most present in *Paradiso* because it is here that Dante’s diegetic stance changes most dramatically. It is in *Paradiso* that Dante meets and speaks with the fewest souls, and these have lost most of their humanness, becoming instead pure light in movement. Communication thus becomes non-verbal and, therefore, direct speech gives way to commentary. Analogously, Spera writes, “Più è alto il soggetto, più la sua vicenda è tragica e più il dialogo cede al monologo” (149). In *Purgatorio*, direct speech becomes more directly governed by pathos inasmuch as this, compared to the immutability of both *Inferno* and *Paradiso*, is the realm of transience. Spera’s account, however, of speech regarding the “*ignavi*” of *If.* III leaves some doubt. It is true that “Nessuna di queste anime è ritenuta degna di una parola diretta e neppure di una presentazione” (144), but I do not feel that it is because the “dannato non può stabilire un dialogo autentico perché obnubilato dal peccato e dalla condanna” (145). Why would it be, then, that certain souls even further down in *Inferno*, who have presumably committed even worse sins, manage to converse with Dante? Moreover, I do not feel that the “*ignavi*” are theologically incapable of repenting of their sins simply because their “*duol*” (v. 33) and “*invidi[a] d’ogni altra sorte*” (v. 48) must correspond to some understanding of their own state. It is also unclear how, through “authentic dialogue” with Dante, they might somehow be able to “understand themselves” any better. The main message imparted by Dante is his contempt for these souls “*che mai non fur vivi*” (v. 64) and, conversely, his implicit praise, or at least respect, for all those human beings who, even negatively, left some mark in history. At times, Spera makes assertions which might have deserved greater

discussion, such as the symmetry in the “negazione persino del nome” (145) of certain damned souls in *If.* III and *If.* XXXIII; the “fiamma cornuta” of *If.* XXVI as dangerous for Ulysses’s listeners (150); Dante seen as an “angel” sent back to the earth-plane to announce his own gospel (160); and Ciaccio’s “impulso a parlare” (146) (and, presumably, *a non parlare*). If, as Spera suggests, such an impulse does not depend on Ciaccio himself, on whom or on what does it depend? More importantly, in the light of Ciaccio’s prophecy and understanding of both the geography of *Inferno* and Dante’s future plight (not to mention Dante’s global narrative strategy), Spera does not explain how and why this external force operates through a parasitic glutton.

Antonio Pioletti’s article, together with Mineo’s, is indebted to Boccaccio studies. The narrative frame of the *Commedia* is described, on one level, as both the “visione di un viaggio” and the “viaggio di una visione” (167), and, on another level, as the result of the “intrinseco legame fra scrittura del viaggio e viaggio della scrittura” (169).

Mineo’s second article well closes the collection in “un sogno di armonia terrena,” and draws some interesting conclusions which corroborate Cristaldi’s arguments on Dante’s gioachimism. Mineo stresses here the significance of the fact that Italy’s first major literary work is both religious in nature and a prophecy. Moreover, the *Commedia* must be read in the light of the socio-economic and political disasters of the years 1313-1317, on the one hand (which brought about a huge increase in beggary), and the relative prosperity of Florence, on the other. Mineo’s evaluation of Dante’s dream for earthly harmony encompasses the creation of mankind (created to replace the fallen angels), the Augustinian concept of the Roman Empire as *remedium peccati*, the *dictatus papae* of Gregory VII, and the court of Frederick II. Mineo also explains Dante’s explicit mention of Pier Damiani and Gratian, who indirectly represent the popes they lived under, respectively Gregory VII, Hadrian IV, and Alexander III, who, instead, are not mentioned because they willingly took on and confused the attributes of the “due soli” (199). Mineo then describes (213) Florence as it was in the time of Cacciaguada, during which one could see the pure traits of *fiorentinità* (“cittadinanza”) right down to “l’ultimo artista” (*Pd.* XVI 51). In the light of Dante’s thoughts on the Franciscan *usus pauper*, it is easy to understand not only the gravity of the crime committed by Gianni Schicchi, but also the *exemplaritas* of Dante *agens*, who wants to personify the Florence of times gone by. Florence is seen as a reflection of humanity — once glorious but now populated by “scelestissimi Fiorentini intrinseci” — which “crucifies” Dante, an *imitator Christi*, by sending him into exile to expiate the sins of the world and bring back the Good Word through his *Commedia*.

Rodney J. Lokaj, *Università degli Studi di Perugia*

Zygmunt G. Barański, “Chiosar con altro testo”: leggere Dante nel Trecento, Letteratura Italiana Antica 2, Cadmo, Fiesole 2001, Pp. 184.

Throughout the first five chapters dedicated to the *Commedia* and its relationship with certain fourteenth-century commentaries, Barański’s exegetical thrust is uniformly robust. It is true that traditional Dante nineteenth- and twentieth-century exegesis tended to look upon the *antico commento* as a more “objective” hermeneutical source, that is, as “neutri repertori di dati,” inasmuch as it was historically and culturally closer to Dante than the modern Dantisti. Barański argues (15-16) that the situation has largely remained unaltered. He, therefore, invites modern criticism to concentrate more on the Trecento

commentaries of the *Commedia* on their own merits (33-34). Barański then succinctly describes the characteristics of a medieval *comentum* and offers his analyses of Benvenuto da Imola (Chap. 3) and Maramauro (Chap. 5) as two possible guidelines to follow in future research.

Barański stresses that one of the main difficulties which the *commentatores* had to face was how to deal with the linguistic, stylistic and formal *novitas* of the *Commedia* within the close confines of the rigid tradition governing the writing of commentaries. He suggests that this is where the outstanding nature and uniqueness of Benvenuto's *comentum* most greatly emerges. On the very point of *novitas*, Barański argues that Maramauro was not well versed in the study of Thomas Aquinas and, therefore, Barański disqualifies him as both a *dantista* and an original-minded university professor (132-35). It is, nevertheless, intriguing to realise that Maramauro's commentary, though perhaps naïve, constituted just as much of a shift away from the commentary tradition as Dante's *Commedia* had regarding medieval poetics. Should we exclude that Maramauro had perhaps somehow intuited that the *novitas* of the *Commedia* deserved analogous *novitas* in a commentary?

Regarding "lo sperimentalismo della *Commedia*," Barański writes that "lo scopo principale del commentatore è proprio quello di far rientrare pacificamente il poema entro i confini della cultura sfidata da Dante" (22). Barański himself feels that more work needs doing on the individual commentaries in order to establish just how "right-wing" the *antiqui commentatores* really were. In a recent article (R. Lokaj, "Origen between Dante and Petrarch," *Adamantius* 7, 2001, 132-53), however, I strove to demonstrate, for example, that Pietro di Dante openly defended his father's supposed implicit use of Origen as an *auctoritas*, whereas official culture (especially the Dominicans) still strongly held Origenism as heterodox. On the other hand, Boccaccio is less damning of Origen in the *Genealogie* than in the more public *Esposizioni*. The issue obviously remains open.

Another case of attenuation of Dante's thoughts in the *antico commento* regards, as Barański points out, the embarrassment with which both medieval and modern interpreters of the *Commedia* have dealt with the "sesso ed escremento" of *If. XVIII*. Barański calls for a re-appraisal of the role carried out by the obscene and the scatological in the medieval world and suggests, for the "embarrassing" case in point, both intertextual parallels with *Eccles. IX 10* and, more in general, somewhat less bourgeois eyes. What Barański does not say here, perhaps because it is all too obvious, is that obscene, scatological matters, especially if unexpectedly coupled with high-ranking historical figures in grave circumstances, for a medieval mind, are funny. Malacoda's "cul fatto trombeta" and "il cattivel d'Andreuccio" da Perugia, who climbs out of the "chiassetto [...] putendo forte" in the *Decameron*, are also comic elements.

On the *vexata quaestio* as to whether or not the *Epist. XIII* to Cangrande ought to be attributed to Dante, Barański agrees with Nardi and Brugnoli against such an attribution. He adduces as evidence the following evidence: the letter is associated with Dante's name only at the end of the Trecento; before this time the letter arouses very little interest; its *genus dicendi* is diametrically opposed to that of the *De vulgari eloquentia*; it is less efficient as a guide to the *Commedia* than *De vulgari eloquentia* par. 10 of *Epist. XIII* is much more conservative than the *Commedia*. Before a serious comparison is made, as Barański suggests (47n21), between the style of this letter and the *modus scribendi* of the canonical Latin works, the current critical tug-of-war is bound to persist.

On this very issue, however, Barański enters into a discussion of the adjective “*sublimis*” from the point of view of style, and notices that it is never used in the *Commedia* (74). He does not mention, however, that the same adjective is not used at all in the canonical Latin works either, except in the fixed epithet “*aquila sublimis*,” alias Henry VII, of *Epist.* V, 11, and in the verb form “*sublimo*” in *De vulgari eloquentia* I, 17, 2, 3, 5; IV, 10, in the sense “to raise to the greatest heights.” “*Sublimis*” would thus seem to be a *hapax* peculiar only to *Epist.* XIII and not, therefore, a part of Dante’s general *modus scribendi*. Rather than a technical term of style, I feel, consequently, that “*sublimis*” should be used in its etymological sense of “*sub limine*.” As is the case of “*tam ardua tam sublimia dicere*” (§51), *sublimis* is everything this side of the divinely established limits of human effability.

In quoting Francesco da Buti (77), who quotes in turn an *epystola* of Francesco Petrarca, Barański includes Petrarca in a type of the *bella schola* of *commentatores* for whom Dante’s *titulus* of *Comedia* provided several problems. Petrarca’s quote, however, together with the *epystola*, does not seem to exist, at least in this form. I might suggest the *Sine nomine* VI which, though starting with an analogous sentence, “*Piget incepsisse, sed et desinere itidem pudet*,” speaks of the abundance of “*materia*” for tragedies, which no one is writing, not comedies. Thanks to the anti-Dantean tones in *Fam.* XXI, 15, especially in §9 (“*stilus [scil. of Dante] in suo genere optimus*”), it might be inferred, but only in the realm of pure hypothesis, that conversely there were too many comedies being written in Petrarca’s time. My suspicion is that Francesco da Buti misquoted Petrarca, an absolute *auctoritas*, on purpose.

For Barański, Benvenuto’s *Comentum* is by far the most original in the Trecento, especially because of its prologue and redefinition of *stylus comicus* (no longer “*umile*,” but “*alto*”). In the same milieu, especially from the 1370s on, Barański identifies an ever-increasing intellectual interest in Dante. He does not mention the fact, however, that concomitantly the political and personal reasons for Dante’s exile (even in Florence) had largely disappeared. The intellectual interest, on the one hand (with the rise of humanism), and the changing political and cultural trends, on the other, all contributed to this greater interest in Dante. On the question of the dream of Dante’s mother, I feel that the interpretative discrepancies which Barański identifies between Benvenuto and Boccaccio are also, at least in part, dictated by their own personal agenda. That is to say, Boccaccio was interested in establishing Dante’s right to a crown of laurel leaves, because, as we can glean from Petrarca’s *Familiars*, he yearned to be known as a *poeta* and wanted to be crowned as well. If Dante had no right to a crown, what hope would there have been for Boccaccio? Benvenuto, the *lector*, could not have had such lofty ambitions.

It should not be surprising that Benvenuto (115n.64) used the text of the *Vita Vergilii* in its version *minor*, seeing that the so-called *Donatus auctus* was probably composed in the milieu of Sicco Polenton during the following century. What is surprising is that the term “*dantista*” seems to have been used for the first time not in central Italy, but in Naples, and specifically by Maramauro, whom Barański delights in revealing as guilty of plagiarism, especially regarding Pietro di Dante. What is particularly interesting about Barański’s exposé of Maramauro’s unworthiness as an academic *dantista* is the Neapolitan’s enormous, but concealed, debt to Dionigi da Borgo San Sepolcro. So little is known about this Augustinian friar beyond his role as addressee for Petrarca’s Mt. Ventoux letter (*Fam.* IV, 1) and his own comment on Valerius

Maximus. It fits in well with a conference recently held on Dionigi (*Dionigi da Borgo Sansepolcro fra Petrarca e Boccaccio*, Atti del Convegno, Sansepolcro, 11-12 feb. 2000, a c. di F. Suitner, Petrucci Editore, Città di Castello, 2001) that his *Declaratio Valerii Maximi* should also have been turned to Dante studies in Naples long after the death of King Robert.

The last chapter, though only marginally linked to the preceding chapters on Dante and the commentary tradition, solidly deals with Petrarch's *Triumphs* which, *ahimé*, have traditionally attracted very little systematic attention. When asserting that it is "ormai un luogo comune quello secondo il quale la poetica di Petrarca costituisce un'area marginale del suo pensiero, priva di carattere sistematico," Barański perhaps falls into another common place when stating that the *Collatio laureationis*, the *Invective contra medicum*, some of the *Familiares* and the *Seniles* are not "opere creative" (155). It is becoming more and more evident to Petrarch scholars that his reflections on poetics and his field of greatest poetic daring (in terms of auctorial intertextuality), albeit generally in prose, include the actual Latin works listed. Given the disparity of content through the repetition of form (mainly catalogues), I am also not sure whether we should call the *Triumphs* "un poema," as Barański does, or rather six "poesie trionfali." I agree (and I know that Marco Santagata would too) that Petrarch's intention was to enact in verse the triumph of *Romanitas* tempered by Christian ideology, even though the same could be said for many of his other works. Barański's insistence upon Roman military triumph as the matrix for this literary form somewhat overshadows the influence on Petrarch of Dante's *processione mistica* of Pg. XXIX, which Barański leaves only in a note. Triumph was also a medieval artistic form in both literature before Dante (such as the triumphal march of Piacere in Brunetto Latini's *Tesoretto*), and in the figurative arts right through to the fifteenth century (such as the triumph of Franciscanism in Assisi and Padua, or the triumph of "buon e cattivo governo" in Siena). Even the *via Crucis*, though *ex contrariis*, could be seen as a "triumph," as could so many medieval processions through the streets before and after the contest to win the local *palio*. Furthermore, there are catalogues in the *fragmenta* (whether of rivers, trees or Laura's attributes) which come very close to the *stylus* of the *Triumphs*. These are all triumphal forms which might have played at least an equal part in Petrarch's poetic strategies. If the *Triumphs* were meant to be Petrarch's *magnum opus* and his "grande epica moderna" (172), why is it that posterity on the continent preferred the *fragmenta*? As far as the *dantismi* in Petrarch's *Triumphs* are concerned, Barański believes that it is not correct to insist on the presence of an "aura dantesca 'comica'" as has been suggested in the critical literature. He suggests, instead, an "aura tragica." However, if, as Barański argues in the first chapters, Dante's *stylus comicus* can and does easily accommodate "tragic" elements, *sufficiat*.

Rodney J. Lokaj, *Università degli Studi di Perugia*

Marco Berisso. *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano Lat. 4036. Storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*. Firenze: Olschki, 2000.

This work takes as its subject a difficult and highly specialized area of medieval Italian literature: the group of so-called *sodomiti perugini* of the first half of the *Trecento*. This collection of authors, which includes such poets as Neri Moscoli, Cecco Nuccoli, Marino Ceccoli, and Gillio Lelli, is often pigeon-holed into the so-called genre of *poesia giocosa*. Yet, given these poets' stylistic and thematic differences from other comic poets, such a

categorization has frequently been viewed as uncomfortable at best. While anthologizers Aldo Francesco Masséra (*Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari: Laterza, 1940), Mario Marti (*I poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano: Rizzoli, 1956), and Maurizio Vitale (*Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino: UTET, 1956) consider them part of the comic movement, recent scholars such as Steven Botterill and Gary Cestaro have questioned their classification as strictly jocose poets. Berisso's work appears at a time when interest in those poets is building. In addition to those scholars mentioned above, in 1996 Franco Mancini and Luigi M. Reale published a new edition of their poetry (*Poeti perugini del Trecento*, tomo 1, *Marino Ceccoli, Cecco Nuccoli e altri rimatori in tenzone*, Perugia: Guerra, 1996). Thus, Berisso's book constitutes a timely contribution to the critical discussion of these so-called *sodomiti perugini*.

Berisso's study is divided into three lengthy chapters, which are then divided into subchapters, some of which are themselves divided into subheadings. The first and longest of the three chapters is dedicated to the manuscript itself. All the works of all these poets appear in only one codex, Vaticano Barberiniano Latino 4036, and, hence, any sort of in-depth study must at the very least take into account the source manuscript. This chapter is painstakingly detailed, and therefore runs the risk of appealing only to those persons who possess a good background in paleography—indeed, of appealing only to readers who also possess intimate knowledge of Vaticano Barberiniano Latino 4036. Yet, from the large amount of information amassed, Berisso is able to arrive at some interesting conclusions about the scribe, the manuscript, and the poets themselves. He is able to show that the amanuensis was a Perugian, most likely a member of the notarial class but possessing an intimacy with the transcription of poetry. Berisso then turns his attention to the composition of the codex, illustrating how certain “micro-sequences” occur: there appear to be clusters of poems which all relate to each other and Berisso performs in-depth readings of several of them. The scholar hypothesizes that the manuscript was initially a collection of three octavos: one dedicated to anonymous works, one to the sonnets of Marino Ceccoli, and one to those by Neri Moscoli. As the octavos were bound together, other octavos containing the works of the other poets were introduced, thereby developing into the present-day manuscript. Finally, Berisso arrives at a theory of the construction of the manuscript as one not necessarily focused on a style of writing, such as comic poetry, but rather on a group of writers. In other words, Vaticano Barberiniano Latino 4036 appears to be the only documentation of a school of poets in existence in Perugia just prior to 1350.

At the end of the first chapter, Berisso is able to draw some insightful conclusions about the poets. This small section that concludes the first chapter represents perhaps the high point of the entire work. In it, he is able to relate the codicological information to one of the *vexatae questiones* regarding these poets: their homoeroticism. He notes that many, if not all, of these poets belonged to the notarial class, that is, lower nobility. In the early 1340s, a political struggle ensued in which the upper nobility won out over the lower. Therefore, this school of poets appears to consist of a group of individuals who were on the losing side of the political situation in Perugia. In this light, Berisso explains their choice of homoerotic topoi. As a way to avenge their losses, they decided to expose the private issue of their sexual orientation (and Berisso claims that their homoeroticism was indeed a biographical fact, and not a literary joke as Marti and others argue). The statutes of 1342 that codified the hegemony of the upper nobility also prescribed harsh punishments for those convicted of sodomy. To publicly write about matters which were

illegal and which could get them the death penalty meant highlighting the impotence and ineffectiveness of the ruling classes. In short, Berisso argues that the selection of literary thematics was occasioned by the politics of the day.

In the second and third chapters, Berisso addresses the question of the classification of the Perugian school; namely, are they or are they not comic? In the second chapter, Berisso discusses the style of various Perugian poets by noting how they borrow from, and synthesize the traits of, major authors of the *Due-Trecento*. He labels them as epigones and notes that the majority of their poems are not comic. Instead, they imitate such masters as Dante, Cino da Pistoia, and Guido Cavalcanti. In the third chapter, Berisso analyzes those sonnets that do fall into the category of comic literature, yet he begins by problematizing the issue. He first discusses the fact that, historically speaking, there were two major geographical distinctions in the *poesia giocosa* of the thirteenth and fourteenth centuries: Tuscany (e.g., Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Folgòre da San Gimignano) and the Veneto (e.g., Nicolò dei Rossi, Guercio da Montesanto). Perugia does not fall into either geographical area, but is located at the periphery of the former. Thus, even though the Perugian poets do write comic verse, they should not be considered central figures in the development of that style nor should comicity define them or their literary productions. The rest of the third chapter is dedicated to readings of several of the typically comic works by these poets, and Berisso shows that they often make recourse to enigmatic language as a way to discuss homoeroticism.

In an opening preface to the work, author Marco Berisso notes that the book is the re-elaboration of a doctoral thesis directed by the renowned Italian philologist Domenico De Robertis. In keeping with De Robertis's high standards in literary studies, his former student, Berisso, demonstrates great skill in dealing with matters that are both codicological and strictly literary. The volume is well researched and painstakingly detailed, such that Berisso's conclusions are easily accepted by the reader. More than the reworking of a *tesi di dottorato*, this study represents an important contribution to the field of medieval poetry in that it raises a number of important issues surrounding that particular school of poets. For years to come, scholars who deal with the so-called *sodomiti perugini* will need to deal with the conclusions advanced by Berisso therein.

Fabian Alfie, *University of Arizona, Tucson*

***Romeo and Juliet Before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love.*
Trans. Nicole Prunster. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies,
2000. Pp. 127.**

As its title suggests, this short volume contains translations of four Renaissance novellas (three Italian and one French), which together form part of the background to Shakespeare's *Romeo and Juliet*. According to the translator, Nicole Prunster, these particular stories by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau have been selected among many similar tales on the grounds that "they constitute the main stream [...] of the story's evolution toward the tragedy's definitive literary realisation" (*Preface*). The translations are preceded by a brief introduction giving biographical information about the authors included and an overview of some salient aspects of the Romeo and Juliet story. Despite its reduced length, the introduction provides both a quantity of interesting information about the development of the tale, including discussion of versions not translated here, and some useful suggestions for

approaching the texts. Although it is not clearly stated, the book appears to be aimed mainly at students of English literature, or more generally at non-specialist readers with an interest in Shakespeare and his sources, who do not read Italian or French. While the tale of Romeo and Juliet is undoubtedly of interest in its own right, this type of publication is hard to justify except through reference to Shakespeare and the needs of a student audience. As is to be expected, the tales, with the partial exception of Masuccio's version, are extremely similar (Boaistuau's story being itself a translation of Bandello). With this knowledge in mind, the translator could have included a fuller account of Shakespeare's version of the story, with its debts to and divergences from the preceding tradition, as well as a more extensive bibliography.

The issue of intended audience is of relevance also when one assesses the translations themselves. Inevitably, literary translation poses problems of style and register, exacerbated in rendering early modern texts into any contemporary language. Renaissance prose, with its florid style and complex syntax, frequently forces the translator to compromise between preserving the rhetorical flavour of the original, and achieving an elegant and readable English version. On this account, the translations in this book leave something to be desired. The stories read awkwardly, with the constant (and generally unnecessary) use of archaic English sitting uncomfortably with a sprinkling of modern colloquialisms; the decision to preserve, where possible, the syntactical structure of the originals makes for an unwieldy and sometimes confusing text. Whilst arguments could be made in favour of a literal version, especially given the obviously didactic aim of this collection, the numerous inaccuracies in the translation make the sacrifice of a fluent and accessible English text hard to justify.

Perhaps the most serious flaw in this volume is the large number of errors in translation, often involving relatively simple expressions. To cite a few examples from Da Porto's tale, perhaps the least well rendered of all the four stories: "nelle tre o nelle quattro ore di notte" is not "around three or four in the morning" (39), but "three or four hours after sunset"; "alcun anno" is not "several years" (28) but "about a year." The St. Zeno area is not "now known as St Bernardino" (42); St Bernardino is within the area still known as St. Zeno today. Describing the dance which allows Romeo to approach Juliet, the sentence "In questa danza d'alcuna donna fu il giovane levato e a caso appresso la già innamorata fanciulla posta [...]" is translated "In this dance [...] no woman chose the young man who, by chance, found himself next to the already enamoured Juliet" (30). Although "alcuno" can, of course, mean "no" / "none," in this case it is synonymous with "una." The sentence (which as it stands makes little sense) should read: "The young man was drawn into the dance by one of the women, and by chance [...]" (as we have already been told, this dance is one which involves swapping partners). On other occasions, a mistranslation is compounded by a confusing or ambiguous rendering in English; an example is the sentence, "Da me non rimarrà mai che voi meco onestamente non viviate [...]" given in English as, "I shall never be to blame if you do not live honestly with me [...]" (32). The meaning of "rimarrà mai" here is much stronger than "be to blame": Juliet is not simply declining moral responsibility for an action she intends to take; she is refusing categorically to consider anything other than legitimate marriage to Romeo.

On a syntactical level, the elaborate sentence structure favoured by all these tales, but difficult to retain in modern English without creating confusion, is perhaps the most persistent problem. While the translator does partially solve the problem by breaking up

long sentences into a number of shorter periods, the preservation of the original syntactical structure even where this entails abandoning normal English word order makes for an unwieldy and sometimes incorrect text, as in the expression “quanto possibil fia con minor travaglio,” translated “as far as possible with less tribulation” (68). Another persistent issue is the English register chosen. Although it is stressed that the translation is into contemporary English, this is not really the case; the text has a strongly archaic flavour, both in the choice of vocabulary and in the syntax used. While both are to some extent inevitable in order to preserve the imagery and rhetoric which form important components of the original texts, many of the expressions employed are absolutely redundant. The use of “maid” or “maiden” for “la giovane,” of “dame” for “la vecchia,” and the frequency with which archaisms such as “begone,” “avails me nought,” or “woe is me” appear, do not correspond to any objective requirements. The generally formal register makes the occasional use of contemporary or colloquial expressions seem out of place: a few examples are the description of Romeo as “fun-loving” (30) for “giocososo,” “the authorities” (20) for “la corte,” or “she took it into her head” (95) for “s’advisa” (wrongly suggesting irrational caprice rather than a carefully thought out decision). More importantly, the use of an elaborate and formal register in English does not reflect the frequent shifts in register characteristic of the original novellas; equally, it is impossible to gain any sense of the considerable stylistic and linguistic divergences between the four tales on the basis of these versions.

The decision to publish an English version of these stories is a laudable one, ideally appealing to both university students and a wider audience. That the tale of Romeo and Juliet is already well-known forms further encouragement to approach what otherwise might be unfamiliar territory. However, readers are not well-served by this volume, which does little to advance the cause of Renaissance literature in translation. The English text does not read well, nor is the woodenness of the translation compensated for by rigorous accuracy. The numerous infelicities which mar these versions suggest that the publication was probably put together with some haste; it is difficult to imagine that such a large number of errors could have escaped the attention of a second reading by the translator herself or by a competent proof-reader.

Erika Milburn, Naples

Lucrezia Tornabuoni de’ Medici. *Sacred Narratives*. Ed. and trans. Jane Tylus. Chicago: U of Chicago P, 2001.

As for all the texts published in the series “The Other Voice in Early Modern Europe,” also the present one is prefaced by an introduction (1-20) in which the editors, Margaret King and Albert Rabil, outline, within an historical framework, the traditional views of woman’s nature and the literary works (by men and women) pertinent to the argumentation. Tylus’s contribution to such chronological documentation is marked by the present volume where, for the first time, Tornabuoni’s *laudi* and five *storie sacre* are collected in a cohesive and organic fashion. Tornabuoni’s poetry is, in fact, to be found in a number of separate manuscripts held at the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, and this edition gives now the possibility of reading these texts in translation and evincing the thematic, stylistic, and socio-political elements which characterize these works. Lucrezia belonged to a very well-established Florentine family of the fifteenth century, and she became even more prominent as the wife of Piero de’ Medici and the

mother of Lorenzo the Magnificent. Most of the poetry was written after Piero's death in 1469, at a very delicate juncture of Florence's history when Lorenzo, just twenty years old, rose to power, and only a few years before the tragic Pazzi Conspiracy (1478) in which Lorenzo's younger brother, Giuliano, was assassinated. Lucrezia was a witness to these events which must have been forever present in her mind as she carefully chose personages and themes from the Bible through which she could convey her views of the society of her times. It is, therefore, telling that Lucrezia chose the lives of Old Testament heroines Susanna, Judith, and Esther to highlight the way in which women influenced, directly or indirectly with their conduct, the socio-political ambience of their times. The selection of John the Baptist (Florence's patron saint) and Tobias (a model of the charitable merchant) also testifies to the important role that women played in these two stories.

Despite the choice of biblical models, Lucrezia's poetry, as had become the trend by the 1480s, is characterized by a pervasive secularism. As was the case later with Lorenzo, who wrote almost exclusively in *volgare*, Lucrezia's poetry is all in the vernacular and rich in expressions and stylistic devices which recall, on the one hand, the *cantari* which she could have heard in the churches and the piazzas, and on the other, the tradition of the *sacre rappresentazioni*. It is rather intriguing that Lucrezia never tried her hand at one of these compositions — even her son Lorenzo composed in 1490 the *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* — since the eight-line stanzas in which she composed two of her *storie sacre* could have been easily turned into a dialogued form. In the introduction (21-53), Tylus draws very aptly the reader's attention to the above-mentioned problematics by contextualising Tornabuoni's life within the history of Florence, and by focusing on the variety of her writings: *laudi*, *canzoni*, and sonnets. At the end of her introduction, Tylus gives ample documentation of women as biblical storytellers, and concludes that Tornabuoni chose these women because, in one way or another, they manipulated powerful men in order to save their reputation or their people (as is the case with Judith and Esther).

Tornabuoni's Old Testament translations are all drawn from Jerome's Vulgate, and the fact that here the stories of Judith, Tobias, and Esther are grouped together points to Tornabuoni's possible view that they are thematically interrelated: the stories take place either during periods of Jewish captivity in Persia or Babylon, or while Israel is under threat. Thus, powerful oriental men appear in all of them while in *The Story of Devout Susanna*, the elders take on some of the characteristics of the foreign oppressors. Tornabuoni brings a number of variants into this story that invites a comparison with another well-known tale in Renaissance Florence: the rape of Lucretia. Furthermore, Tornabuoni's Susanna is allowed a greater speaking role than she has in the Book of Daniel. While Tornabuoni could hardly portray Susanna as a "redeemer" of her people, she shows interest in this personage insofar as she "enables the emergence of a prophet whose gifts will bring hope to a people who live in captivity" (58). As with the story of Susanna, possibly originating in folktales, about a slandered woman dating roughly from 100-50 B.C., the story of Tobias was very well known in fifteenth-century Florence, and was one of the earliest to be translated into the Tuscan dialect. There were many iconographic illustrations of the story to which Tornabuoni could also refer in order to emphasize the didactic focus of this biblical episode: faith in God, the power of prayer, the willingness to rebel against political authority, and the heavy costs of the rebellion. Besides the figure of the elderly Tobias, the exemplary believer and sufferer, and that of

the young Tobias, Tornabuoni reserves an important role also for his wife Sarah, cursed by the deaths of her first seven husbands but clinging to her belief that God is saving for her a man of her tribe.

Within the city of Florence, the iconographic reminders of the story of Judith and Holofernes are just as rich as the ones for the story of Tobias; it suffices here to note Donatello's statue, which was commissioned by either Cosimo or Piero de' Medici, and which acquired an evident political connotation after Piero's victory over the Pitti faction in 1466. Lucrezia's Judith significantly underlines the pride and reckless ambition of the kings while, at the same time, focusing on the young Hebrew widow's valiant behaviour. In Esther's story Tornabuoni analyses the king's attitude towards the young girl; he wants to find out why Esther is petitioning him on behalf of the people who, as she will eventually have to reveal, are her own. *The Life of Saint John the Baptist* is Lucrezia's most original poem since she makes twenty stanzas out of the single verse in Mark, and the poem has no connection with the very rich tradition of *sacre rappresentazioni* on the theme. Tornabuoni seems principally interested in showing how Salome was manipulated by her mother's ambitions; hence the court intrigues which bring about the Baptist's demise are only marginal to the story.

Tornabuoni's nine *laudi* follow the metrical and thematic range of contemporary poems of praise; four of them are set to the same music which accompanied secular poems, such as Poliziano's ballad *Ben venga maggio*. For all the texts which make up this volume, Tylus provides notes at the end of each page, drawing attention to points relative to the difficulty in translation and adding other comments which facilitate the comprehension of the poetry. A very well-organized bibliography and an index of names aptly complete the volume.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Ronnie Ferguson. *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context, and Performance*. Ravenna: Longo, 2000.

Ferguson's book, divided into six chapters, presents an overview of Beolco's works and the scholarship on them, closing with an ample bibliography. Chapter One, "The Ruzante Corpus," which opens with a listing of extant manuscripts, presents the modern title, original title, *dramatis personae*, language(s), fictional setting, genre, plot (analytical overview), performances and date, manuscript(s), first edition, modern critical editions, and essential bibliography for all of the works except the songs. Careful readings of the plays are conveyed in lively, perceptive plot summaries that unabashedly cite Beolco's often adolescent humor and allude to his social concerns. A particularly good example is the finely wrought evocation of the Ruzante character in *La Moscheta* (44). Ferguson's remarks about the performability of the plays and a modern audience's likely response to them provide much food for thought. Some problems, however, are produced by the sequencing of material. Ferguson reserves discussion of contemporary theatrical genres to Chapter Four, leaving many readers to guess as to exactly what the "Venetian *vilanesca*, *buffonesca* and *bulesca*" (37) genres might be. The nature of the *vilanesca*, never defined and referred to in a variety of ways, is especially unclear. For example, according to Ferguson, the play presented by Beolco in 1520 that diarist Marin Sanudo described as a "comedia a la vilanesca" (134-36, citing Sanudo) offers a salient example of a subgenre of the *vilanesca*, the *mariazo*. Yet the 1520 play is generally believed to be

La pastoral, not a *mariazo*, on the basis of research by Mario Baratto ("L'esordio di Ruzante" in *Tre studi sul teatro*, Venezia: Neri Pozza, 1968, 11-68).

Such a vast territory is difficult to cover evenly, which results in a partial use of the bibliography often boiling down to a summary of the positions of Ludovico Zorzi, Giorgio Padoan, and Marisa Milani (and some scholars' names are not included in the index, e.g., Nancy Dersofi). Lovarini's fundamental research is largely absent from the discussion, Grabher's essential psychological and social insights are never mentioned, Baratto's historical contextualization is missing, the wisdom of Borsellino is not invoked, the insights of Davico Bonino are omitted, Calendoli's refreshing suggestion of a peasant audience for the *Prima Oratione* does not appear. Knowledgeable readers will search in vain for Mario Prosperi's brilliant analysis of *La Moscheta* in terms of the religious positions of the time and the relationship of Beolco's early works to texts of Erasmus (to which Ferguson himself contributed) and More. Venice's role in the struggle for control of the Italian peninsula and its effect on the internal dynamic of the Republic and its dominion are rarely considered.

The ambitious scope of the project apparently did not always leave time to adequately research the topics treated. Ferguson reads the transcription date of the *Pastoral* manuscript as "zuni [June] 1521" (18) (the line continues with "a di 7"). An examination of the manuscript shows, however, that the word that Ferguson reads as "zuni" is, instead, "jesus," a heading that appears at the top of each folio of the manuscript. While on the initial folio (6r) the top loop of the first *s* has been partially lost by the fraying of the paper, it is clearly legible on subsequent folios; moreover, an *n* would not have been written out but indicated by a mark over the vowel. Two respected editors have transcribed the heading as "Jesus": Emilio Emilio Lovarini ("*La pastoral*," *Studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana*, ed. Gianfranco Folena, Padova: Antenore, 1965, 275) and Ludovico Zorzi ("Note a *La pastoral*," in Angelo Beolco, *Ruzante teatro*, ed. and trans. L. Zorzi, 2nd ed., Torino: Einaudi, 1967, 1283). The emblematic use of "Jesus" during the War of Cambrai and its aftermath is explicated by Achille Olivieri in *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento* (Roma: Herder, 1992). Moreover, *zuni* was not the form then current in dialect for June but *zugno*, as Marin Sanudo's Diaries show, with the day preceding the month (Marino Sanuto, *I Diarii*, ed. R. Fulin et al., 58 vols., Venezia: Visentini, 1879-1902, e.g. 42: 52, 598). The discussion of the *Betia* (24) refers to "an almost verbatim paraphrase, in the play, of a topical Paduan song (I, 337-48) published as pro-Venetian propaganda during the War of the League of Cambrai," but no title or publication information is given, nor is the song quoted. Moreover, the reader who turns to the passage (Zorzi ed., 179) finds that it contains Barba Scati's (ironic?) praise of Bembo and his views on love. Soldiers of the *Betia* (V, 832-34; Zorzi ed., 433) are described as "German and Swiss Imperial troops" (22) but the Swiss, who had their own quarrels with the emperor, usually fought for the French; the list in fact names soldiers of various states, including Venice's *stradioti* ("stralivuoti"), billeted in Padua, the principal garrison town of the mainland state. The structure on top of St. Mark's Belltower to which Ruzante refers in the *Lettera giocosa* is defined as "the cages [normally used for criminals] hung from St. Mark's belltower" (30). Beolco's word, *solaro* (Venetian *soler*, see citation from Sanudo 91), was not used for the cages, or *gabbioni*, which were not hung from the belltower but were located in the Terra Nova, a granary at what is currently the site of the Marciana Library (Giovanni Scarabello, *Carceri e carcerati a Venezia nell'età moderna*, Roma: Istituto della Enciclopedia

Italiana, 1979, 6). It referred, instead, to one of several types of raised structure, including the roof structure typical of Venetian homes now termed *altana*, and risers for spectators at performances. A *lantuolo* is a lutepick, not a lute (32). Menato was not a “kinsman” of Ruzante and Betia (42-45); they were his “comare” and “compare” (*La moscheta* 587, 591 par. 2), probably not in the technical sense of “godmother” and “godfather” but “neighbor” or “close friend” typical of close-knit rural societies in which cooperation is vital to survival.

A further problem is the presentation of assertions as certainties. The “real venue” (29) of the *Lettera giocosa* is stated unequivocally to be “the palace of the Venetian patrician Francesco Donà.” Only later (30) comes the nuanced “[p]lausibly performed,” which, however, does not acknowledge that diarist Marin Sanudo’s record, while naming other patrician homes where the group stopped (including the doge’s, not mentioned until 75), makes no reference to Donà’s (*I Diarii* 35: 393). The impediment is not insurmountable, as Sanudo does omit details, but it should be dealt with. No support is provided for the declaration of “Ruzante’s false etymology of his own name” (65), nor does Ferguson report other scholars’ views on the issue.

Chapter Two “Reception: Critical and Production History” chronicles what is known or theorized about Beolco’s performances, his influence, and the revival of his works. Again, much fundamental material is included, an appreciable portion of it for the first time in English; yet the fragmented sequence, the apparent unfamiliarity with relevant scholarship, the unsupported declarations, and the errors mar the results. (Moreover, the entire manuscript would have benefited from an attentive copy editor and proofreader). The triumphalist description of Beolco’s Venetian performances (73-76) fails to mention the scandal associated with a number of them (90-94). The intriguing parsing of Cristoforo da Messisbugo as “da Messi, known as Sbugo (glutton)” (77) is not supported by evidence. Many sixteenth-century Venetians would have been startled by the assertion that Doge Andrea Gritti was “apparently tolerant of satire directed at his person” (87), with no examples or documentation given. Lorena Favaretto’s groundbreaking insights into the rural governance issues crucial to Beolco’s texts are relegated to a brief footnote (88n61). A greater knowledge of military life would have benefited the discussion of the *Veteran*: Ruzante was not a “petty thief” (88) but was exercising the soldier’s right to plunder: “botinizare” (523, par. 22). He is not a “volunteer” (88) but complains about the pay periods’ 100 days (523, par. 30). The summary of Beolco’s influence (95-106) will open up much Italian literature for English-language readers, though Galileo’s professional reasons for interest in Beolco and the connection between the French Revolution and the revival of Beolco’s works by George and Maurice Sand, both well documented in the scholarship, are missed.

Chapter Three discusses “Biography and Patronage.” Considerations of the Beolco-Cornaro relationship (11-20) do not include the noted similarity between the murdered Andronico and Alvise Cornaro, though Ferguson does make the valuable observation that neither Cornaro with his proclaimed love for the playwright nor members of the Beolco family (who, it might be added, were either in exile or estranged from him through inheritance quarrels) placed the stone on his tomb (119-20). Chapter Four, “Explorations of Genre and Language,” evokes Venetian theatrical activity of the time, though the consideration of the Crosecchieri monastery as venue (124, 167) is voided by the fact that it was not rebuilt from the 1514 fire until 1543 (Silvia Lunardon, “L’Ospedale dei Crociferi,” *Hospitale 5. Mariae Cruciferorum. L’ospizio dei Crociferi a Venezia*, ed.

Silvia Lunardon, Venezia: Istituzioni di Ricovero e di Educazione, 1984, 42 and n. 56.) The reason that “it has not been sufficiently emphasised that he [Beolco] had Plautus and Terence at his fingertips, in the originals” (140) may be that Jose Oliveira Barata’s article (cited on 141n72) showed that Beolco had very little Latin and relied on a *volgarizzamento* or Italian translation of the *Rudens* for the *Piovana*. For the influence of Erasmus’s *De militis confessio* on the *Veteran* (148-49) see Eugenio Battisti, *L’antirinascimento*, Milano: Feltrinelli, 1962, 305-08 (in the Bibliography).

Chapter Five, “Stages, Staging, and Stagecraft,” offers a range of charming and quite practical suggestions about how the plays were staged in Beolco’s time or could be staged now. It includes valuable considerations on Beolco’s union of word and gesture, and his professionalism, as well as on the likely presence of female performers on his stage (182-83), the context of which may be augmented by information from the work of scholars such as Michele Catalano, Giulio Bertoni, and Alessandro Luzio on noblewomen’s participation in court productions of the late fifteenth and early sixteenth centuries, and Elissa Weaver’s work on the theater of Tuscan nuns.

In the final chapter, “The Ethics of the Natural,” Ferguson makes some interesting comments about Beolco’s philosophy of the natural in the context of the works of Aristotle and the Stoics then being read and studied in Padua and Venice. He does not raise the question of why, given that these ideas were available to all participants in the educated discourse of the time, only Beolco developed them, and with a single-minded commitment. The chapter concludes with an assertion of the centrality of “cyclical repetition” (225) to Beolco’s works and thought. But cyclical repetition occurred only in the late pieces, after Beolco’s lack of inheritance and the termination of his career in Venice had made it clear to him that if he wished to live a comfortable life, he would have to accept the restrictions imposed on him by Cornaro’s patronage, and on peninsular society in general, by the Peace of Bologna, which had sealed its dominance by Charles V and set the Church on the road to Trent. In Turnerian terms, Ferguson’s characterization of Beolco’s thought is liminal; on the contrary, as has been demonstrated, the playwright’s unique contribution was as a great pioneer of the liminoid.

Linda L. Carroll, *Newcomb College, Tulane University*

Mariantonietta Acocella. L’asino d’oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche. Ravenna: Longo, 2001.

Questo volume consiste di tre parti e si consiglia di iniziarne la lettura dall’ultima, l’appendice (159-87) che contiene “Il volgarizzamento del *Lucio o l’asino*” con il titolo *Aseno d’oro*. Per quest’edizione critica Acocella si è affidata a due testimoni: il ms. Vichiano Chigiano L. VI. 215 e l’edizione veneziana dello Zoppino del 1523, cioè il volgarizzamento di Matteo Maria Boiardo. La lettura del racconto di Lucio, tramutato in asino e poi restituito alle sue sembianze umane, è indispensabile per chi vuole apprezzare a fondo i dotti commenti e le ipotesi erudite che ritroviamo nelle altre due parti: la prima contenente una disamina della circolazione delle opere di Luciano, del suo relativo volgarizzamento, delle corrispondenze con il testo di Apuleio nonché del passaggio dal manoscritto alla stampa. Delle avventure di Lucio si hanno due testi del II secolo d.C.: in greco nel *Lucio o l’asino* di incerta attribuzione ma probabilmente l’autore è quel Luciano di Samosata a cui forse dobbiamo un altro testo di ispirazione “fantastica”

(quell'immaginario "viaggio sulla luna") e in latino nelle *Metamorfosi o Asino d'oro* di Apuleio di Madaura. La differenza più significativa tra i due testi sta nell'impostazione e nell'andamento del racconto. In quello greco il racconto delle disavventure dell'asino è fine a se stesso mentre in quello latino le peripezie di Lucio sono incastonate in una "cornice" che racchiude, tra gli altri racconti, la favola di *Amore e Psiche*. Una lettura del testo in appendice faciliterà i continui riscontri appuntati che Acocella farà nella prima parte alla tradizione del testo e nella seconda alla fortuna pittorica che la favola di *Amore e Psiche* ha avuto nel Rinascimento.

Entrambe le opere godettero di larga fortuna nel Rinascimento, come viene attestato dalla breve panoramica delle edizioni quattro-cinquecentesche dei due testi; per il testo di Luciano, trattandosi di un autore greco, la diffusione dell'opera avvenne nel Quattrocento soprattutto per opera di traduzioni in latino mentre pochi sono i volgarizzamenti. Tra questi spicca quello attribuito a Leoniceno; nonostante la contestazione sulla paternità del Leoniceno di tutti i volgarizzamenti luciane (si ricordi che il Vaticano Chigiano che li contiene è adespoto e anepigrafo), in favore del Leoniceno si ha la attendibile testimonianza del Giovio. Sempre a Ferrara, sul finire del Quattrocento, Matteo Maria Boiardo volgarizza le *Metamorfosi* che vengono pubblicate con il titolo di *Apulegio volgare* dallo Zoppino di Venezia a partire dal 1518. Acocella esclude la paternità del Boiardo di *Lucio o l'asino* in modo convincente con una serie di confronti tra l'originale greco e il volgarizzamento e ritiene accettabile, invece, quella di Niccolò Leoniceno la cui serietà di studioso (nonché esperto in materie filosofiche e mediche) è vastamente attestata e riconosciuta. Nella cerchia di amici ritroviamo alcune delle personalità intellettuali e letterarie dell'epoca: Ermolao Barbaro, Angelo Poliziano e Aldo Manuzio, per menzionare solo alcuni. Le divergenze tra l'originale greco e quello latino viene rispecchiato anche nei corrispondenti volgarizzamenti, come dimostra Acocella con una copiosa disamina del finale delle due versioni; per quanto riguarda l'ultimo libro (l'XI) del testo di Apuleio si legge: "Lo stacco tra questo libro e i precedenti, sebbene sia netto, è però soltanto stilistico: Apuleio abbandona completamente il livello comico e si concentra su quello allegorico-misterico, che si rivela la chiave di lettura del romanzo" (55).

Il significato allusivo di questo finale, con i riferimenti mistici ai riti di Iside, lo si ritrova anche nella favola di Psiche e Cupido (che occupa la parte centrale del romanzo) e rientra idealmente nell'ottica neoplatonica rinascimentale. Tale interpretazione viene avallata da Filippo Beroaldo il Vecchio, autore di un commento all'opera di Apuleio che fu decisivo per la diffusione dell'opera. Dal confronto tra il finale apuleiano, quello del *Lucio* e dell'*Apulegio volgare* si evincono delle particolarità linguistiche e stilistiche che confermano, secondo Acocella, la seguente ipotesi: Leoniceno e non Boiardo ha tradotto dall'originale greco il testo del Lucio pseudo-luciano. Dal confronto tra il *Lucio* e l'*Apulegio* del Boiardo si derivano anche le date delle due opere: la data *ante quem* è il 1494, data della morte del Boiardo, mentre il 1471 (ma 1479 più probabile) è la data *post quem*. Acocella, inoltre, suggerisce che il contenuto religioso dell'ultimo libro delle *Metamorfosi* sia la ragione per cui Boiardo l'abbia ommesso nel suo volgarizzamento e così farà anche il Firenzuola la cui versione di *L'asino d'oro*, a partire dal 1550, soppianderà quella boiardesca. Nel riassumere i confronti e le divergenze tra i tre testi presi in considerazione e nel contestualizzare tale disamina all'interno del dibattito filosofico-religioso del Rinascimento, Acocella conclude questa prima parte con le seguenti osservazioni: "E per quanto riguarda l'interpretazione di Apuleio stesso,

abbiamo già menzionato la fortuna del commento del Beroaldo, successivo di pochi anni al volgarizzamento boiardesco, che nella prefazione avalla un'interpretazione allegorica globalmente misterica (senza poi addentrarsi in essa), e nell'esegesi dell'XI libro, rivelando le affinità tra culto isiaco e culto cristiano, è portato ad attribuire caratteri cristiani alla religiosità apuleiana, cogliendo un'unità di religioni" (80).

La seconda parte di questo volume — introdotta da cinquantacinque illustrazioni sulle avventure di Lucio e sulla favola di Amore e Psiche — testimonia come la fortuna figurativa dell'*Asino d'oro* è legata al quadro centrale del racconto apuleiano. Per la pittura, i primi esempi rinascimentali di rielaborazioni figurative di cui abbiamo notizia appartengono al Quattrocento fiorentino. Ma solo dopo la diffusione a stampa di Apuleio e della sua fortuna in ambito ferrarese, si testimonia una serie di dipinti e cicli eseguiti da artisti di gran fama: da Giorgione (purtroppo i suoi sedici dipinti sono andati perduti) a Raffaello che diede l'impulso decisivo alla diffusione di questo soggetto in pittura nel 1517 quando affrescò la loggia della villa suburbana di Agostino Chigi (la futura "Farnesina"). L'esempio raffaellesco produsse una vera e propria scuola e tra gli allievi è d'obbligo ricordarne almeno due: Giulio Romano e Perin del Vaga. Al primo, tornando in area padana, dobbiamo gli affreschi del Palazzo del Te a Mantova dove Giulio Romano viene chiamato nel 1524 e dove, secondo Acocella, si verifica "una convergenza tra l'ispirazione pittorica romana raffaellesca e quella letteraria della tradizione ferrarese-mantovana promossa da [...] Isabella d'Este [...]" (125). Romano non solo riprende la tradizione raffaellesca della favola ma riesce a illustrarne tutti gli episodi in forma labirintica (e non lineare, com'era d'uso) sottolineando in questo modo il percorso del racconto come metafora del viaggio dell'anima umana. Parimenti originale è il ciclo di affreschi della Rocca di San Secondo, presso Parma, perché è l'unico ad illustrare le avventure dell'asino Lucio piuttosto che limitarsi al quadro centrale della favola di Amore e Psiche. Un confronto iconografico tra questi affreschi e le xilografie dell'*Apulegio* del 1519 (nonché un riscontro con quelle che accompagnavano il commento del Beroaldo del 1510) invitano nuovamente il lettore a ritornare ai testi e alle avventure di Lucio per coglierne le varianti e rapportarle alle rielaborazioni iconografiche. Acocella completa il volume con una vasta bibliografia sul soggetto e con due indici che stanno a testimoniare il doppio impegno scientifico nella presentazione di questo volume: quello filologico della prima parte e, nella seconda, quello dedicato alle riprese figurative della storia di *Amore e Psiche*.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Ronnie H. Terpening. *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto: U of Toronto P, 1997. Pp. 310.

While his contemporaries praised both his keen intellect and his abilities as a poet, Lodovico Dolce's literary reputation declined drastically following his death in 1568. Once lauded by Pietro Aretino, Francesco Sansovino, and Veronica Gambara, today he occupies a position below the ranks of the recognized *minori* and figures among the "*minimi*, invisible except for a text or two" (4). When we consider that he was the most prolific *poligrafo* in sixteenth-century Venice, and the author, editor, or translator of over one hundred works, Dolce's exclusion from the company of the great men and women of letters appears quite astounding. In his insightful volume *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Ronnie H. Terpening successfully bridges what he terms a startling gap

“between Dolce’s reception in his own time and in our own” (5) by demonstrating the author’s essential role in the diffusion and expansion of culture during the Cinquecento. As such, it is a welcome addition to Paul Grendler’s 1969 study of Venetian *poligrafi*, *Critics of the Italian World, 1530-1560: Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando*.

By way of a biographical sketch in the first chapter, Terpening furnishes compelling arguments for reassessing Dolce’s remarkable career: Dolce published in, and thus contributed to the development of all major genres; he edited the classics of the Italian literary canon (Ariosto, Boccaccio, Petrarch), bestowing upon Dante’s *Commedia* the adjective *divina*; and, in his most productive years, some 40-50% of the books rolling off the Giolito presses passed through his hands. Terpening blames the deflation of Dolce’s literary fame in part on post-Romantic notions of originality that disregard early modern theories of imitation and *risrittura*. For Dolce, imitation produced sweet results: he likened the author who imitates others to the bee that gathers raw material from a variety of flowers in order to produce honey. Many of Dolce’s contemporaries held similar views: the comic playwrights Ruzzante and Anton Francesco Grazzini both employed sartorial metaphors of new garments being fashioned from old cloth to describe *risrittura*, the process by which classical plots were reworked and updated to form new comedies. Part of Terpening’s strategy for once again raising his author above the ranks of the *minimi* lies in the articulation of a new set of criteria sensitive to the literary norms of the Cinquecento by which to judge Dolce’s opus. Each of the following five chapters is both an elaboration of these criteria and an assessment of Dolce’s original efforts in various literary genres, including the chivalric epic (Chapter Two), comedy (Chapter Three), tragedy (Chapters Four and Five), and prose dialogues and treatises (Chapter Six). A comprehensive bibliography of Dolce’s original works, *rifacimenti*, translations, and editions rounds out this collection of essays.

In Chapter Two, Terpening examines Dolce’s contributions to the development of the chivalric epic, a genre to which he maintained a lifelong devotion. Dolce authored five epics: *Il Sacripante* (1535-6), *Stanze* on Charles V’s victory in Africa (1535), *Palmerino* (1561), *Primaleone* (1562), and *Le prime imprese di Conte Orlando* (1572). He edited the poems of Poliziano, Ariosto, and Bernardo Tasso, and penned Italian versions of the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid*. Through a reading of his *Apologia contra ai detrattori dell’Ariosto* (1536), Terpening sketches Dolce’s poetics. Dolce believed in writing to please the public, not academicians, sided with the moderns in questions of language, and espoused what Terpening terms a proto-Crocean idea of the organic unity of a text, according to which “niente in se stesso [è] discordante, niente mostruoso ma ogni cosa risulta in un corpo solo, ed in tutte parti corrispondente” (28). Through detailed plot summaries and close readings of selected passages from the *Sacripante* and the *Prime imprese* (the former a continuation of and the latter the *antefatto* for the *Orlando furioso*), Terpening argues that these poems merit reconsideration because they chart the changes in the genre between Ariosto and Tasso. While the central concern in the *Sacripante*, a “highly readable and enjoyable poem” (44), is the Saracen Sacripante’s love for Angelica, Terpening uncovers a thematic interplay between reason and passion, as well as an emphasis on honor and fidelity, that testify to the author’s emerging Counter-Reformation spirit. Published posthumously, the *Prime imprese* contains much that prefigures elements found in Tasso’s *Gerusalemme liberata*: an emphasis on duels and battles, disguised angels who intervene in the affairs

of mortals, and a woman warrior who seems a prototype for Clorinda.

In the analysis of Dolce's comedies in Chapter Three, Terpening distinguishes between those that can be defined as *rifacimenti* of classical comedies, *Il capitano* (1545) and *Il marito* (1545), and those that are "original stories imbued with traditional features" (62), *Il ragazzo* (1541) and *La Fabritia* (1549). In this chapter, as throughout the study, Terpening's perceptive critical gaze discerns details in Dolce's texts previously overlooked by literary critics. Here he astutely notes that Dolce's fifth comedy, *Il ruffiano* (1551), which had been labelled an original comedy by Marvin Herrick, is actually an unacknowledged translation of Ruzzante's *La piovana*. Thus, in this case, Dolce can rightly be accused of plagiarism. Noting that intertextuality is inherent to any *rifacimento*, Terpening eschews the type of source study undertaken by previous critics of *Il capitano* and *Il marito*, in order to focus instead on the ways in which Dolce updates classical plots so as to account for contemporary customs. Terpening assumes a similar critical approach to Dolce's original comedies and demonstrates their immense value to scholars of Renaissance culture as mirrors of sixteenth-century Italian society that reflect the debate on the worth of women, the status of different professions, as well as social practices as varied as slavery, dowries, and abortion. The many pages dedicated to reviewing and refuting earlier critical studies of *Il ragazzo*, in which Terpening argues that Dolce's comedy has been misguidedly criticized for being derivative and lacking suspense, will most likely appeal more to scholars of theater than to the general reader.

Terpening explores Dolce's many contributions to Italian tragedy in two chapters, noting that his translations of four of Euripides's and ten of Seneca's tragedies are enough to garner him praise. In Chapter Four, Terpening affirms that Dolce's comparison of his own tragedies to those of Trissino, Rucellai, and Giralaldi was an apt one, because all of these authors shared a tragic world view according to which the transgressive acts of the tyrant stood in opposition to the "rational order inherent in the universe" (99). The enthusiastically received performances of Dolce's *Marianna* (1565) and *Troiane* (1567) by acclaimed actors in the palaces of Venetian nobles attest to the author's considerable abilities as a tragedian. In Chapter Five, Terpening analyzes three tragedies based on Virgil's tale of Dido which fill in the blanks in a genealogy that culminates in Metastasio's masterpiece *Didone abbandonata*: Alessandro Pazzi de' Medici's *Didone in Cartagine*, Giambattista Giralaldi Cinthio's *Didone*, and Dolce's *Didone*. Through a close comparative reading of each tragedy and its model, Terpening documents a shift from imitation to emulation. He posits, "[...] one can state that we move in less than twenty-five years from a rapport of filiation in Pazzi (or intertextuality, in the classic sense of the word as used by Julia Kristeva) to one of continuity (or genealogy, as used by Paolo Valesio) in Giralaldi, to one of relationship (or transtextuality, as used by Gérard Genette) in Dolce, where, however, the ties to Virgil's epic are manifest rather than hidden" (126). Here lies my only quibble with this otherwise excellent study. I wish that Terpening had utilized this fascinating theoretical framework in a more profound way throughout his discussion of Dolce's theater in order to hone the distinctions he makes among imitations, free translations, original works, and acts of plagiarism. Admittedly, this is no easy task and would require a separate chapter to fully contextualize and address all the issues involved. While I accept Terpening's taxonomy in its broadest terms, it gives rise to many questions concerning the content and limits of each category, for example: Why does Dolce usually indicate whether the work is a translation or a *rifacimento* on the title pages of his tragedies but not do so on those of his comedies? Does Dolce feel free to

plagiarize Ruzzante's *La piovana* because it is a comedy in dialect? How did other translators of the period theorize about their work?

In the sixth chapter, Terpening illustrates the remarkable breadth of Dolce's literary career. As a translator of non-fiction Latin texts, and as an author of treatises and dialogues on subjects as varied as gems, the status of women, memory, and painting, Dolce achieved the "praiseworthy goal of popularizing the elite culture of the time, rendering its more obscure aspects accessible to a much wider audience" (128). This "wider audience" includes modern scholars of Renaissance culture: Frances Yates preferred Dolce's translation of Johannes Romberch's treatise on memory *Congestorium artificiose memorie* to the original. Terpening dismisses those critics who berate Dolce as an "unfaithful" or "bad" translator, sustaining that such negative judgements disregard Dolce's own concept of translation as the production of a fluid, easily read text. Furthermore, these same critics often overlook the great service Dolce provided for his readers: he transposed arcane Latin texts into a graceful Italian, expanded his translations to include explanations of technical terms, and modernized the often obscure lists of examples found in these treatises to include contemporary figures better known to his reading public. In this way, Dolce became the "master of those who knew naught" (164).

This thoroughly documented, well-written study reaches its goal of rehabilitating Dolce's literary reputation through the steady accumulation of his many — albeit often individually modest — contributions to Italian letters. The true value of Terpening's study, however, extends far beyond this act of recuperation, for his insightful readings also unearth the great treasures to be found in Dolce's vast bibliography for those of us engaged in genre or cultural studies.

Suzanne Magnanini, *University of Colorado, Boulder*

Micaela Rinaldi. *Torquato Tasso e Francesco Patrizi: tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*. Ravenna: Longo Editore, 2001. Pp 119

The publication of Tasso's *Gerusalemme liberata* in 1581 immediately provoked massive debate surrounding its relative merits with respect to Ariosto's *Orlando furioso*. Already in 1584 Camillo Pellegrino, opening his dialogue *Il carrafa*, expressed the hope that "in questo breue discorso [...] si verrà almeno in parte à terminar la questione, che di continuo si hà, non solo appresso del volgo, ma etiandio di huomini grauissimi, di chi habbia conseguito maggior grado di honore nell'Epica poesia, ò Lodouico Ariosto, ò vero Torquato Tasso." The debate over Tasso and Ariosto is a rich source of fascinating texts, for it provided a context for an examination of fundamental philosophical and literary questions. The *Carrafa*, for instance, only pronounces its judgement on Tasso after a discussion of the first principles of Aristotelian poetics and their application to the epic poem. For Francesco Patrizi, the subject, alongside Tasso, of this useful book by Rinaldi, the response to Tasso was inextricably bound with the totality of his Platonic philosophy.

The danger, when coming to examine this period of literary criticism, is that we succumb to the temptation to exaggerate the distinctions between the contributors to the debate. Bernard Weinberg's magisterial *History of Literary Criticism of the Italian Renaissance* (Chicago: Chicago UP, 1964), for instance, argues that Patrizi's intervention in the debate, and Tasso's impassioned response, had one "primary role": "to sharpen the distinction between Aristotelianism and Platonism" (1016). To reduce the debate between Tasso and Patrizi to a dogged restatement of stock Aristotelian and Platonic principles,

however, would be to close off more nuanced readings of the texts. Rinaldi's short book, *Torquato Tasso e Francesco Patrizi: tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*, based on work carried out for her *tesi di laurea*, aims to avoid such reductionism. It is a lucid discussion of the relationship between Torquato Tasso and Francesco Patrizi, particularly as that relationship develops following the publication of the *Gerusalemme liberata*. As the book's subtitle advertises, it is a study of both affinity and divergence, and its aim is twofold: first, to present the evidence that Tasso and Patrizi had a close, if intermittent, personal friendship; second, to show that for all their apparent philosophical differences, striking points of commonality do emerge within their theoretical work.

The first chapter draws together biographical information surrounding the encounters between Patrizi and Tasso, summarising the evidence for their probable meeting at Venice during Tasso's stay at the Accademia during 1558 and 1559. Rinaldi goes on to describe Patrizi's arrival at Ferrara in 1578, and provides an interesting interpretation of Patrizi and Tasso's divergent experience of that intellectual climate. For Patrizi, the enthusiasm with which Ficino was being read in Ferrara made it the ideal place for him to pursue his thought. For Tasso, Rinaldi argues, the fear of an indifferent God (as expressed in his letter to Scipione Gonzaga of March 1579) could only be exacerbated by the popularity of Neo-Platonist speculation about the separateness of the realm of Ideas from the material world. Patrizi and Tasso met again in Rome following Patrizi's arrival at the Università della Sapienza in 1592, and it is in the context of this renewed personal acquaintance that a degree of intellectual *rapprochement* occurs: as Rinaldi points out, in this period a major shift in Tasso's thinking about the nature of signs takes place. In Tasso's dialogue, *Il conte*, reflection on Egyptian hieroglyphics leads to a conviction that the very difficulty of understanding the strange and foreign language can be a means of inciting *meraviglia*. In Patrizi's work, similarly, the concept of mystery in poetic language is seen as a way of reconnecting with underlying truth.

Chapter two examines Patrizi's *Parere in difesa di Ludovico Ariosto*, written in early 1585 in response to Camillo Pellegrino's *Carrafa*. Rinaldi briefly traces the history of the debate around Ariosto and Tasso through a summary of some of the key texts: Giraldi's *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554); Pigna's *I romanzi* of the same year; the della Crusca critiques of Tasso's style (1585); Tasso's own *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*. She is careful to distinguish between these texts, which often engaged in sustained and fundamental theoretical reflection, and others, such as Bastiano de' Rossi's published *Lettera a Flaminio Monicelli*, which attacked Tasso's character. Rinaldi's lucid discussion of Patrizi's *Parere* thus places the text in context, and the originality of Patrizi's intervention – which argued, among other things, that Aristotelian unity had always been a practical impossibility – is made clear.

Chapter three examines Patrizi's and Tasso's conceptions of epic poetry; whilst this chapter is elegantly written, it stops short of a satisfactory exploration of the implications of the ideas it presents. In Tasso's approach to Aristotelian unity, Rinaldi asserts, his instincts are towards multiplicity, and the need to achieve unity in poetry is a form of discipline for him. This assertion about Tasso's psychology is inadequately justified. She then quotes sections of the *Discorsi*, which argue that a formal unity can be seen even in a complex and varied world; this is a unity which Rinaldi sees as having a "quasi perfetta corrispondenza" (53) with Patrizi's Platonic sense of unity ("Ab Unitate primaria, Unitates omnes. Ab Unitatibus, Essentiae. Ab Essentiis, Vitae. A Vitis, Mentis" [*Nova de universes philosophia*, quoted in Rinaldi 52-53]). Rinaldi's insistence on the affinity

between Tasso and Patrizi here disguises the fact that in many respects the differences between the two conceptions of unity are more interesting than the similarities. For Tasso, unity can be found in, and imposed through, plot; for Patrizi, unity lies in a distant but single source, which is the creator of all multiplicity. Rather than a “quasi perfetta corrispondenza,” then, there is a momentary and perhaps illusory similarity between the two men’s thought here. Rinaldi goes on to discuss Patrizi’s conception of poetic *fabula* as a form of creativity, deriving from inspiration. There is clearly an interesting comparison to be made here with the second stanza of *Gerusalemme liberata*, and its invocation of a Christian Muse; it would have been interesting to see Rinaldi explore this aspect.

Chapter four summarises the intellectual backdrop to Patrizi’s *Trimerone*, the final part of the second volume of *Della poetica*, published in 1586 and written as a response to Tasso’s *Discorso sopra il Parere fatto dal Signor Francesco Patrizi in difesa di Ludovico Ariosto*. As Rinaldi makes clear, the two texts have a strikingly different tenor: Tasso makes it clear that he has taken strong personal offence at Patrizi’s earlier intervention, whereas Patrizi insists on his admiration for *Gerusalemme liberata* and repeatedly describes Tasso as “l’amico nostro” and “così grande huomo.” Rinaldi chooses to devote little space to analysing the contents of the *Trimerone*, perhaps because the text is reproduced in full in a lengthy — and highly useful — appendix.

This book does us some service in drawing attention to Patrizi as an original and stimulating reader of Tasso. In showing a way beyond the predictability of labels such as “Aristotelianism” and “Platonism,” Rinaldi encourages us to re-visit the texts of the debate over Ariosto and Tasso. She writes clearly enough for this study to be a useful introduction to the debate, and there will also be much to interest those more familiar with it. Two concerns remain, however. First, some of Rinaldi’s most suggestive citations are not properly referenced. This is a great pity, since the value of her lucid explanations of intellectual context is that it encourages her readers to revisit the primary texts. Second, this is a short book (70 pages, excluding the Appendix), and much of it is taken up with biographical detail about its two protagonists. Little of this detail is original, and much of it has only limited relevance to the more interesting discussions of the primary texts. The frustration is that the analysis of the text was not taken further and that Rinaldi chose to devote such a high proportion of this book to biographical detail, for she is an extremely sharp reader of both Tasso and Patrizi, and her lucid discussion of both writers deserves and rewards careful reading.

Matthew Treherne, *University of Cambridge*

Zsuzsanna Rozsnyói. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*. Ravenna: Longo, 2000.

Come già Barilli avvertiva in un suo saggio per la Letteratura Italiana Laterza (in Nicola Badaloni, Walter Moretti, Renato Barilli, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, LIL 24, Bari: Laterza, 1979, 136-75), il contemporaneo interesse per la “scienza della letteratura” ha richiamato in tempi recenti l’attenzione sulla trattatistica letteraria del Cinquecento, oggetto di studi attenti e appassionati non solo in Italia ma anche in ambito europeo e specialmente nell’area anglosassone. Ricorderò, per limitarmi ad un intervento nordamericano, la recente edizione del *Discorso dei romanzi* di Giovambattista Giraldi Cinzio a cura di Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio ed Enrico Musacchio (Bologna: Millennium 1999), con l’ampia e informata introduzione.

Il volume di Zsuzsanna Rozsnyói viene ad illustrare un aspetto particolare della ricerca critica del Cinquecento nell'arco di tempo che va dalla pubblicazione dell'*Orlando Furioso* a quella del *Rinaldo* del Tasso, la ricerca cioè di un modo di fare narrativa che si richiamasse ai grandi modelli della classicità, sulla scia del dibattito sulle "regole", in sofferta contrapposizione al fortunato romanzo dell'Ariosto. Com'è noto, nel letterato del Cinquecento il travaglio critico spesso prende la forma non solo di trattazione teorica ma di realizzazione concreta di opere letterarie che, incarnando i principi teorici propugnati, si propongano come modelli esemplari a futuri eventuali imitatori, nella speranza di ottenere una fama imperitura per i loro autori. Ecco allora messi a fuoco, insieme alle affermazioni critiche presenti nei trattati e nelle lettere, alcuni poemi in cui si incarnano le proposte critiche degli autori, in primo luogo il *Girone il Cortese* di Luigi Alamanni, l'*Ercole* di Giambattista Giraldi Cinzio, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, ma anche il *Costante* di Felice Bolognetti, l'*Italia liberata dai Goti* di Giangiorgio Trissino, il *Meschino detto il Guerrino* di Tullia d'Aragona. Presupposte le discussioni che scaturiscono dai commenti alla *Poetica* di Aristotele e dalla svolta moraleggiante concomitante alla Controriforma, il libro della Rozsnyói si concentra esclusivamente sui problemi formali attinenti alla composizione dei nuovi romanzi. La trattazione procede ad "imbuto", attraverso quattro capitoli che dalle questioni più generali sulla ricerca dei modelli classici da contrapporre all'abnorme *Orlando furioso* passa all'individuazione di alcuni modi di conferire "unità" al poema narrativo — unità intorno a un eroe protagonista, come nel *Girone*, unità nella storia di una vita come nell'*Ercole*, unità "intesa come regola e misura" (51) come nell'*Amadigi* —, affronta poi la discussione di alcune delle tecniche narrative esperite nei diversi poemi, e analizza finalmente alcune "unità discorsive" come gli esordi, le formule di passaggio e i congedi.

Il più interessante è probabilmente il terzo capitolo, dove viene messo a fuoco in maniera abbastanza precisa il travaglio critico, teorico e pratico, intorno ai rapporti tra favola ed episodi, l'articolazione delle digressioni rispetto alla favola portante, il problema della regolarizzazione della cronologia degli eventi, e la tendenza ad organizzare il racconto per blocchi narrativi, specialmente in quei poemi in cui, come nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, vengono portate avanti contemporaneamente le storie relative a tre protagonisti. Prima ancora della soluzione della *Liberata* e dei *Discorsi sul poema epico*, punto d'arrivo della riflessione teorico-pratica sul poema epico, sembra farsi strada nelle lettere del Giraldi Cinzio "l'idea dell'*integritas* [...]" che nella sua dominante dimensione formale-strutturale prevede non solo l'armonioso, proporzionato insieme delle parti raccolte in un'unità unica e indivisibile, ma anche e soprattutto un'estrema funzionalizzazione degli elementi narrativi che la compongono, a nessuno dei quali, proprio come le parti del corpo umano, si potrebbe rinunciare senza compromettere il corretto funzionamento e l'integrità dell'insieme" (65).

Sarebbe stata probabilmente desiderabile una maggiore attenzione filologica nelle citazioni ricavate da edizioni cinquecentesche, se non altro nel segnalare gli errori (di stampa?) di cui appaiono costellate. Per esempio, molto oscuro appare il "persier" di *Ercole* II, 7.6 (119), e probabilmente erronea è la lezione "Aiutato a tornare ore più grati" di *Il meschino* XXV 6 (114); dietro il "nostro onore" (130) è sospettabile un "vostro", così come è sospettabile un "fia" dietro i "sia" di *Ercole* II 119.8 (123) e *Ercole* VIII, 110, 8 (124); "Or, perché 'l canto mi par finito" (129) è ipometro; e così via. Ciononostante, il volumetto ha il merito di illuminare la coincidenza d'interessi fra la critica contemporanea e quella del Cinquecento sul problema della tecnica narrativa, e di

informare sulle soluzioni adottate in opere letterarie non particolarmente frequentate dalla critica. Completano il saggio un indice dei nomi e un'aggiornata bibliografia.

Maria Predelli, *McGill University*

Quinto Marini, *Fratelli barocchi. Studi su A. G. Brignole Sale, G. A. de Marini, A. Aproso, F. F. Frugoni, P. Segneri*, Modena: Mucchi Editore, 2000. Pp. 304.

Il volume comprende sotto un unico titolo contributi di diversa provenienza, “unificati dal fondamentale intreccio storicistico di vita e opere degli autori studiati” (8-9). Cinque dei sei saggi raccolti nel recente libro di Quinto Marini e l'appendice, dedicata al fenomeno del *best-seller* secentesco, sono già stati pubblicati altrove. Del tutto nuovo è, invece, il saggio sul *Calloandro* di Giovanni Ambrosio Marini.

Nel tracciare il profilo di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662), nel primo contributo del volume (*Anton Giulio Brignole Sale, un protagonista di “instabilità”* 19-62), Quinto Marini comincia con la ricostruzione biografica di un letterato privilegiato dalla propria posizione sociale. Dopo *Le instabilità dell'ingegno*, dialogo che, da una cornice decameroniana, evolve verso “un intrattenimento barocchissimo” (23), ne *La colonna per l'anime del Purgatorio*, “i piaceri dell'ingegno barocco” venivano “spostati in campo sacro, a stimolare il terrore e le lacrime dei lettori” (33). L'intera vicenda del Brignole Sale, fino a quando, lasciata la vita laica, entrò nei Missionari Urbani (1649), può essere interpretata come un progressivo spostamento “verso il territorio religioso e impegnato” (53). Dopo il genere romanzesco, praticato con la *Storia spagnuola* (1640-42), componeva il *Satirico* (stampato nel 1648), in cui alcune figure tipiche del suo tempo venivano prese di mira e messe alla berlina. *La vita di Sant'Alessio descritta e arricchita con divoti episodi*, l'ultimo romanzo religioso del Brignole Sale, era il più compiuto tentativo di cercare per se stesso un modello che fungesse anche da formula autorappresentativa.

Il secondo saggio del libro è dedicato allo studio — secondo una prospettiva biografica e letteraria — del Brignole Sale “seconda maniera”, ovvero successivo al suo ingresso nella Compagnia di Gesù (*Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra* 63-112). Se si escludono due brevi panegirici sacri, presi i voti, il Brignole Sale sospese pressoché completamente la propria attività letteraria. Le sue prediche — narra il suo biografo Giovanni Maria Visconte — erano annotate “in pezzetti, o in avanzi”, talvolta “sopra le lettere che aveva ricevute, non solo a tergo [...], ma anco scrivendo le sue tra una riga, e l'altra” (65). Questa estrema sobrietà del gesuita Anton Giulio Brignole Sale e la difficoltà di ricordare la sua figura di religioso con l'uomo di mondo, il politico impegnato nelle corti, che Brignole Sale era stato durante la sua vita laica, ha certamente inibito parte della critica, la cui attenzione verso il *secondo* Brignole Sale è stata notevolmente inferiore. Quinto Marini ricorda e commenta il panegirico del beato Gaetano di Thiene, fondatore dei Teatini, celebrato dal Brignole Sale sotto l'insegna — quasi motto araldico — dell’“acquistar gloria al suo Signore col perdersi” (78). Si sofferma, quindi, sul panegirico del beato Andrea Avellino, “nelle vesti di premuroso maestro dei novizi o di predicatore”. Genova non aveva avuto maestri dell'oratoria sacra e il Brignole Sale doveva costruire da sé la propria tradizione, attingendo agli esempi del Mascardi (a Genova sulla fine del 1621), alla teorie di Matteo Peregrini, all'oratoria sacra del Bartoli e, tra gli altri, di Fabio Ambrogio Spinola, autore di prediche quaresimali e di cinquecento meditazioni “ciascuna proponente una verità o un soggetto, ordinate mese per mese ed internamente distinte in vari momenti di riflessione spirituale” (110).

La ricostruzione del profilo biografico di Giovanni Ambrosio Marini è alquanto difficile per scarsità di documenti. Quinto Marini se ne occupa nel terzo saggio del volume (*Giovanni Ambrosio de Marini e gli "inviluppati laberinti" del Calloandro fedele* 113-51). Tra le caratteristiche comuni evidenziate nei profili biografici contemporanei del Soprani e dell'abate Giustiniani, spicca in particolare la composizione del *Calloandro*, "l'opera che, anche per la sua complicata vicenda di mascheratura e smascheratura, anagrammi e finti nomi, caratterizza il personaggio" (116). La psicologia, il profilo letterario e umano di Giovanni Ambrosio, "nato fuori dalla famiglia ma poi legittimato e ascritto alla nobiltà, e tuttavia, anche come intellettuale, scrittore tardivo" (120), comincia a delinearsi nelle contraddizioni che comprendono, da un lato, il tipico atteggiamento del letterato alla moda, dall'altro il religioso irreprensibile che condanna i libri faceti, anche i suoi stessi, invitando alla sola meditazione dei testi religiosi. Ma l'ambiguità — rileva Quinto Marini — è cifra barocca e l'autore del *Calloandro* sapeva interpretarla perfettamente, sia rilevando, nei suoi libri devoti (ne *Il caso non a caso*, del 1650) la continua vicenda delle cose umane, sia condannando le scritture romanzesche come inutili. Del *Calloandro* Marini ricapitola e commenta le vicende, soffermandosi sulle principali tematiche e sugli snodi della narrazione. Il *Calloandro* non affronta alcuna specifica problematica politica, per quanto sia concepito per essere fruito all'interno della "società nobiliare e aristocratica di pieno '600" (146). La sua ricetta, "labirintica" ed esclusivamente narrativa, bene illustrata dal saggista, sta a fondamento della lunga durata del suo successo.

Il quarto saggio del libro, derivato da una relazione pronunciata durante un convegno internazionale di studi sugli agostiniani a Genova (Genova, 9-11 dicembre 1993), tratta di *Angelico Aprosio da Ventimiglia, "tromba per far conoscer molti"* (153-79). Oltreché dalla vocazione religiosa, che si manifestò in lui fin dalla giovane età, la vita dell'Aprosio fu segnata dalla vorace passione per i libri. Fu la costituzione della sua biblioteca, esistente ancora oggi, la sua maggiore opera, tanto che, "quando volle — nella sua vecchiaia, dopo una stagione di peregrinazioni e battaglie — scrivere la *summa* del proprio lavoro di intellettuale, letterato e bibliofilo, non trovò di meglio che intitolare quest'ultima opera *La Biblioteca Aprosiana*" (154). Nella *Biblioteca*, rassegna biografica in ordine alfabetico, Aprosio lasciò anche una propria, ampia e arruffata, autobiografia, documento insostituibile "per identificare i suoi rapporti con letterati e dotti del tempo, i suoi peculiari interessi e la storia del suo impegno nel mondo editoriale e librario secentesco, la sua *facies* intellettuale" (156). Aprosio era convinto che i componimenti prendessero vita dalle "opposizioni" ed in queste effettivamente si gettò, difendendo il Marino e il suo *Adone* contro le accuse dello Stigliani. Aprosio risiedette a Venezia tra il 1641 e il 1647: furono questi "gli anni più intensi del suo lavoro di bibliofilo, ricercatore, selezionatore, promotore editoriale e, senza dubbio, anche di commerciante di libri" (166). Numerosi i rapporti intrattenuti col Sarzina, Pavoni, Combi, Herz, Ginammi e Guerigli. Rammentato nei passaggi principali, e anche nelle evidenti cadute di tono, l'episodio della disputa con la monaca benedettina Arcangela Tarabotti fu causa dell'isolamento dell'Aprosio. Negli ultimi venticinque anni, passati a Ventimiglia, l'Aprosio si prese soprattutto cura della sua biblioteca e strinse "rapporti con altri grandi bibliofili ed eruditi del tempo [...] con letterati, studiosi, dotti e persino scienziati" (178). In questo periodo tornò a dedicarsi alla composizione di nuove opere e a concludere quelle rimaste in sospeso: si confermava disposto a rinunciare all'originalità, alla fantasia, all'inventività, per "essere solo e soltanto un raccoglitore e un divulgatore del

sapere libresco" (179).

Il seguente contributo, saggio bibliografico e guida alla lettura, è dedicato a Francesco Fulvio Frugoni (*Francesco Fulvio Frugoni, "a guisa di fiaccola"* 181-217). Come già per l'autore del *Calloandro*, anche per il Frugoni non si dispone che di scarni, incerti dati biografici. La stima che fin da giovane gli riservarono il Brignole Sale e il Mascardi, gli rese facile accedere all'Accademia degli Addormentati e gli consentì di avvicinarsi a una delle più potenti famiglie patrizie genovesi, gli Spinola. Accanto alle tappe di una complessa vicenda biografica, a Quinto Marini preme rilevare l'"instabilità esistenziale" di Frugoni, la sua ricerca di una posizione all'interno del mondo letterario. Il saggio segue F. F. Frugoni alla fastosa corte di Carlo Emanuele II di Savoia, dove conobbe il Tesauro, subendone l'influenza. Quinto Marini si avventura infine sul terreno dilatato del *Cane di Diogene*, "grandiosa *summa* dell'universale sapere barocco", sorretta dall'ambizione di "assorbire tutti i libri e tutti i generi in un solo libro" (210). Sul *Tribunal della Critica* e le sue sessioni, oltre "quattrocentocinquanta pagine sconvolgenti per l'enciclopedismo e la minuzia delle questioni, con curiosità e aneddoti, opere note o no, trattate e riprodotte per brani anche consistenti" (215), Marini indugia nella seconda parte del suo saggio, anche perché, a suo avviso, raccontare il *Cane di Diogene*, "nel suo convulso insieme, pur affrettatamente e con sforbiciature impietose" (216), è il solo modo — il solo che l'autore abbia previsto — per capirlo.

L'ultimo saggio del libro, *Le biografie del «venerabile servo di Dio» Paolo Segneri* (219-64), da una relazione pronunciata durante il Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Nettuno (1994-95) per celebrare il 300° anniversario della morte di Paolo Segneri e già pubblicato nei relativi atti, è una riflessione sull'immagine e sul mito del celebre predicatore secentesco. Quinto Marini rilegge e confronta le biografie del Segneri per "fare la storia di un'immagine nei secoli" (219). La biografia fondamentale per la ricostruzione della figura del Segneri fu scritta dal suo confratello Giuseppe Massei nel 1698. Nel Settecento due biografie latine del Segneri attinsero allo scritto del Massei: la prima, dovuta alla penna di G. M. Mazzolari, aggiungeva, rispetto allo scritto del Massei, una consapevole considerazione delle opere letterarie del Segneri e ne apprezzava lo stile limpido, armonico e puntuto. La seconda, di Angelo Fabroni, usava il Massei con grande parsimonia. Segneri era soprattutto ammirato come scrittore, capace di evitare i trabocchetti del depravato stile barocco per ricondurre la sacra oratoria "a quelle virtù sue proprie che erano state dimenticate" (247). All'agiografia incurante dei meriti letterari, si sostituiva dunque una visione opposta, in cui a esser messe in luce erano soprattutto le doti letterarie del Segneri, le virtù dello stile e dei concetti e il suo impegno nelle battaglie teologiche (pressoché dimenticate da Massei e Mazzolari). Marini riporta infine le posizioni dei lettori e dei critici ottocenteschi e novecenteschi. Una biografia documentata di Segneri, auspicata anche da Mario Scotti, permetterebbe, secondo Marini, il recupero di una personalità di spicco, consegnata alla storia da biografì sempre troppo appassionati.

Il volume si chiude con un'appendice su *Romanzieri liguri e imprese editoriali nel Seicento (con un documento d'archivio sulla censura della Vergine Parigina di Francesco Fulvio Frugoni 265-91)*, argomento che Quinto Marini ha trattato anche, in misura più ampia, per un recente capitolo della *Storia della letteratura italiana*, pubblicata presso l'editore Salerno. La prima affermazione, fondamentale, del saggio è la difesa della linea romanzesca ligure e della sua peculiare identità rispetto alla linea veneta. Un'indagine di consistenza che guardi al numero delle edizioni dei romanzieri

liguri durante l'intero Seicento permette di affermare, senza dubbio, il "primato del romanzo ligure barocco nel mercato librario italiano" (266), ma anche l'atteggiamento poco ricettivo degli editori genovesi.

Stefano Termanini, *Genova*

Jack D'Amico. *Shakespeare and Italy: The City and the Stage*. Gainesville: UP of Florida, 2001.

In this volume, the author engages the reader in a scholarly discussion of the individual settings in Shakespearean dramas set in Italy, whether in real cities such as Verona, Venice, Milan, and Messina in the case of *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Two Gentlemen of Verona*, and *Much Ado About Nothing*, respectively, or the courtly, mythical world of Sicilia, the setting of *The Winter's Tale*. This he does in order to suggest the relationship between the individual plays and their contemporary audiences. The fundamental thesis of the volume is that Italian society, as it is represented in Shakespeare's plays, is a reconfiguration of the urban world of contemporary London. D'Amico further extends this principle of correspondences by drawing a parallel between the major city-states of northern Italy and the theaters in and around Elizabethan London, as both are enclosed within walls but open to the air, a meeting place for all social strata. Since the book focuses on the multiple locations within the Italian cities in question, be it a piazza, a city street, an interior space, a garden, etc, the discussion of the individual plays is fragmented according to the presence or absence in them of the topographic features that are, in turn, the focus of the discussion. However, my comment is not to be seen as detracting from the book's worth as the index provides references to individual characters, plays, and their Italian settings for readers wishing to extrapolate information on them.

Although in the brief Preface the volume's intended readership is broadly identified as "the informed, imaginative reader and spectator [...] the scholar, the student, the theater- or moviegoer, and the general reader who is entertained and enlightened by Shakespeare's plays" (X1-X11), given the dual emphasis throughout on literary analysis and performance, moviegoers are likely to benefit less directly from D'Amico's work than readers and spectators are, as only passing reference is made to filmed versions of the plays. Since, at times, the author adopts a comparative approach, contrasting Shakespeare's theater with the comic theater of Italy during the sixteenth century, the volume will also be of interest to students of comparative literature.

An obvious question that would present itself at an early juncture to the general reader is how Shakespeare acquired his knowledge of Italy. In Chapter 1 ("Some Versions of Italy"), D'Amico implies that this knowledge was not so much first-hand as derived from the Italian literature available to him both in translation and in Italian editions. In Elizabethan England, the great interest in any new development in Italian letters is evidenced by the availability in London of such works as Guarini's *Il pastor fido* and Tasso's *Aminta* shortly after the appearance of the Italian *princeps* editions. D'Amico draws attention to English curiosity about "Italian wickedness" (17), which resulted in particular interest in the works of controversial authors, such as Machiavelli and Aretino. Indeed, on numerous occasions D'Amico refers to the works of these two authors (in particular to Machiavelli's comedy *La mandragola*) for their representation of Italian society in the early decades of the sixteenth century. To this end he makes repeated references also to the treatises of Leon Battista Alberti (*On the Art of Building in Ten Books*) and Baldassare Castiglione (*The Book of the Courtier*), classical Italian manuals

dealing, respectively, with urban geography and courtly behavior. Chapter 1 contains as well a useful review of critical literature dealing with the representation of Italy on Shakespeare's stage. It is an early indication of the painstaking scholarship and scrupulous documentation that are in evidence throughout the entire study.

D'Amico hypothesizes that there were many open spaces within sixteenth-century London which could have provided Shakespeare with the model for the piazza, the characteristic urban space of his Italian city-states and the focus of the volume's second chapter. The author characteristically extends his discussion by considering the piazza in the context of Renaissance architecture and as the preferred setting of the Italian *commedia erudita*. In accordance with his theory of correspondences, D'Amico first identifies the theater itself as an analogue to the piazza (23); then, later in the chapter he describes it as "the quintessential feature of Shakespeare's city-state. With its potential for encounter and exchange, confusion and discovery, it is a microcosm of the Renaissance city." (55) Amongst the plays discussed in relation to Shakespeare's use of the piazza as setting are *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, and *Romeo and Juliet*. Typically in this latter play, Shakespeare does not identify by name Verona's Piazza Brà; instead he uses the city's central square as a generic open place conducive to the fluidity and freedom of movement essential to his theater.

As he had done at the beginning of the previous chapter, D'Amico begins chapter 3 ("City Streets") with a brief reference to topographic features of Shakespeare's London. For students or scholars of comparative literature, this chapter in particular provides a valuable basis for comparison between Shakespeare's dramas and the Italian *commedia erudita*, with its fixed setting (usually a piazza or a city street) and limited time frame (the action typically unfolds in less than twenty-four hours). In Shakespeare's plays Italian city streets are free from the threat of rape and other forms of violence liable to occur in Italian comedy, and are only dangerous to those who have caused offense to the state. Streets serve as a transitional space between the world of the audience and the imagined setting of the play (66), within which they have a practical function, leading either to a port or the city gates, and whatever lies beyond. Thus they facilitate social and psychological transition by allowing young men of good family to journey between city-states in search of wives, adventure, or education. The natural environment as well of servants, disguised women, clowns, and fools, streets may serve to draw the spectators into the imagined setting. It is clear, however, that Shakespeare did not intend a realistic representation of his Italian settings if, in *The Tempest*, reference can be made to Milan's 'seaport.' D'Amico uses primarily *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing*, and *Othello* to illustrate the significance of the street as setting.

Basing himself on the analogy between a city and both ducal palaces and private dwellings that Castiglione, Alberti, and Palladio saw, D'Amico begins chapter 4 ("Interior Spaces") by asking whether Shakespeare's representations of private dwellings can be considered microcosms of his Italian cities. If this is indeed so, then the "governor" of the domestic state is the father, either a benevolent prince or a tyrant according to whether the play in question is a comedy or a tragedy. D'Amico then proceeds to verify this hypothesis by analyzing a number of plays, including *Othello*, *Romeo and Juliet*, *The Taming of the Shrew*, and *Twelfth Night*.

D'Amico has sifted through Shakespeare's Italian plays with an attentive eye for references to place. Yet he does not by any means limit his search to concrete, geographic loci, but extends his investigation to interior, psychological spaces as well, as in the case

of *Othello* where he sees a parallel between Brabantio's opening to Othello a private space within his own house, and Othello's subsequent fear that Desdemona may herself open "a corner in the thing I love / For others' uses" (*Othello* 3.3. 269-70). This move from the literal to the psychological is a very interesting — and fruitful — perspective from which to examine this corpus of dramas. And a propos of *Romeo and Juliet*, D'Amico suggests (82) that it is language that "decorates" interiors: in the case of Juliet, where movement is from her bedroom to the church and then back to her wedding chamber, it is the language spoken within the same room that changes it. A comparative approach is again adopted when D'Amico here compares Shakespeare's use of interior, private spaces with that made by Italian playwrights of the sixteenth century.

In chapter 5 ("The Court"), the author first refers to *The Winter's Tale* to illustrate Shakespeare's use of a court setting, prefacing his discussion by stating that it is not known "what props Shakespeare may have used to create the sense of interiors richly decorated with grotesques in the Italian style [...]" (95). The playwright typically fuses the private and the public in the courtly setting: it is at once the ruler's home but also the seat of administration and justice (97-98). Where *Othello* is illustrative of a court of law, *The Merchant of Venice* offers examples of both a courtly villa at Belmont, presided over by Portia, and a court-chamber in Venice, where Shylock presses his case against Antonio. In *The Two Gentlemen of Verona*, Shakespeare creates "a loosely defined court that attracts young men in search of experience" (98). In the plays discussed in this chapter there may be an element of satire as Shakespeare exposes some of the pretensions to be found at court. As elsewhere in his comedies, young female characters, however, share "the corrective perspective of the world outside the court [...]" (102). Here, too, D'Amico makes an analogy between the court of law and the theater: it is a space within the urban community where the unwritten laws of society shape the written charters.

Like the theater, gardens (chapter 6) can be seen as a microcosm of the city (121). They may be places of passage, the setting for revelry, games, music, poetry, and dialogue; they may mediate between the private and the public world and have a metatheatrical quality that can be used to precipitate a transformation. Shakespeare frequently identifies the garden with pleasure, with the "lessons of desire" (121). *The Taming of the Shrew*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing*, and *Twelfth Night* are the principal plays on which D'Amico bases his discussion in this chapter.

Where Castiglione's *The Book of the Courtier* had been an indispensable point of reference in the preceding chapter, in chapter 7 ("The Temple") this function is taken over by Machiavelli's comedy *La mandragola*. More akin to the English parish than to the Roman basilica, the church has diminished authority in Shakespeare's Italian city-states wherein it is primarily a secular expedient: "Though the church is not a dominating presence in Shakespeare's representation of the Italian urban scene, it is at hand, ready when the city's players are" (145). More a place of trial or counsel than of religious ritual, the church may contribute in a significant (but not dominant) way to the harmony within the city walls (151). Although Friar Lawrence in *Romeo and Juliet* is motivated rather more by political or personal considerations than by spiritual fervor, Shakespeare never suggests that the priest uses his influence for personal advantage. Like Friar Lawrence, Friar Francis (in *Much Ado About Nothing*) seeks to persuade by resorting to a combination of book learning and worldly knowledge (149-50). D'Amico hypothesizes (142) that it could be Venice's independence from papal Rome that accounts for the civil

marriage ceremonies in such plays as *The Merchant of Venice* and *Othello*. The church, however, fares slightly better in *Much Ado About Nothing* where it shares authority with Leonato's house (and where it will be the setting for the wedding of Claudio and Hero).

In chapter 8 ("City Walls"), Shakespeare's London is again seen as mirroring his Italian city-states, with its walls beyond which lies open space, seen as an area of passage or transition rather than of prolonged suffering. *Romeo and Juliet* is the principal focus of this chapter, with its city walls close to both Verona's churchyard and the sycamore grove where Romeo wandered when besotted with Rosaline.

In the volume's final chapter ("The Journey to Italy"), D'Amico again argues that Shakespeare builds the representation of Italian city-states from the essential elements of his stage and his own city. He discusses how Italy was perceived by Shakespeare's contemporaries: inviting to some, dangerous to others. *Cymbeline* moves from England to the Italian court; in *All's Well That Ends Well*, the pattern of movement is to a society that may have appeared "dangerously seductive" (165) when viewed from the outside. This play also shows some awareness on Shakespeare's part of European politics, including the long-standing political alliance between France and Florence. Machiavelli's political writings — *The Discourses*, *The Prince*, and *The Florentine Histories* — are cited in this chapter for contemporary Italian history as Shakespeare would have known it. Although the following errors were noted throughout the volume, they should in no way be seen as detracting from its scholarly worth: *Lasino doro* for *L'asino d'oro* (17); Milan is described as being "in the east" (of Italy), Verona and Venice "in the west" (25); San Gimignano for San Gimignano (81); *L'Allessandro* of Alessandro Piccolomini for *L'Alessandro* of Alessandro Piccolomini (91); *I Straccioni* for *Gli Straccioni* (93); *villeggiatura* for *villeggiatura* (131); and Sienna for Siena (166).

The volume concludes with a very comprehensive bibliography (177-91).

Nicole Prunster, *La Trobe University*

Rinaldina Russell, ed. *Sister Maria Celeste's Letters to Her Father, Galileo*. San Jose: Writers Club, 2000.

If we can believe Galileo's own testimony, Virginia Galilei (1600-34), his elder illegitimate daughter, known as Suor Maria Celeste, "was a woman of exquisite mind, singular goodness, and most tenderly attached to me" (Letter to Elia Diodati, July 1634, Dava Sobel. *Galileo's Daughter*. New York: Penguin, 2000, 347). Whether Bertolt Brecht (1898-1956) was aware of this laudatory assessment is certainly not reflected in any of the versions of his play, *Life of Galileo* (the first version, 1938-43; the American version, 1944-47; the Berlin version 1953-56). Brecht's Virginia is not a cloistered nun as history records; in fact, in the play she seeks unsuccessfully a marriage with the fictitious Ludovico Marsili and is portrayed as frivolous, materialistic, pleasure-seeking, disloyal, and an intellectual light-weight. Her father treats her with disdain and annoyed tolerance. What is most disturbing about Brecht's rewriting of Suor Maria Celeste is his defamatory depiction of her as a spy for the Inquisition against her beleaguered genius father. In scene 3, when Virginia meekly asks to peer at the skies through her father's lens, Galileo responds, "What for? It's not a toy" (*Life of Galileo*. New York: Arcade Publishing, 1980, 31). In scene 9 she submissively admits to the intimidating Cardinal Inquisitor's queries about her father's cosmic investigations and his Copernican beliefs, "I really understand practically nothing about such things" (62). In scene 14 she is reduced to acting as her blind father's secretary, recording for the Inquisition his responses to

questions, while unaware of the ironic import of much of what Galileo says.

Brecht's Virginia has nothing in common with the historical Suor Maria Celeste, the loving, devoted, revering, and assuredly loyal daughter of Galileo. Some may even question, perhaps rightly, whether Brecht's portrayal of Galileo has anything in common with the real scientific pioneer, who, although he was a university dropout (1581), discovered the moons of Jupiter (1610), conducted numerous astronomical and mechanical investigations, and composed one of the most controversial, influential, and literally earth-shattering scientific treatises of all time, *Dialogo dove si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (1624-30; published 1632). Galileo was undeniably a genius, and as the stars would have it, was born (February 15, 1564) in the same year as Shakespeare (April 23); that year also saw the death of Michelangelo (February 18). The tradition of scientific genius would coincidentally also mark the year of Galileo's death (January 8, 1642) with the birth of another scientific genius, Isaac Newton (December 25). Galileo would eventually receive in absentia an honorary university degree from Pisa (1892), and his dangerous beliefs would even receive public endorsement by Pope John Paul II (1992), 359 years after his infamous trial (1633).

The extensive details surrounding this thumbnail sketch of the highpoints of Galileo's story would take us far from the quaint domesticity of the Convent of San Matteo in Arcetri, the almost lifetime abode of Suor Maria Celeste. Again, by virtue of Galileo's own handwritten testimony, a birth horoscope uncovered among his documents records that "her reason will be ruled by emotions [...] her character will be upright and serious [...], she will be "capable of enduring hardship and troubles [...]," will show "personal authority and loftiness of character [...] charm and reverence for God [...] gentle conduct toward others and [...] tranquility [...] creative intelligence [...] wisdom, prudence [...] and memory" (*Le opere di Galileo Galilei*, edizione nazionale, ed. Antonio Favaro, 20 vols. Firenze: 1890-1909, reprinted 1929-39, 1964-66, vol. 19, 218, trans. Michael Maas and Albert Van Helden; <http://es.rice.edu/ES/humsoc/Galileo>). Although Virginia's birth certificate boldly announces that she was "born of fornication" (Galileo also had two other illegitimate children), Galileo's prognosticative reading of his daughter's character is as accurate as his eventual detection of Jupiter's moons or of the motions of the earth.

Yet again in this instance, the genius father speaks for the daughter in his dominant voice. However, in her 124 extant letters to her father, Celeste also speaks, but in a different key and range, in a recessive subdominant signature. While not as powerful or authoritative as her father, she conveys the authenticity of a real woman with a real story and a separate identity. Within the past three years, two translated versions of Celeste's letters have appeared, one the subject of this review, and a second that places the letters within the context of a larger story about Galileo. Russell's admirable, scholarly, accessible, and indeed courageous edition unfortunately emerged around the same time as the publication of Dava Sobel's engaging, commercially successful *Galileo's Daughter* (Walker, 1999; Penguin, 2000). Russell persisted in seeking a publisher for her work despite the fact that the forthcoming appearance of Sobel's book caused the first publisher to reject Russell's manuscript (261). As a storyteller, Sobel uses the letters as a narrative strategy to advance Galileo's biography. Sobel's is a cultural history of his pivotal role in an historic, intellectual, and religious battle pitting the autonomy of science against the authority of the Church. The letters are the needle by which Sobel

weaves together the threads of family, politics, religion, the plague, and the Copernican revolution, and their relative impact on the Galilei duo. The letters succeed in humanizing Galileo much more authentically than Brecht's fictive, artificial dramaturgy. Sobel employs Celeste's letters as a narratological lens by which to view the consummate stargazer. The unexpected, touching, and poetically just conclusion to this story, detailed in the final pages of her book, merely reinforces Galileo's humanity and Celeste's filial devotion.

Russell's edition is different from Sobel's. Although the translations of the letters in both works are accurate and readable, Sobel's are more formal and distant, while Russell's capture the respectful, yet intimate tone that would characterize a close Italian father-daughter relationship that would have been common at that time. Russell's versions admirably fulfill her intention "to render the tone, the level of familiarity and literacy of the original text [...] in order to achieve a comparable English style" (xxx). She bases her translation on the authoritative Favaro edition (cited above), comparing it with the original manuscripts in the Florence library, the Francesco Saverio and Maria Rossi edition (1984), and the 1992 Genova edition. Her thorough, thoughtfully framed translations clearly present Celeste as an eloquent, well educated, rhetorically savvy, and intelligent practitioner of the art of personal letter writing.

Russell allows Celeste's voice to speak in its own terms, albeit muted at times, without the booming voiceover of the historic events of Galileo's tumultuous life. In the opening sections of Russell's modest, well written, and useful introductory essay, she sketches the Galilei family background, surveys the Italian Renaissance letter writing tradition among women, and describes the general life of the Sisters of Saint Clare at the Convent of San Matteo in Arcetri, and specifically Celeste's activities as an apothecary, confectioner, choir mistress, and financial administrator of the convent. In another section she briefly overviews the controversies surrounding Galileo's astronomical discoveries and his writings on nature and the scriptures. In perhaps the most interesting part she analyzes the contents of the letters (1623-31), further elaborating how they fit within the context of Celeste's convent life. In the final section, she describes her sources. Russell's introduction has the effect of illuminating complicated issues, when, for example, she succinctly points out that Galileo's scientific position affirmed not only the independence of science from religion, but also the independence of science as a research endeavor from the politics and vanity of the scientific establishment (xxx). But Russell's analysis focuses primarily on Celeste, particularly her leadership role in the convent, her competent management of convent and family problems, her care and solicitude for the other sisters, her family, and especially her beloved "lord and father."

Russell's translations open up the prospect that with increased scholarly attention more work will be done to study her stylistic and rhetorical strategies. More important is the needed analysis of the themes on which she focuses. For example, in a number of letters she reveals feelings of depression, or what some might call the *de contemptu mundi* theme, as in the letters of 10 May 1623, 18 October 1630, and 2 July 1633. Often this theme is related to disturbing news about her father's escalating troubles with the Papacy, to the persistent lack of money for herself and the convent, to the sickness of the sisters in the convent, to her frequent migraine headaches, the horrors of the encroaching plague, or her disquieting frustration at the lack of privacy and solitude. Several letters center on the "request theme," as on 10 August 1623 when she asks to see the presumed letter Galileo had written to the newly elected Pope Urban; on 21 November 1623 when

she asks for a copy of the recently published *Il saggiaiore*; on 10 December 1623 when she ardently petitions for a new convent confessor; on 8 July 1629 and 22 November 1629 when she humbly but passionately seeks a room of her own; and on 1 November 1630 when she matter-of-factly requests a telescope. The “convent confessor” letter and the “room of her own” letter are particularly significant examples of Celeste’s letter-writing approach, tone, and style. They reveal a superb command of language and logic, and a remarkable understanding of human psychology and interpersonal relationships for a woman who had spent practically all of her life in a cloistered environment. Another important theme is her recurring expressions of love for her father, as on 19 December 1625 when she sends him a rose and explains the symbolic meaning of its thorns and its color; on 26 February 1633 when she reveals that there is a “love contest” between Sister Luisa and Galileo as to which loves Celeste more; and on 7 May 1633 when she reiterates in especially moving language her profound and unparalleled filial love.

The letters of Suor Maria Celeste present a clear picture of a self-sacrificing woman, who, although she may not have had a true religious calling and lived only a brief 33 years, succeeded in bequeathing a memorable human legacy of kindness, generosity, loyalty, love, and responsibility, causing the great Galileo himself to confess in another letter to Elia Diodati, that her untimely death shattered his world, leaving him in the “the greatest misery” (xxx).

Silvia Ruffo Fiore, *University of South Florida*

Corrado Viola, ed. Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori. Vol. 28, Carteggi con Mansi ... Marmi. Firenze: Olschki, 1999. Pp. 585.

Il Centro di Studi Muratoriani di Modena continua a pubblicare la preziosa corrispondenza di Muratori, destinata a riempire ben quaranta volumi, alcuni dei quali sono intitolati a un solo corrispondente, come il 20 (*Carteggio con Pietro E. Gherardi*, a c. di Guido Pugliese, Firenze, Olschki, 1982) o il 32 (*Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a c. di Alfredo Cottignoli, Firenze: Olschki, 1984). Sarebbe superfluo spendere parole sulla importanza dell’impresa, che intende sostituire la vecchia edizione in quattordici volumi dell’*Epistolario di L. A. Muratori*, curato da Matteo Càmpori (Modena: Società Tipografica Modenese, 1901-1922). Muratori è una di quelle grandi figure del Settecento europeo che si impongono all’attenzione di specialisti di varie discipline: dalla storia medievale alla critica letteraria e alla cosiddetta *Aufklärung* cattolica. A prescindere dalle opere muratoriane maggiori, basti pensare ad alcuni scritti minori, ma ricchi di suggestioni, che sono stati riproposti all’attenzione degli studiosi in agili edizioni moderne, come *Della forza della fantasia umana*, a cura di Claudio Pogliano (Firenze: Giunti, 1995), o *Della pubblica felicità, oggetto de’ buoni principi*, a cura di Cesare Mozzarelli (Roma: Donzelli, 1996). È pertanto da augurarsi che le grandi biblioteche universitarie americane si assicurino una copia di questo carteggio, che getta luce sugli aspetti più vari del Settecento e sulla riscoperta del Medioevo. Si tratta di uno strumento di lavoro di cui nessuno studioso della cultura occidentale può permettersi il lusso di fare a meno.

Il curatore del volume 28 è un profondo conoscitore della letteratura europea settecentesca, come risulta anche da un suo recentissimo volume, uscito nella collana del Dipartimento di Romanistica della Università degli Studi di Verona: *Tradizioni letterarie a confronto, Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours* (Verona: Fiorini, 2001). Di qui l’acribia filologica, con cui Viola illustra il materiale, disposto, come in tutti i volumi

miscellanei, secondo l'ordine alfabetico dei corrispondenti: dal lucchese Giovan Domenico Mansi (1727-1749) a Giuseppe Ermenegildo Marmi (1736-1737), pronipote o "nipote cugino" del fiorentino Anton Francesco Marmi. Molte lettere sono qui stampate per la prima volta. Nel caso di Mansi (pp. 7-26), quattro lettere a lui dirette da Muratori, che si conservano nella Biblioteca Statale e nell'Archivio di Stato di Lucca, erano già note soprattutto attraverso l'*Epistolario* curato da Càmpori, mentre le dieci lettere di Mansi a Muratori, conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, appaiono qui per la prima volta. Alcuni sono rappresentati da una sola missiva, come quella di Muratori ad Alessandro Marchetti, in data 30 ottobre 1704 (pp. 96-97), conservata presso la Biblioteca Universitaria di Pisa e già nota attraverso l'*Epistolario*, la quale purtroppo è piuttosto deludente, se si pensa allo scalpore suscitato dalla traduzione marchettiana del *De rerum natura*, con cui non ha nulla a che vedere.

La corrispondenza più ricca e più interessante è quella con Anton Francesco Marmi (1704-1737), costituita da 363 lettere: 85 missive di Muratori a Marmi, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e già uscite nell'*Epistolario*; 278 di Marmi a Muratori, conservate presso la Biblioteca Estense di Modena, in larga misura inedite. Viola ne ricostruisce la storia editoriale, e ricorda giustamente che alcuni brani di esse apparvero in un articolo di Isidoro Del Lungo (1880) e in un libro di Sergio Bertelli (1960). Ma non escluderei che altri studiosi le abbiano citate, come del resto ho fatto anch'io, trattando del rapporto Montesquieu-Attias in una relazione letta al Convegno internazionale su Montesquieu, tenuto a Napoli nel 1984, sotto l'egida dell'Istituto Universitario Orientale e della Società italiana di studi sul secolo XVIII (vedi il mio *Montesquieu, il germanesimo e la cultura italiana dal Rinascimento all'Illuminismo*, in *Storia e ragione*, a c. di A. Postigliola, Napoli: Liguori, 1987, p. 86). Forse valeva la pena accennare alla ipotesi che Attias fosse connesso con una loggia massonica di Livorno, cui facevano capo ebrei, protestanti e cattolici (vedi Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia, Dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze: La Nuova Italia, 1974, pp. 72-73).

Lo scambio epistolare fra Marmi e Muratori, iniziato sotto gli auspici di Apostolo Zeno, occupa buona parte del volume 28 (pp. 173-511). Marmi, persona assai vicina ad Antonio Magliabechi, è un epistolografo intelligente ed aperto, che fornisce preziose informazioni sulla vita culturale italiana, aduggiata dalla censura ecclesiastica. Sotto questo aspetto, l'opera in oggetto fornisce preziose testimonianze, che possono integrare quelle contenute in altri volumi del carteggio muratoriano, come il 42 (*Carteggio con Fortunato Tamburini*, a c. di Filippo Valenti, Firenze: Olschki, 1975), dimostrando quanto fosse diffusa nello stesso ambiente ecclesiastico la insofferenza per le strette imposte dalla Inquisizione alla cultura italiana. Gli sfoghi epistolari aiutano a capire che cosa intendesse dire Muratori, quando scriveva: "Pruovo io stesso, che mi restano nella penna molte osservazioni forse non inutili, le quali vorrebbon pure la licenza di scappare in pubblico; ma sono costrette a restarsene in casa" (*Riflessioni sopra il buon gusto*, In Colonia [ma Napoli: Renaud], 1715, II, p. 16). Lo stesso avrebbe potuto dire Vico, che gli esegeti cattolici hanno preteso di sbandierare come campione della loro causa (vedi il mio *Vico e i cattolici del suo e del nostro tempo*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo, in ricordo di Giorgio Tagliacozzo*, a c. di Franco Ratto, Perugia: Guerra, 2000, pp. 19-27). Le opere della letteratura italiana del Sei-Settecento si debbono leggere alla luce di questo problema, che tarpava le ali a tutti i nostri autori, come è stato ampiamente dimostrato (vedi in particolare Ugo Rozzo, *Italian Literature of the Index*, in *Church*,

Censorship and Culture in Early Modern Italy, a c. di Gigliola Fragnito, traduzione di Adrian Belton, Cambridge, Cambridge UP, 2001, pp. 194-222).

Gustavo Costa, Emeritus, *University of California, Berkeley*

Viaggiatori inglesi tra sette e ottocento. Saggi di Daniele Niedda, Margaret Rose, Mirella Billi, Maurizio Ascari. A cura di Vincenzo De Caprio. (Effetto Roma – Il viaggio. II serie, n. 2.) Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1999. Pp. 90.

The Journey Home. Eleven Italian-American Narratives and an Utterance of Joy. Transcr. and written by Ross Talarico. West Lafayette: Bordighera, 2002. Pp. 60.

While the theme of travel literature, loosely defined, may be what suggested the grouping of these two modest books for review, the truth is that they have little in common. The former discusses certain travellers' reports about Italy in the *sette-* and *ottocento*, while the latter deals rather subjectively with experiences of life in the USA, as recalled by a group of elderly Italian-Americans with family ties to Rochester, New York.

Surprising as it may seem, the world still awaits a comprehensive bibliography of the published travel narratives and diaries concerning Italy produced from the sixteenth to the nineteenth centuries. The best we have for the Anglo-American segment of that literature so far is R. S. Pine-Coffin's *Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860* (Firenze: Olschki, 1974). An interesting recent contribution covering similar manuscript material at Yale's Beinecke Library would be John Marciari's *Grand Tour Diaries and Other Travel Manuscripts in the James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection* (New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 1999). For their part, Italian scholars have not been slow to reflect on these writings from the Italian point of view. A substantial (247-page) monograph on the phenomenon is Cesare De Seta's *L'Italia del grand tour: da Montaigne a Goethe* (Napoli: Electa, 1992).

Viaggiatori inglesi, edited by Vincenzo De Caprio, furthers the discourse from Italy. It contains four essays which leave no doubt as to the centrality of the observer in such writings. Travelers' tales from the eighteenth and nineteenth centuries, whatever else their virtues may be, seem to reveal more about the travelers themselves than they do about what they saw in Italy—or so the present authors imply by their efforts to historicize the writers. Perhaps the subjective nature of such writings helps to explain why, among professional Anglo-American catalogers, such books have usually been classed under the heading "Travelers—Italy," rather than the other way round, with Italy as the main subject. By contrast, modern travel guides to Italy, being more objective in tone and content, tend to be classed under "Italy—Description and Travel."

The first essay, by Daniele Niedda, "Joseph Addison e l'eredità di Roma repubblicana," portrays Addison, the highly educated and well-versed co-producer of *The Spectator*, as conflicted between his own idealized expectations of Italy, based on his readings, and what he actually encountered when he did his Grand Tour in 1701-03. In his *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703* (London, 1705), Addison describes, in Niedda's view, an "Italia caduta, incancrenita dalla corruzione morale e religiosa, depressa economicamente, e annichilita politicamente" (12). Being an Anglican of firm persuasion, Addison lays all the blame for this sorry state of affairs on the papacy. Horace Walpole, according to Niedda, faulted Addison's *Remarks* for being too prejudiced by expectations, stating that "Mr. Addison travelled through the poets, and not through Italy [...] he saw places as they were, not as they are." The suggestion is that Addison's readings led him to seek the fulfillment of his preconceptions about Italy

rather than to observe objectively what the peninsula had to offer. Niedda suggests that Addison's views on the putative virtues of republican Rome crystallized in his play, *Cato, A Tragedy*, given with great success at Drury Lane Theatre on 14 April 1713. In turn, the play became influential in colonial America. So, too, did the Addisonian precedent of using the traveler's pen in the service of a particular political agenda. Niedda explains, "È estremamente significativo che Franklin si avvalga delle medesime pratiche discorsive della letteratura di viaggio, utilizzate dall'inglese Addison, contro gli stessi inglesi" (27). In sum, the author makes a good case that what goes around comes around in travel literature.

The second essay, Margaret Rose's "Lady Mary Wortley Montagu in Italia: viaggio, identità, e performance epistolare," has to do with the protagonist's long sojourn in Italy, from 1739 to 1761. Montagu, in distinction to those who engaged in the typical winter tours of Italy, put down roots and stayed for years. Her letters, collected and published in three volumes as *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu* (Oxford: Clarendon Press, 1965-67), imply that she underwent a kind of inner transformation while living there. Rose's essay owes its performative focus to Cynthia Lowenthal's *Lady Mary Wortley Montagu and the Eighteenth-Century Familiar Letter* (Athens: U of Georgia P, 1994). Lowenthal suggests that Montagu produced an "epistolary performance" with her letters, for they are unlike other, more objective accounts of Italy. They are more experimental and personal, being aimed at a narrow circle of friends back in England. They report on the full range of Italian society, not just the notables. In fact, Rose finds that Montagu's frankness borders at times on "un moderno tabloid scandalistico" (38).

Mirella Billi's essay, "Il viaggio esotico-artistico di William Beckford," deals with a wealthy young Englishman of a later generation, embarking on his Grand Tour in 1780. He seems to have used the occasion to escape family control and to indulge his romantic soul. Beckford's book of 1781, *Dreams, Working Thoughts, and Incidents*, shows that he approached his travels as "una esperienza soggettiva," Billi explains (53). Yet his exceptional education and contacts in Europe give the book a special interest. Mozart, for a while, was Beckford's music teacher, and the talented painter Alexander Cozens his art mentor. Billi, characterizing Beckford's early writing style as "sonnambulismo itinerante," suggests that it was reflective of his own literary tastes, which tended toward "la letteratura fantastica." He was also a gifted painter with words, in the "literary picturesque" tradition of the time. Billi regards him as "squisitamente pittorica" (63). Beckford's description of the Roman *Coliseo* calls to the author's mind an etching by Piranesi and a 1780 painting by John Robert Cozens, both reproduced in the article. Later, in 1834, an older Beckford produced the book *Italy: With Sketches of Spain and Portugal*. It differs greatly from the earlier work, having lost its poetic, visionary qualities altogether. Billi speculates that Beckford's novel, *Vathek* (London, 1786), may have claimed whatever poetic energy was left in this depleted traveler, leaving the 1834 travel guide hollow and uninspiring.

The final essay, by Maurizio Ascari, is written with flourishes of gratuitous erudition that tend to hinder rather than further comprehension of the author's points. For example, what the other writers called *letteratura di viaggio*, Ascari characterizes as *letteratura odeporica*—a term which, while not unfamiliar to specialists in this area, is nevertheless missing in most Italian-English dictionaries. In "Gli svaghi superflui di un'emuyée: i soggiorni romani di Anna Jameson," the author introduces us to the young Anna Murphy,

whose first impressions of Italy, penned during a Grand Tour in 1821, appeared anonymously as *Diary of a Lady* (1826). Later, under her married name, Jameson, the book reappeared as *The Diary of an Ennuyée* (1834). Rome occupies about a third of the diary, and, judging from Ascari's remarks, more's the pity. It starts with the anticlimax of her having to enter the city in a torrential rain. Then Anna comes to realize that she has spoiled her enthusiasm by reading too much of previous authors: "I had been, unfortunately, too well prepared, by previous reading, for all I see, to be astonished by anything except the Museum of the Vatican" (77). Not even the Coliseum by moonlight held any magic for Mrs. Jameson. But she did provide insightful observations about the activities in various Roman basilicas ("crowded to suffocation," "all in darkness," etc.). Ascari himself shows little patience with what he regards as the insensitivities of the "razionalissimi anglosassoni" (81) to Italian religious observances. The author further faults virtually all English-speaking visitors for their failure to appreciate, after 1870, such developments as the unification of Italy, lost as they were in their laments over the disappearance of older customs so vividly described in previous travelers' accounts. Oscar Wilde epitomizes such an attitude in his poem, "Italia! Thou art fallen..." (84). Jameson's perspective was no different, and it appeared much earlier in the century. In fairness to Jameson, she does give useful accounts of a phenomenon which became fashionable especially in Rome and Florence at that time—recitations by professional *Improvvisatori*. She vividly describes a certain Sestini, who performed in Rome to great acclaim. So in the end, despite her own self-deprecating *ennui*, Jameson's *Diary* will not bore an attentive reader.

An altogether different world awaits those who peruse *The Journey Home: Eleven Italian-American Narratives*. It consists of a series of brief vignettes (some as short as a half-dozen paragraphs) about growing up Italian-American and making a home in or around Rochester, New York. If this is *letteratura di viaggio* (a concept which hardly applies, despite the comings and goings mentioned), then the voyages come across as more psychological than real. The transcriber and author, Ross Talarico, seems to specialize as a professional writer in the recording of oral histories. In fact, he authored a larger anthology of this type eight years earlier, *Hearts and Times: The Literature of Memory* (Chicago: Kairos Press, 1992). Surprisingly, it appears to contain versions of some of the same short reminiscences by some of the same authors that are featured in *The Journey Home*, unacknowledged in the latter. It leads one to wonder what kind of double-dipping is at work here. Questions of origin and originality aside, the editing in the present booklet is uneven, with capricious italics liberally strewn about (especially in Mary Ann Sellitto's "Grandpa"). There are also inexplicable ellipses in each reminiscence, like this . . . , perhaps intended to imply a pause in reading. Starting another paragraph, in most cases, would have worked better.

Some of the vignettes are more evocative than narrative, like Tony Sciolino's "The Journey: An Overview." Louise Nicastro's "Louise . . ." (*sic*, with an ellipsis) is a beautifully written mini-memoir of her having to take over, at age twenty, the role of mother to her siblings when her own mother died after delivering twins. It relates to the same author's "After Mama's Death" in Talarico's earlier *Hearts and Times*, but this reviewer is at a loss to explain the whys and wherefores of such intertextuality.

If one were to ask which of these two volumes might be most appropriate for a collection supporting Italian studies, my answer without reservation would be the former, *Viaggiatori inglesi*.

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

Albert Ascoli and Krystyna von Henneberg, eds. *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*. Oxford: Berg, 2001.

This volume, which partially originates from a conference organized by Albert Ascoli in November of 1997 at the University of California, Berkeley, examines, by way of ten interdisciplinary essays, the different uses of Risorgimento culture in Italian discourses about nation and state-building from the post-Napoleonic to the post-cold war era. Even though, as in most volumes of this kind, the merits of individual contributions vary, *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento* represents a worthy addition to the English language bibliography of recent works on the topic.

An introduction, co-written by Ascoli and von Henneberg, opens the volume and provides a brief overview of Risorgimento history and its enduring role as a cultural icon from the years following unification to the post-World War II era. This role, as Ascoli and von Henneberg contend, reveals how the national past and the foundation stories upon which this past rests, are always the site of conflict and negotiation between groups divided across lines of gender, class, and ethnicity. The four distinct sections that follow the introduction support Ascoli's and Henneberg's conclusion through the lenses provided by history, art history, literature, and cinema.

The first section, titled "Refiguring the Past," contains only one contribution, notably Adrian Lyttelton's "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento." From the premise that the creation of national identity implies a selective use of the past, Lyttelton focuses on the way Romantic culture transformed episodes of medieval history, such as the Lombard League and the revolt of the Sicilian Vespers, into a national foundation story of liberty and independence. Lyttelton supports his claim by a careful description of a vast number of works by Romantic historians, poets, novelists, and artists, including the famed painter Francesco Hayez. Lyttelton's essay also mentions the importance of Renaissance history in providing Romantic nationalism with an archive of examples and refers to Guerrazzi's and D'Azeglio's historical novels as cases in point. Lyttelton concludes his analyses by poignantly remarking how nineteenth-century historicism did not represent a radically novel way of interpreting history, but still relied on the tradition of history as a storehouse of moral examples, or *Historia magistra vitae*. An interesting and well-researched piece, Lyttelton's contribution is extremely valuable. However, it is this reader's opinion that the editors should have included at least one other essay on the subject to provide the audience with a wider, more balanced perspective on the Romantic construction of a national past.

While the essay by Lyttelton focuses on the "official" nationalist discourse, the contributions that immediately follow are devoted to questioning the validity of dominant rhetorical formations. Collected in the section "Whose Italy?," these contributions all probe received versions of nationalist stories.

In "Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?," Andrea Ciccarelli argues that, despite the exaltation of Dante as a cultural icon of nineteenth-century culture, Dante's ethical and political imperative to search for a positive mode of existence was not followed by authors such as Alfieri, Foscolo, and Leopardi. These authors' profound pessimism foreclosed the possibility of change and

renewal. As Ciccarelli's analyses reveal, only Manzoni came close to Dante's vision by proposing a model for a political, social, and linguistic national identity. Nonetheless, Dante's status as a cultural icon not only became firmly established, but grew in stature during the years following unification to become the emblem of the political establishment. Such a peculiar reception of Dante was, according to Ciccarelli, foregrounded in the years before World War II, when intellectuals such as Papini, Prezzolini, and Marinetti recovered the cultural lesson of Dante in a shared attempt to modernize Italian culture by way of experimentalism and change.

Like Ciccarelli's contribution, Mary Ann Smart's "Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies" questions the traditional alignment between canonical authors and the political order of the liberal state. Smart not only reminds the reader that recent research, by musicologist Roger Parker and others, casts doubt on Verdi's sincere and consistent patriotic commitment, but, through a comparative analysis of female characters from *Attila* and *La battaglia di Legnano* respectively, reveals Verdi's intermittent alignment with official politics.

More specifically, in the first opera Verdi represents the character of Odabella according to the French Revolutionary iconography of the woman warrior, but in the second work Lidia has become the virtuous mother to the Italian nation. Hence, as Smart concludes, these operas reveal how Verdi's work underwent a process of alignment with the broader gender opposition demanded by a politically moderate audience.

Consistent with the topic of this section, the essays by Nelson Moe and Lucia Re also focus on probing the rhetoric of official nationalist discourse and achieve their goal by exploring the problematic integration of women and southern Italians into the new political order. Through the examination of the correspondence of moderate political and military leaders, Moe's "'This is Africa': Ruling and Representing Southern Italy, 1860-61," contends that the annexation of Southern Italy was mediated by representations of the south that had been circulating from the middle of the eighteenth century. Such representations not only engendered images of the south as a land of ignorance, superstitions, and barbarisms but, ultimately, justified the Northern need for violent military intervention. Sharing Moe's emphasis on the problematic assimilation of subaltern groups, Re argues, in her "Passion and Sexual Difference: The Risorgimento and the Gendering of Writing in Nineteenth-Century Italian Culture," that contrary to widely held assumptions, the education reform of the newly-formed Italian state was far from liberal. Re's examination of a number of pictorial and literary representations of women makes the convincing case that the reform did not promote women's active role as writers and intellectuals, but was an instrument to promote the cult of domesticity wished for by a rigid gender-system. Re concludes her essay by tracing the legacy of the ideological construction of gender in the works and the lives of writers as diverse as Serao, Alerao, and Pirandello.

The third section of the anthology, "Remaking the Risorgimento," is dedicated to an examination of the way the Risorgimento has been appropriated and/or contested in twentieth-century Italian culture. Claudio Fogu's "'To Make History': Garibaldinism and the Formation of a Fascist Historic Imaginary," provides a most interesting analysis of the 1932 commemoration of the fiftieth anniversary of the death of Garibaldi, or *Cinquantenario Garibaldino*. Fogu's detailed discussion of the three public ceremonies, notably the unveiling of the statue of Anita by Rutelli, the funeral procession of Anita's body, and the parade under the Arco dei Caduti in Genoa, reveals how the menacing

potentiality of associating Garibaldi's memory with republican and socialist ideals was effectively contained by Fascism through the historicization of the past as a museum devoid of any continuity with the present.

Like Fogu's essay, Roberto Dainotto's "'Tramonto' e 'Risorgimento': Gentile's Dialectics and the Prophecy of Nationhood" addresses the Fascist historicization of the past. Focusing on *I profeti del Risorgimento italiano* and *Il tramonto della cultura siciliana*, by Giovanni Gentile, Dainotto contends that the Fascist philosopher's nation-building project was predicated upon the sunset, or *tramonto*, of regional identity as pre-condition of the birth of Italy, as well as upon the renewal of the local, regionalist tradition. Dainotto concludes by poignantly observing how this paradox might very well endure today, and therefore warns the reader that the contemporary celebrations of local realities as a means to unmake nationalism might hide the resurgence of the former notions of the nation-state.

The last two essays of this section, by David Forgacs and Millicent Marcus respectively, examine cinematic appropriations of the Risorgimento. Focusing on Blasetti's *1860*, Forgacs, in his "*Nostra patria: Revisions of the Risorgimento in the Cinema, 1925-52*," discusses the reception of Blasetti's film in 1934 and 1948. Forgacs makes the convincing claim that the film was compatible not only with its original context of production, but also with anti-Fascist sentiments prevalent in the post-World War II era. The case of *1860* is, for Forgacs, an exemplary case to illustrate the elasticity of Risorgimento ideology in Italian culture. Further, it reveals how nation-building projects are artificial, imaginary constructions dependent upon a large degree of indeterminacy and fluidity. The last essay of this section, Marcus's "*Visconti's Senso: The Risorgimento According to Gramsci or Historical Revisionism Meets Cinematic Innovations*," argues that, through the story of the affair between Livia Serpieri and the Austrian officer Franz Mahler, Visconti's 1954 cinematic melodrama shows the subordination of nationalism and social revolution to the self-serving interests of the ruling class. Hence, Visconti's film comes to exemplify, for Marcus, its dependence upon Gramsci's Risorgimento historiography.

The final section of the volume is titled "The Character of a Nation," and contains only one essay, notably Silvana Patriarca's "National Identity or National Character? New Vocabularies and Old Paradigms." After a brief survey of recent work on the topic of national identity produced by Italian intellectuals over the past ten years, Patriarca sets out to argue that essentialist notions of an Italian national character continue to shape newer discourses. Patriarca substantiates her claim by way of a reading of Bollati's "*L'italiano: Il carattere nazionale come storia e come invenzione*" (1972), where stereotypical representation of "Italianness" as tainted by *trasformismo*, "familism," and lack of modernization, work towards the reinscription of traditional tropes. As is the case of the section "Refiguring the Past," the inclusion of only one essay, in a chapter devoted to the exploration of an issue as important as Italian national character, does not give the reader the perspective needed to assess the validity and the wider implications of the claims made by the author. Hence, it is this reader's belief that the volume edited by Ascoli and von Henneberg would have benefited from a more careful organization. Nonetheless, the interdisciplinary orientation of *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento* sheds important light on the resilience of the Risorgimento as an enduring cultural icon, structuring the anxieties of both the recent and not so recent past, and resonating the interests of groups divided

across gender, class, and ethnic lines. Therefore, the volume represents a worthy addition to contemporary discussion on the processes of the Italian nation and state-building, and can be fruitfully read in conjunction with titles such as Forgacs and Lumley's *Italian Cultural Studies* (1996), and Allen and Russo's *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture* (1997).

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Nicoletta Pireddu. *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*. Edizioni Fiorini (Collana mneme): Verona, 2002. Pp. 479.

While many scholars have studied decadent literature, and others have analyzed ethnographic and anthropological research on "primitivism" of the same period, the late nineteenth century, rarely have these two apparently separate areas of discourse been brought together in order to explore their intersections. Nicoletta Pireddu has done just that in this dense and theoretically astute study that brings to our attention the deep connections between the decadent literary ideology commonly known as "art for art's sake," or what Pireddu calls "purposeless beauty," and the period's anthropological interest in so-called "primitive" societies' cultures based on the gift, or ceremonial expenditure. During an era of rampant industrialization, when economic profit had begun to drive Western societies at all levels including that of cultural production, decadentistic interests in sheer beauty and goal-less artistic prodigality provided a radical counter-model for art and social-political life both.

In the area of specifically literary considerations, Pireddu has organized her study around analyses of the work of three of the most prominent European decadent writers: D'Annunzio, Wilde, and Huysmans. These chapters follow rich discussions of the premises of her study, which emerge out of descriptions and analyses of symbolic economies in both literary and anthropological texts, and then move on to detailed studies of the work of anthropologists Paolo Mantegazza, called "anthropologist of the passions," and of the lesser known Vernon Lee. Bringing these seemingly quite distinct and disparate voices into the same discursive space allows Pireddu to reveal very meaningful points of contact between the literary and anthropological spheres of the period, as well as to investigate how many of the directions of modernism and modernity find their origins in specific preoccupations of the decadent era. The most important thesis underpinning this book is that the "elitist" stance of European decadent writers and artists can and should be read as the expression of a resistance to the logic of Western capitalistic economies, both real and symbolic, from which lavish, goal-less expenditure and sheer beauty are expelled in favor of goal-oriented production and utilitarianism. Decadent art, in poetics and practice, is thus both resistance to the dominant symbolic and literal worship of money to the exclusion of other forms of exchange, and a working out of alternative systems of exchange that are very much like those to be found in "primitive" societies based on gifting and ceremonial expenditure.

There are many facets to Pireddu's work: first, excellent and original readings of the works of three prominent decadent writers in the light of their dedication to an economy based on the gift and on ephemeral beauty; next, much-needed analyses of the understudied work of anthropologists Mantegazza and Lee, which bring their perspectives into wider and more central cultural debates and directions of *fin de siècle*

Europe; then, and perhaps most importantly, a deeply thoughtful and very theoretically sound overarching view of the issues to be found in these writers and thinkers that redimensions the economy of the gift, lending to it resonance well into modernity and even postmodernity. Pireddu reveals her talents as a sensitive literary critic and as an acute cultural critic; she is capable of performing excellent readings of textual detail while weaving texts into a broad social and cultural panorama of late nineteenth-century Europe. Her scholarship has far-reaching implications not only for our understanding of decadentism and early modernism, but also for work on topics and ideas that inform and still circulate within postmodern literature and culture. To give but one example, the writers Italo Calvino and Gianni Celati collaborated with cultural historians, philosophers, and specialists of other areas in the 1970s as they all formulated a plan for a new journal that would serve as the site for innovative approaches to cultural production. Intersections between anthropological and literary work informed these and other writers' innovative thinking about the renewal of cultural and artistic work. The journal never saw the light of day, but the issues they debated continued to permeate their writing, and we see clear ties with the economy of the gift in Celati's recent work and in that of other younger writers. The pan-European and, indeed, global implications of continuing to consider such alternatives to symbolic and real economies (in literary, cultural, and social-political spheres) that expel anything that is not utilitarian are evident, and Pireddu's book — original and beautifully researched — is a genuinely important contribution to these debates.

Rebecca West, *The University of Chicago*

Arnaldo Di Benedetto. *Dal tramonto dei lumi al romanticismo*. Modena: Mucchi, 2000. Pp. 291

Il volume di Arnaldo Di Benedetto consiste di una raccolta di saggi, in parte già pubblicati tra il 1996 e il 2000, che esaminano e contestualizzano il mutamento della sensibilità letteraria tra il declino dell'Illuminismo e gli albori della coscienza romantica. La silloge si apre con due studi dedicati alle varianti della poesia idillica settecentesca, "Immagini dell'idillio nel secolo XVIII: Bertòla e le poetiche della poesia pastorale" e "Aspetti e caratteri della *Buccolica* di Giovanni Meli". Nel primo studio viene riassunto il dibattito sul genere bucolico in una prospettiva comparatista, partendo dal *Discourse on Pastoral Poetry* di Pope e dal *Discours sur la nature de l'églogue* di Fontenelle, e continuando con il contributo degli enciclopedisti alla definizione dello stile pastorale, inteso come moderatore delle passioni e come disimpegno. Particolare attenzione è rivolta ad Aurelio de Giorgi Bertòla e ad un suo discorso inedito, *Ragionamento della poesia pastorale*, che ipotizza un'associazione tra la poesia pastorale e una beata, ma raffinata, età dell'oro, vista come dimensione primordiale non riconducibile a parametri attuali. Nel secondo saggio, dopo una premessa sul topos della regolarità temporale espresso nella lirica arcadica attraverso il ritmo delle stagioni, dei mesi e delle parti del giorno, si analizzano le quattro canzonette della *Buccolica* di Giovanni Meli.

Dei quattro studi che seguono, tre sono dedicati al pensiero politico di Alfieri ("Per Vittorio Alfieri", "La 'repubblica' di Vittorio Alfieri", "Il nostro gran Machiavelli: Alfieri e Machiavelli") e uno ai rapporti tra Parini e Alfieri e alla ricezione di quest'ultimo nella tradizione romantica tedesca ("Le occasioni di un anniversario: Vittorio Alfieri tra Parini e Goethe"). Riconducendo il tragediografo piemontese alla

linea liberale settecentesca, piuttosto che a quella democratica, Di Benedetto riassume con acribia e competenza il pensiero politico alfieriano, seguendone lo svolgimento, dall'opposizione nei confronti dell'assolutismo al netto rifiuto della rivoluzione francese, e illustrandone le principali interpretazioni.

Dopo un capitolo dedicato ad una vicenda politica partenopea inquadrata nei tumulti del 1799 ("La rivoluzione napoletana del 1799: il vescovo Natale e il 'Catechismo Repubblicano' a lui attribuito"), una documentata analisi di natura comparata illustra il mito sette-ottocentesco di Tasso attraverso le testimonianze di Rousseau, Goethe, Byron, Shelley e Leopardi. Conclude il libro un saggio sulla valenza ideologica della letteratura filellenica del primo Ottocento ("Le rovine d'Atene": la letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento) dove sono indagati i contributi di Scrofani, Casti, Berchet, Foscolo e Tommaseo.

Stefania Buccini, *University of Wisconsin-Madison*

Barbara Milizia, *Le guide dei viaggiatori romantici*, Istituto nazionale di studi romani, Roma, 2001, 84 pp., VIII tavv.

Inaugurata nel 1998 da due saggi di Vincenzo De Caprio e Gaetano Platania raccolti sotto il titolo comune di *Il viaggio in testi inediti e rari* (già recensiti su questa rivista nel 2001), la serie "Il viaggio" dell'Istituto Nazionale di Studi Romani ha dato puntualmente alle stampe un volume all'anno: *Viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento*, a cura dello stesso De Caprio, che dirige anche la serie, nel 1999; *Il Giubileo*, a cura di Andrea Sanfilippo nel 2000; e, nel 2001, *Le guide dei viaggiatori romantici*, di Barbara Milizia.

Anche in quest'ultimo caso, come in quello della raccolta che ha aperto la serie, il titolo fa riferimento all'area tematica cui rinviano i diversi contributi raccolti nel libro. *Le guide dei viaggiatori romantici* si compone infatti di quattro saggi distinti, che pur mirando a delineare l'evoluzione parallela della figura del viaggiatore e del genere della guida tra la metà del XVIII e la metà del XIX secolo, mancano in parte della coerenza propria degli studi monografici (l'opera analizzata nel terzo saggio viene ad esempio presentata come più vicina alle guide moderne di quella affrontata nel secondo, pur avendo visto la luce 10 anni prima).

Presi singolarmente i saggi riescono nondimeno a far luce su aspetti specifici della letteratura e della trattatistica di viaggio, che conobbero nel secolo del Grand-Tour uno dei momenti non solo di maggior espansione ma anche di più fortunata sperimentazione formale.

Ne è chiaro esempio l'*Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate* di Giuseppe Vasi, cui Barbara Milizia dedica il primo saggio della raccolta ("Il riuso della guida di Giuseppe Vasi" 9-25). Edito per la prima volta nel 1763, sulla scorta del successo riscosso dalle incisioni del Vasi stesso (raccolte tra il 1747 ed il 1761 in *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*), l'*Itinerario* ricevette a sua volta un'accoglienza tale da motivarne, oltre alla ristampa del 1765 (col titolo questa volta di *Indice storico del gran prospetto di Roma*), la traduzione in francese (Milizia cita un'edizione del 1786, ma se ne ebbe già una nel 1773) e da farne l'oggetto di diversi rifacimenti. Primo fra tutti quello del figlio stesso di Vasi, Mariano, il cui *Itinerario istruttivo di Roma* del 1791 rinnovò il successo dell'opera paterna e fu quindi a sua volta "riveduto, corretto ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal professor A. Nibby" nel 1824.

La conferma dell'efficacia dell'organizzazione per giornate ideata da Vasi non ci

viene però tanto da coloro che la condivisero ed adottarono (come l'editore Luigi Piale, che nel 1868 affiancò alla traduzione in inglese dell'*Itinerario* del 1824, una seconda guida in inglese significativamente intitolata *Rome seen in a week*), quanto da chi l'avversò. Dando alle stampe nel 1834 la sua *Guida metodica di Roma e suoi contorni* Giuseppe Melchiorri intese infatti contrapporre al metodo per giornate quello della divisione territoriale in rioni. Ciononostante, consapevole, come rileva Milizia, del successo del principio vasiano, Melchiorri non poté “fare a meno di includere nella sua guida metodica anche un ‘metodo analitico onde visitare la città in giornate’” (24-25).

Nel secondo saggio Barbara Milizia lascia il territorio delle guide cittadine per entrare in quello delle memorie di viaggio (di cui i viaggiatori primo-ottocenteschi si servivano, in realtà, spesso, al medesimo scopo) aprendo le pagine di *Italy* di Lady Morgan (“La città dei romantici in *Italy* di Lady Morgan” 27-42). Di quest'opera, edita per la prima volta da Henry Colburn a Londra nel 1821 in due volumi (anche se Milizia fa unicamente riferimento alla seconda edizione dello stesso 1821 in tre volumi), vengono in realtà analizzate solo la sezione dedicata alla città di Roma e le appendici che l'accompagnano, ovvero le “Notes on statistics” e “On law” di Thomas Charles Morgan, una pagina del *Diario di Roma* e un estratto dall'*Index librorum prohibitorum*. Manca di necessità, perchè inserita solo nell'edizione in due volumi, l'appendice “On the state of medicine in Italy, with brief notices of some universities and hospitals”, sempre del marito di Lady Morgan, con le sue pagine sull'Ospedale di Santo Spirito.

Italy rappresenta per Milizia un compiuto esempio di guida “romantica”, ovvero di percorso della memoria che antepone alla precisione delle descrizioni l'esaltazione delle loro potenzialità sentimentali, indulgendo, ad esempio, nella celebrazione delle rovine che dominano il paesaggio romano. Più che a guidare i passi del suo pubblico, *Italy* sembra cioè volta a “‘guidare’ le sue sensazioni” (35).

Il gusto per le rovine non impedisce comunque a Lady Morgan di denunciare la desolazione che caratterizza in particolare la campagna romana, dovuta “a ‘la bigotteria e il dispotismo’ del governo pontificio” (30-31), contro il quale l'autrice indirizza la propria ironia riproducendo una pagina del *Diario di Roma* (a questa appendice si riferisce la formula “for the amusement of the reader” e non all'*Index librorum prohibitorum*, come scrive Milizia) e riportando la voce secondo la quale sulla cattedra di San Pietro sarebbe iscritta la formula “C'è solo un Dio, e Maometto è il suo profeta”. L'ironia su San Pietro di Lady Morgan non passò inosservata, “Questo racconto diviene causa di controversia con il reverendo Nicholas Wiseman” 41, ricorda Barbara Milizia, così come non passò inosservata quella sulle donne italiane, accusate di mancare di morale, senso materno e cultura. A queste accuse rispose Ginevra Canonici Fachini nella premessa, degna a sua volta di citazione, del *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura* (Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1824), intitolata “Risposta a Lady Morgan riguardante alcune accuse da lei date alle donne italiane nella sua opera *L'Italie*”.

Con i *Remarks on Antiquities, Arts and Letters, During an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803*, cui Milizia riserva il terzo saggio, “*Remarks* di Joseph Forsyth: viaggio a Roma e nella sua storia” (43-57), si torna al 1813 e ad un'opera che “presenta più nettamente l'aspetto e il contenuto di una guida turistica moderna” (44). I *Remarks* sono, infatti, raccolti in un unico volume e completati da un indice dei contenuti di rapida e facile consultazione. Questo non impedì comunque a Forsyth di prendere apertamente le distanze dalle guide che, come quella del Vasi, si limitavano ad indicare possibili

itinerari giornalieri, per dare vita ad un vero e proprio strumento di studio e di approfondimento culturale, basato sul primato della storia e sulla conseguente ripartizione della materia trattata in epoche culturali ("La storia", osserva Milizia, "gli consente di classificare i monumenti di Roma in opere repubblicane, imperiali, medievali e moderne" 52).

Nemmeno Forsyth riuscì, d'altra parte, a sottrarsi del tutto al fascino decadente di Roma e alla tentazione di darne testimonianza facendo ricorso al registro sentimentale, ma la parte meno caduca della sua opera rimane comunque quella che vede l'erudito settecentesco misurarsi ed offrire la propria interpretazione dei diversi aspetti della realtà culturale romana, da quelli urbanistico-architettonici a quelli artistico-letterari a quelli socio-economici.

L'ultimo saggio di Barbara Milizia è quindi dedicato ai *Travels in Europe Between the Years 1824 and 1828; adapted to the Use of Travellers; and Comprising an Historical Account of Sicily, with a Guide for Strangers in that Island* di Mariana Starke ("Un 'baedeker' ante litteram. *Travels in Europe for the use of travellers* di Mariana Starke" 59-73), il cui status di "guida turistica vera e propria" (59) trova conferma nel titolo stesso dell'opera. Ultimo di una serie di testi dedicati dalla Starke ai viaggi in Europa (dalle *Letters from Italy, between the years 1792 and 1798, containing a view of the Revolutions in that country, from the capture of Nice by the French Republic to the expulsion of Pius VI* del 1800, ai *Travels on the Continent: written for the use and particular information of travellers* del 1820), *Travels in Europe*, edito a Londra da John Murray nel 1828, anticipa la formula del baedeker limitando "all'essenziale" le parti "più prettamente 'sentimentali'" (64) ed affiancando alle notazioni storico-artistiche "indicazioni pratiche, di facile fruizione" (61). L'opera della Starke dedica infatti ampio spazio alla descrizione delle maggiori feste religiose, all'indicazione dei posti più convenienti in cui alloggiare e all'elencazione dei documenti di viaggio necessari nonché degli orari e delle tariffe dei musei. Né mancano vere e proprie indiscrezioni da guida turistica come quelle sulla corrottabilità dei custodi dei monumenti, indiscrezioni forse ingenerose ma che non meritano certo di essere ricondotte, come fa Milizia, alla "grettezza e tirchieria tipicamente inglesi" (70-71). L'opera della Starke si conclude poi con un indice alfabetico per argomenti che offre un'ulteriore conferma della sua modernità e del suo ruolo di "anticipatrice degli *handbooks* ideati da Murray e Baedeker verso la metà del XIX secolo" (73).

Una segnalazione merita infine l'apparato iconografico di questa raccolta di saggi di Barbara Milizia, volto a combinare nelle sue 8 tavole l'informazione bibliologica (attraverso la riproduzione delle copertine di tre dei quattro testi analizzati) con l'esemplificazione del sentimento dello spazio proprio dei viaggiatori romantici (tramite due incisioni di Vasi e due dipinti di Turner).

Paolo Rambelli, *University College London*

Ann Lawson Lucas. *La ricerca dell'ignoto*. Firenze: Olschki, 2000.

I personaggi di Natalia Ginzburg leggono Baudelaire, Goethe, Heine, Thomas Mann, Montale, Racine, Pascal, Proust e, un po' a sorpresa, Emilio Salgari. Chi lo legge è però l'ozioso protagonista di *Valentino*, e *I misteri della giungla nera* sono l'unico libro ad essere menzionato dalla Ginzburg con un tono di disapprovazione. "– Ma non sei un po' troppo vecchio per leggere *I misteri della giungla nera*? – Non parlarmi con questo tono

da maestra di scuola, – rispose' (*Opere*, I, 249). È un esempio fra i tanti possibili del modo in cui Salgari è stato sottovalutato. Si è visto in lui uno scrittore per ragazzi, didascalico, e magari diseducativo. Va accolto perciò con gratitudine il libro con cui Ann Lawson Lucas, che conosce bene i testi di cui parla e li analizza con rigore, smonta i luoghi comuni che su Salgari si sono accumulati.

Gli adulti, dice innanzi tutto la Lawson Lucas, abituata 'alla solida tradizione ottocentesca inglese dei romanzi d'avventure' (xiv), possono apprezzare benissimo la letteratura per ragazzi. Di questo genere letterario fanno parte i libri di James Fenimore Cooper, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe; e ad esso l'Italia ha dato un contributo di rilievo alla fine dell'800: '*Le avventure di Pinocchio* uscirono in volume nel 1883; *Cuore* apparve nel 1886; tra il 1883 e il 1884, l'embrionico romanzo *Le tigri della Malesia* (che più tardi sarebbe diventato *Le tigri di Mompracem*) fu stampato in appendice su un quotidiano per adulti' (xvi). Salgari è uno scrittore per ragazzi, ma non è mai semplicistico o superficiale. Riprende o anticipa addirittura posizioni innovative: la sua ammirazione per la natura ricorda quella di Darwin (alla corrispondenza di atteggiamenti fra i due scrittori la Lawson Lucas dedica pagine molto convincenti alla fine del secondo capitolo); e il presupposto educativo con cui Salgari si avvicina ai giovani — lasciando che traggano da sé le proprie conclusioni morali — assomiglia a quello propugnato nello stesso periodo da Maria Montessori.

Salgari, poi, fu uno scrittore per ragazzi e per ragazze. Deliberatamente offrì le sue storie di scontri, fughe, naufragi, ricerche di tesori e attraversamenti di giungle pericolose anche al pubblico femminile. Tra il 1895 e il 1911 (anno della morte dello scrittore) 'non meno di diciotto romanzi ruotano attorno a una dinamica protagonista femminile; sei di essi apparvero tra il 1904 e il 1905 e in alcuni si incontra una seconda donna forte che sostiene la prima o è in competizione con lei' (65). In questo Salgari è un innovatore; e le sue eroine non sono solo europee, o contemporanee: 'alcune si muovono nel XVI e XVIII secolo, e altre addirittura nell'era pre-cristiana dell'antico Egitto' (65). Dal punto di vista del sesso o della razza, come dal punto di vista della classe sociale, il 'messaggio fondamentale' dei suoi romanzi è la 'fede nell'uguaglianza' (73).

Salgari vuole intrattenere e informare. La Lawson Lucas difende le sue descrizioni di paesaggi, piante e animali; e mostra come esse, oltre ad essere precise dal punto di vista scientifico, abbiano un'importante funzione evocativa (33). Il valore artistico de *I misteri della jungla nera* e de *I promessi sposi* è molto diverso, e il paesaggio naturale è rivissuto con sentimenti diversi dallo scrittore laico (Salgari) e da quello cristiano (Manzoni), ma l'utilizzazione del paesaggio a scopi evocativi è simile nelle due opere. In Salgari, come in Darwin, la combinazione 'di stupore poetico e precisione scientifica' (43) segnala l'emergere di una cultura originale proiettata verso la modernità.

Salgari, infine, non assume mai un atteggiamento dichiaratamente educativo; e fa bene, osserva la Lawson Lucas, anche perché il moraleggiare si è rivelato sempre controproducente. I suoi romanzi, tuttavia, affermano implicitamente diversi valori morali: l'amicizia, la solidarietà, la giustizia, la lealtà. Sono libri ottimisti, che incoraggiano a raccogliere le sfide, 'ad affrontare rischi per superare difficoltà e ostacoli' (136). In tutta la sua produzione Salgari ha 'insegnato che il pericolo e la paura vanno affrontati con coraggio e tranquillo buon senso, che il male va sradicato e i torti raddrizzati', e che, 'se si esagera, è facile passare dalla ragione al torto' (80).

Le doti più ammirevoli della Lawson Lucas (simile in questo alle corsare dei libri che analizza) sono la spregiudicatezza e l'indipendenza di giudizio. Dopo aver rimosso

tanti pregiudizi anti-salgariani, ne attacca uno di segno opposto, sostenendo che *Il corsaro nero* non merita la fama di cui gode. Alcune situazioni di quel libro sono tipicamente salgariane e sviluppate con la solita abilità. Ad esse si mescolano però ingredienti estranei, derivati dalla cultura superomistica o decadente di fine '800: il protagonista indossa abiti raffinati, alloggia in una cabina elegante, è distaccato dai compagni, si presenta come superiore. Il suo codice morale è diverso da quello degli altri eroi: sacrifica i membri del suo equipaggio, si vendica senza scrupoli, massacra gli abitanti innocenti di Maracaybo, abbandona 'la sua amata alle onde, allo scopo di preservare il suo amor proprio'. L'ambivalenza morale di questo strano romanzo, osserva la Lawson Lucas, 'è tanto più inquietante perché lo scrittore sembra plaudire alle idee e alle azioni della sua creatura' (163).

La Lawson Lucas si addentra in molte ricerche specialistiche trattando dell'umorismo salgariano (in sede critica nessuno lo aveva notato finora) e delle conoscenze che lo scrittore ebbe della cultura alta, musicale e letteraria. Analizza la sua produzione in senso cronologico, scoprendo in essa delle fasi ben distinte: una iniziale (in cui Salgari si rivolge ancora a degli adulti e tiene presente le loro aspettative), quella più nota della maturità, e una conclusiva nuovamente anomala (in cui lo sconforto che porterà lo scrittore al suicidio si manifesta nella mancanza di idealismo). La Lawson Lucas paragona Salgari ai principali scrittori internazionali impegnati nello stesso genere letterario, e mostra come l'influenza di quelli a lui precedenti (Gustave Aimard, Louis Boussenard, Thomas Mayne Reid, Jules Verne) 'spesso evidente nella scelta dei luoghi o dei soggetti, o semplicemente nei titoli e nei nomi' sia poi molto ridotta (120). Afferma così la originalità di Salgari, inosservata in precedenza 'poiché la sua enorme popolarità lo relegava al rango di autore solo popolare' (123).

Anche in questo caso, però, la verità è complessa. La Lawson Lucas ha scoperto che due libri di Salgari, pubblicati con lo pseudonimo di E. Bertolini, sono rielaborazioni o traduzioni di romanzi stranieri. Uno dei romanzi plagati è addirittura *King Solomon's Mines* di Henry Rider Haggard. Salgari non conosceva l'inglese, ma la Lawson Lucas ha trovato una traduzione francese del libro di Haggard, la *Découverte des Mines du Roi Salomon*, di cui lo scrittore italiano si servì: l'uso 'è confermato dall'ortografia identica — e francese — dei nomi (Quatremain, Gagoul, Tosala) e da molti altri particolari; il fatto che due capitoli hanno titoli identici nelle versioni francese e italiana, titoli che non si trovano affatto nel romanzo originale, è prova decisiva' (132). È probabile che Salgari si sia pentito della propria 'pirateria': la mancanza di leggi adeguate alla tutela dei diritti d'autore fece sì che le sue opere fossero a loro volta oggetto di saccheggio da parte di altri scrittori.

Si può avere qualche perplessità su quello che la Lawson Lucas dice su Verne (ingiustamente svalutato, a mio parere) e su Calvino (eccessivamente lodato per il contributo che il postmoderno avrebbe dato alla letteratura per ragazzi); ma su Salgari credo che pochissime obiezioni siano possibili (e non saprei formularne nessuna). Il libro è chiaro, rigoroso e appassionato. Mi piace pensare che anche Natalia Ginzburg, leggendolo, si sarebbe convinta della grandezza di Salgari. Che fosse inclinata a farlo, lo mostra *Lessico familiare*, dove l'autore de *I misteri della giungla nera* ricompare per ben due volte. Lisetta Giua legge i suoi romanzi insieme ai libri di Benedetto Croce: e 'nei suoi sogni e nei suoi discorsi si mescolavano marajà indiani, frecce avvelenate, i fascisti, e quel piccolo conte di nome Balbo che la domenica veniva a trovarla e le portava i libri di Croce' (I, 1029). Ormai adulta, Lisetta partecipa alla lotta partigiana

contro i tedeschi, viene arrestata, incarcerata, fugge fortunatamente: 'non era molto cambiata, dal tempo che [...] mi raccontava i romanzi di Salgari', dice la Ginzburg; 'sognava, a quattordici anni, imprese avventurose: e aveva avuto qualcosa di quello che aveva sognato, durante la Resistenza' (I, 1079-80). Dire che Salgari ha contribuito con Croce alla formazione civica di un'italiana non è un riconoscimento da poco.

Luciano Parisi, *Trinity College, Dublin*

Philip D. Rasico. *Cafè i Quilombo: els diaris de viatge de Joaquim Miret i Sans (1900-1918)*. Barcelona, Institut d'estudis catalans, 2001. "Biblioteca Filològica, n. 45".

Joaquim Miret i Sans (1858-1919), storico ed erudito, membro della Reial Acadèmia de Bones Letres di Barcellona, tra i fondatori dell'Institut d'Estudis Catalans e delle più prestigiose associazioni culturali spagnole, fu viaggiatore instancabile attraverso l'Europa dei primi anni del Novecento. Di famiglia facoltosa, Miret non entrò direttamente nella professione accademica, ma le sue edizioni di manoscritti catalani medievali sono opere di grande importanza filologica. Data la sua predilezione culturale e i contatti con gli storici francesi e gli editori della *Revue Hispanique*, era ovvio che la meta prediletta dei suoi spostamenti fosse Parigi, ma Miret i Sans viaggiò spesso anche in altri paesi: Inghilterra, Germania, Svezia, Danimarca, Svizzera e Belgio, Grecia e il Medio Oriente, l'Africa del nord. In Italia passò un paio di settimane nella primavera del 1901, diretto a Brindisi, da cui partì per la Grecia e la Turchia, vi transitò nel 1906, ritornando dalla Svizzera, e la rivisitò per due settimane nell'autunno del 1912. I suoi itinerari italiani non differiscono molto da quelli tradizionalmente percorsi dai viaggiatori di fine Ottocento che si recavano nella Penisola. Venendo dalla Spagna, dopo aver attraversato la Francia meridionale, linguisticamente sorella della sua Catalogna, Miret entrava in Italia da Ventimiglia, percorreva la Riviera, soffermandosi a Genova, Pisa e Firenze, per arrivare a Roma, tappa privilegiata per un visitatore dagli interessi storici ed umanistici.

Siamo di fronte ad una trentina di diari dagli interessi particolari, privi, però, di ogni tentativo teso a creare sintesi sociologico-culturali dei paesi visitati. Miret è un viaggiatore pedante, minuzioso, le cui osservazioni, sotto la banalità superficiale, riflettono una serena mancanza di curiosità intellettuale per l'"altro". Lo studioso catalano viaggia per professione e per divertimento: non parla con la gente, conversa con i pochi colleghi che incontra e con i famigliari che spesso lo accompagnano. Munito, probabilmente, del solito Baedeker, è ben preparato alla visita delle "curiosità" locali. Metà dei testi, fino all'ottobre 1909, sono stesi in spagnolo, poi Miret usa esclusivamente il catalano

Osservazioni metereologiche precise, lamentele sugli orari dei treni, i loro ritardi e le condizioni fisiche del viaggio, notizie sugli alberghi e i ristoranti, le biblioteche, le chiese e i musei, i colleghi, i titoli dei suoi libri che offre in dono ai bibliotecari e ai colleghi, e le rappresentazioni teatrali a cui assiste. La nota delle sue spese è di una meticolosità scrupolosa, che gli fa registrare il costo del caffè e del tram, l'affrancatura delle cartoline, persino il numero della camera d'albergo in cui sosta, la mancia lasciata ai camerieri e il costo dei vari "quilombos" che visita. Questo termine, che Philip Rasico ha posto, non senza malizia, nel titolo dell'edizione dei viaggi di Miret, potrà sorprendere il lettore curioso. Del *quilombo*, lemma a lungo sconosciuto ai dizionari di lingua spagnola e catalana, il curatore offre la storia del percorso etimologico, che va dall'Africa al Brasile e all'Argentina, per raggiungere nell'Ottocento i porti mediterranei della Spagna, accompagnato dal tango; o forse arriva alle orecchie di Miret, che lo usa per la prima volta a Parigi, direttamente attraverso l'uso che ne fanno i suoi colleghi

francesi. Il termine si riferisce semplicemente alla “casa chiusa”, che l'illustre erudito catalano frequenta accanitamente in tutte le città in cui si trova, e diventa il filo conduttore del testo scarno della sua odeporica. “Cafè i quilombo” è il binomio tipico che segna quasi tutte le città visitate, qualunque ne sia l'ubicazione, seguito da formule parallele: “quilombo y tranvia y cartas postales”, “café, comida, quilombo”, “quilombo con niña de Lille, que vive rue Pigalle, 35”, “quilombo rue d'Amboise”, “quilombo árabe (en el suelo se hace toda la operación)”, “correo, tranvia, vapor, quilombo”, “quilombo con joven irlandesa”, e così via. A Mayorca, il vispo erudito, sessantenne, visita tre quilombos in sei giorni, riportandone fedelmente gli indirizzi. Ma a questo punto, il lettore indiscreto non cerchi precisazioni lubriche sulla varietà delle prestazioni offerte a questo “viatger i bordeller molt entusiasta”, come lo definisce Rasico, poiché Miret adombra sotto scarse annotazioni, volutamente sibilline, le sue esperienze erotiche. Una volta, però, a Clichy, forse in grazia di illuminazioni particolari o con la speranza di poter ripassare sul posto, il Nostro non manca di ricordare il nome della persona che lo ha accolto: “me voy con una chica Germaine Beaumont y viene á dormir conmigo en mi hotel”. Qui il lemma raro è scomparso e la vicenda autobiografica resta esposta con candida semplicità. Una volta tanto siamo di fronte alla nuda verità odeporica, raccontata senza falsi pudori e non trasformata volutamente dal narratore che tende a diventare romanziere. In altre parole, il gradiente “fiction” dell'odeporica di Miret i Sans è pressoché inesistente: la nota della spesa non gli permette aberrazioni.

I diari che ci rimangono delle escursioni di Miret sono solo una parte delle note scritte nel corso degli altri viaggi che ha compiuto (data l'accuratezza delle sue note, è supponibile che altri diari degli altri spostamenti di Miret siano andati perduti!). Lo stile formulaico della scrittura, il voluminoso apparato delle spese, le annotazioni precise sui luoghi, potranno, forse, servire per documentare gli aspetti economici e sociali del viaggio nell'Italia del primo Novecento. Se la precisione di Miret fa del suo diario un raro esempio di oggettività nel campo dell'odeporica tradizionale, generalmente invaso dalla creatività dell'autore-letterato, il lettore non vi troverà, ahimé, che brevi spunti narrativi. Le osservazioni più curiose saranno riservate a luoghi esotici come Istanbul e l'Africa del Nord: la vecchia Europa non ha più nulla di avvincente da offrire al letterato in vacanza. Del resto, gli appunti presi da Miret nei suoi spostamenti, intesi come semplici promemoria per uso privato, non hanno mai avuto pretese letterarie, un fenomeno piuttosto raro quando lo scrivente è appunto un letterato di professione.

Questa edizione dei testi odeporici di Miret, semplice ed illuminante, con una precisa introduzione storica e un apparato di note essenziali che illustrano i personaggi nominati nel testo, è un modello nel genere e ne felicitiamo il curatore.

Luigi Monga, *Vanderbilt University*

Angela Ida Villa. *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini: poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*. Milano: LED, 1999. Pp. 852.

Nello stesso anno in cui licenzia alle stampe questo ricchissimo volume documentario sul crepuscolarismo romano, Angela Ida Villa cura, per i tipi degli Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, *Le opere* di Sergio Corazzini.

Questa doppia fatica critica e filologica rende Angela Ida Villa una voce di riguardo nel dibattito sulla scuola crepuscolare e, in maniera più ampia, sulla “crisi” culturale e filosofica di fine secolo. Lo dimostra la lettura di questi due volumi, eminentemente

complementare. *Neoidealismo e rinascenza latina* ha il pregio di rendere più visibili, all'occhio dello studioso del primo Novecento, fisionomie poetiche sfuggite alla penna dello storico ma — all'epoca — altresì impegnate in un fertile dialogo con il più noto dei poeti romani di inizio secolo. Mentre, per quanto riguarda il volume delle *Opere* corazziniane, la ricerca condotta dalla Villa ha l'importante merito di aver accresciuto di significativi esemplari lirici (oltre ad aver riunito in un'unica veste tipografica, le pur rilevanti prose d'occasione, giornalistiche e drammaturgiche), l'opera lirica corazziniana che, fino al volume curato dalla Nostra, recava come sigillo di garanzia la firma di Stefano Jacomuzzi, nel 1968 curatore per Einaudi delle *Poesie edite e inedite*. E sicuramente, l'opera di scandaglio meticoloso che ha portato l'autrice del più corposo volume che qui si commenta a censire l'intera produzione letteraria crepuscolare romana negli anni 1903-1907 (nella doppia articolazione di critica letteraria e scrittura creativa), ha facilitato il reperimento di quei testi sfuggiti alla cernita dello Jacomuzzi, rendendo più intellegibili alcune giunture del pensiero corazziniano, oltreché della sua dizione poetica.

Neoidealismo e rinascenza latina nasce, in prima istanza, come "rassegna" (11) delle personalità del crepuscolarismo romano. Tuttavia, una volta abbandonate le strade, già sufficientemente battute dalla critica, della perlustrazione tematica e della ricognizione delle fonti, si impone con chiare lettere il problema dell'ideologia e della poetica del gruppo in quanto "emergevano [...] componenti, presenti anche in misura dominante, difficilmente riconducibili a quelle classificate dalla critica come prettamente 'crepuscolari', ma che d'altra parte non si potevano passare sotto silenzio" (12). Proprio questa inaspettata inversione di tendenza costituisce il predicato essenziale di una autentica rivoluzione copernicana, testimoniata dalla Villa, nel microcosmo magnificato del cosiddetto — ormai è d'obbligo — "crepuscolarismo" romano colto nei suoi anni eroici. Rivoluzione copernicana che attiene al ribaltamento di uno dei più durevoli *clichés* critici sul crepuscolarismo: la scarsa sensibilità del movimento alla dimensione ideologica dell'epoca, riflessa nella liquidazione dell'*engagement* come atteggiamento del poeta nei confronti della sua contemporaneità. La ricerca della Villa dimostra altresì che il dibattito filosofico e culturale che vede impegnate, sulle più importanti testate, le maggiori personalità intellettuali dell'epoca non aveva lasciato freddi i crepuscolari i quali, dal canto loro, si rivelano alacri promotori culturali, fomentando numerose, e significative, occasioni di confronto.

Il volume si divide in due sezioni, a loro volta articolate in parti e capitoli. La prima sezione, *L'età della nuova rinascenza. Neoidealismo e rinascenza latina*, costituisce non solo il necessario disegno dello sfondo culturale sul quale le figure del crepuscolarismo romano stagliano le loro personalità, ma anche la piattaforma dalla quale la negletta dimensione ideologica del movimento acquisisce spessore. Nella prima parte della suddetta sezione, *Aspetti dell'antinaturalismo nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, suddivisa in due capitoli analitici e una breve sezione conclusiva, l'autrice espone la traiettoria ideologica sulla quale si assestano i materiali prodotti dai cenacoli romani. L'antipositivismo a matrice irrazionalista, pur costituendo la cornice filosofica che inquadra gli sforzi teoretici del movimento, rappresenta anche il centro di irradiazione di due correnti particolarmente popolari presso il ceto intellettuale romano: il neoidealismo mistico (27-68) e la cosiddetta "rinascenza latina" (69-124). Entrambe le correnti sono ricondotte alla loro fonte francese, identificabile nella crescente intolleranza — registrabile alla fine dell'Ottocento e affidata ai memorabili affondi di Alfred Fouillée e Ferdinand Brunetière, pubblicati dalla prestigiosa *Revue des deux mondes* — verso il

materialismo filosofico e il naturalismo letterario. Il dibattito francese, innescato dall'entusiastica ricezione della nuova letteratura proveniente dall'Europa nord-orientale, viene seguito con acceso entusiasmo da un gruppo di tenaci diffusori culturali quali Giuseppe Zuccante, Ugo Ojetti e Arnaldo Cervasato, i cui più rilevanti interventi sono accuratamente chiosati dalla Villa con utili informazioni contestuali. Tuttavia, la dimensione cosmopolita che aveva favorito, in Francia, l'impulso neoidealista e misticheggiante stuzzica in Italia il *revival* del mito latino. Il movimento della "rinascenza latina", pur condividendo con il neomisticismo le comuni basi neoidealistiche, acquisisce in ambito italiano *nuances* accesamente nazionalistiche — soprattutto all'indomani della sconfitta di Adua — che preludono ai più metallici lucori dell'alba futurista prossima di lì a pochi anni. Di questa importante corrente irrazionalistica, la Villa coglie i legami con la ricerca lombrosiana e ne tratteggia le personalità più coinvolte, oltre che segnalare e commentare i loro contributi più significativi. Difatti, se di Mario Morasso e Gabriele D'Annunzio si segnalano le prevedibili convergenze con il panlatinismo, di Angelo De Gubernatis si traccia, in maniera esaustiva, il ritratto di instancabile animatore culturale oltreché fondatore dei massimi organi della rinascenza latina, la Società Elleno-Latina e il periodico di propaganda *Cronache della civiltà elleno-latina*. La schedatura dei periodici coinvolti nel movimento (che contempla, inoltre, l'*Hermes* di Borgese, *La rassegna latina* di Mario Maria Martini, *Il regno* di Enrico Corradini) consente, inoltre, di tratteggiare il ritratto storico-geografico a scala nazionale dell'infatuazione per il neoidealismo nelle sue varie sfaccettature.

La seconda parte della prima sezione del volume, *Esempi del neomisticismo e della rinascenza latina nella stampa romana del primo Novecento*, articolata in quattro capitoli, rappresenta il tentativo — ben riuscito — di ridurre a scala cittadina la mappatura della penetrazione neoidealistica. Con una esaustività che diventerà consueta al lettore del volume, la Villa procede a una rassegna delle riviste romane coinvolte nel dibattito sul neoidealismo e sulla rinascenza latina tra il 1901 e il 1907. Delle cinque riviste, divise per correnti si procede a una schedatura dettagliata: oltre ai profili dei fondatori e notizie sui collaboratori, seguono la presentazione e commento dei singoli numeri della rivista, con ampie citazioni tratte dai contributi più significativi. Non manca, in alcune circostanze, la doverosa segnalazione delle reazioni, in altre riviste, ai contributi presi in analisi. Ne emerge una trattazione capillare della storia culturale capitolina dei primi anni del Novecento di cui si sottolinea l'orgogliosa effervescenza e la volontà di ingaggiare in un serrato e proficuo dialogo con le voci d'oltralpe, come sta a testimoniare la parabola della *Revue du Nord* (200-10), rivista romana ma "costola" del *Leonardo* fiorentino, uno dei più importanti organi per la promozione in Italia degli *écrivains du nord*.

La seconda sezione del volume rappresenta quella animata da ugualmente solidi criteri storico-filologici ma orientata alla disamina dell'aspetto più squisitamente letterario del crepuscolarismo. "*Aurora Consurgens*". *La fase eroica del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, si articola in una parte introduttiva, in cui si offrono al lettore importanti coordinate storico-letterarie per l'inquadramento del crepuscolarismo romano, e in due parti in cui l'analisi si concentra sulle riviste capitoline dichiaratamente crepuscolari (*Roma Flamma*, *Cronache latine*, *La vita letteraria*) e sui singoli cenacoli letterari che diedero vita al movimento.

Un censimento più dettagliato ed esaustivo del crepuscolarismo romano emerge

dallo spoglio delle riviste romane, insieme alla ricognizione dei dedicatari dei volumi o delle singole poesie di Corazzini, e alla rilettura di memoriali dell'epoca (e tra questi, grande rilevanza viene concessa a *Si sbarca a New York* di Fausto Maria Martini, 1931). I criteri utilizzati da Angela Ida Villa possono considerarsi iper-inclusivi, visto che per sua esplicita dichiarazione il censimento crepuscolare accoglie anche poeti i cui contributi furono pubblicati solo in sede di rivista e il cui percorso letterario non eccede il limite cronologico preposto alla ricerca. Il risultato consiste nel considerevole aumento della *membership* crepuscolare romana.

L'affermazione generale secondo la quale “i crepuscolari romani si rivelano fautori del neoidealismo mistico nel pensiero, del neomisticismo simbolista in poesia, del nazionalismo o del panlatinismo in politica” (259), viene successivamente passata al vaglio dell'evidenza documentaria. Lo spoglio delle riviste lascia emergere una realtà più complessa, ricca di fermenti e, soprattutto, tesa alla costruzione di occasioni di dialogo con poeti affini provenienti da ambienti diversi, come ad esempio sta a testimoniare la vicenda della rivista *Roma Flamma*, nata dagli sforzi congiunti di Corazzini e Govoni ma ugualmente destinata a una rapida estinzione.

In maniera speculare alle parabole delle riviste romane, Angela Ida Villa ricostruisce le dinamiche interne alla costituzione e espansione dei tre cenacoli cittadini, afferenti al crepuscolarismo. L'affresco del cenacolo corazziniano pone al centro, come d'obbligo, la figura del carismatico ventunenne, tracciando in chiaroscuro i legami che saldano i poeti al capo spirituale. E di questi poeti viene offerta una nota biografica e un commento delle poesie (e della pubblicistica) più significative. Tale schema viene reiterato per la descrizione dei cenacoli di Via Principe Amedeo (611-74), fautori del simbolismo poetico, e quello dei “rivoluzionari” (675-834), corifei di una rinascenza elleno-latina di marca irrazionalista — e per questo di segno opposto al neoclassicismo proposto dal De Gubernatis — attorno al quale gravitò la figura di Federico de Maria.

A conclusione del volume, una appendice in cui sono raccolte alcune lettere dei protagonisti della vita letteraria capitolina indirizzate a Angelo De Gubernatis rende visibile la chiave di lettura che anima *Neoidealismo e rinascenza latina*. Vale a dire, la volontà di restituire al lettore di fine secolo un affresco della Roma letteraria dei primi anni del Novecento in cui l'importanza di Sergio Corazzini viene ridimensionata dalla messa in risalto di altrettanto rimarchevoli protagonisti. Per questo motivo, la ricchezza di notizie bio-bibliografiche, l'ingente messe di documenti (sia poetici che ideologici) — a disposizione del lettore grazie a generosissime citazioni — rende la perlustrazione del crepuscolarismo romano di Angela Ida Villa uno strumento bibliografico di grande importanza per la comprensione della circolazione delle idee nella Roma, e nell'Italia, di inizio secolo.

Daniela La Penna, *University of Reading*

Francesca Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi, Studi di grammatica italiana*, Firenze: l'Accademia della Crusca, 2000. Pp. 236.

Un secolo di critica su Dossi può essere ripercorso per rapidi scorci tramite i nomi dei curatori delle sue opere. Nella prima metà del Novecento, il protagonista della seconda scapigliatura e amico Gian Pietro Lucini cura l'edizione Treves (Milano, 1909-1927); poi Carlo Linati, che scopre contemporaneamente le proprie radici lombarde e la letteratura irlandese (grazie alle traduzioni di Yeats, Joyce, e altri), è responsabile del volume

Garzanti del 1944. A Dante Isella, punto centrale della lettura secondo-novecentesca di stampo continuiano di Dossi (filologica, linguistica, stilistica), si deve l'edizione Adelphi nel 1995, risultato di una costante ricognizione critica: data infatti al 1958 il suo fondamentale *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* (Milano: Ricciardi). L'ultimo nome è quello di Alberto Arbasino, che, affascinato sin dagli anni Settanta dal calcolato caos linguistico dossiano, ha curato la selezione dei testi e ha introdotto il volume antologico pubblicato nel 1999 dall'Istituto Poligrafico e Zecca di Stato di Roma. Si delinea chiaramente una *linea lombarda* novecentesca di lettori, che, riconoscendo in Dossi un proprio *antenato*, si sono fatti promotori ora di nuove edizioni ora di studi della sua opera.

A essere maggiormente indagata è stata finora la componente più eclatante dello stile dossiano, la scoppiettante e onnivora inventiva che conduce a un linguaggio narrativo commisto, impuro, provocatoriamente mescolato, realizzato da un appassionato compulsatore di dizionari (il *Vocabolario usuale tascabile* di Antonio Bazzarini, quello milanese-italiano di Cherubini), al contempo aperto al recupero degli apporti lessicali, in specie dialettali, del parlato e curioso coniatore di neoformazioni individuali. In questo, Dossi si pone come imprescindibile momento della genealogia di *Lombardi in rivolta* individuata da Isella (Torino: Einaudi, 1984), i quali, dal teatro dialettale di Maggi nel Seicento, agli illuministi del "Caffè" e al Verri della *Rinunzia inanzi a notaio al Vocabolario della Crusca*, giungono fino alla voracità linguistica di Gadda, per il quale la ricchezza della lingua deve essere sfruttata, potenziata e ampliata in tutte le possibili direzioni: "I dopponi li voglio tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezza: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati, e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente e d'uso rarissimo.[...] Non esistono né il troppo né il vano, per una lingua" (C. E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua d'uso*, 1942, in *I viaggi e la morte*, Milano: Garzanti, 1958, 72).

Altro aspetto della prosa di Dossi ad aver attirato l'attenzione della critica è l'umorismo, spesso posto in relazione con l'intertestualità (vastissima, da bibliomane onnivoro) e con i modelli di scrittura, nazionali (Manzoni, Porta) e internazionali (Richter, Jean Paul, Sterne). Ancora, sono comparsi studi sulla componente memoriale e autobiografica, filtrata dal distacco ironico e ambiguo tra autore, figure narratoriali e materia narrata. È stata invece poco frequentata, nell'esplorazione di lingua e stile, l'analisi della sintassi, assenza da cui sono segnati molti studi di "irregolari linguistici" della nostra tradizione, più attentamente osservati dal punto di vista degli apporti lessicali. Tale lacuna della critica dossiana è stata colmata da Francesca Caputo, la cui preferenza per gli sperimentatori è testimoniata dalla lunga riflessione sui contemporanei Gesualdo Bufalino e Luigi Meneghello, culminata nelle edizioni delle *Opere* (Bompiani, 1992 e Rizzoli, 1993-1997).

Con uno spostamento del fuoco critico sull'Ottocento, la Caputo ha pubblicato ora l'esito di un dottorato di ricerca compiuto sotto la guida di Maria Corti: una preziosa monografia dedicata alla sintassi e al dialogo nella narrativa di Dossi, due aspetti dello stile che la studiosa dimostra essere strettamente correlati con la "smagliante espressività lessicale" dell'autore.

Il saggio è bipartito, con le strutture sintattiche nella prima parte, dialogiche nella seconda, procede per scansione diacronica, e si fonda su preliminari analisi quantitative e statistiche, di cui danno conto in appendice le tabelle, che offrono sistematicamente, per

le singole opere, i dati relativi a frequenza e tipologia dei periodi, dei *verba dicendi*, delle interiezioni e dei turni conversazionali, con suddivisione tra sezioni diegetiche e mimetiche. Su queste basi, la Caputo rintraccia una linea di sviluppo delle strategie narrative dossiane dall'andamento irregolare, che trova le soluzioni più originali in alcuni testi, tali, per riuscita e originalità, da attrarre gli altri nella loro orbita.

Per quanto riguarda la sintassi, dalle impennate di complessità rappresentate dall'*Artrieri* (1868) si passa alla medietà della *Colonia felice* (1874), poi alla ripresa di vivacità della *Desinenza in A* (1878) e infine all'andamento classicheggiante degli *Amori* (1887). Due le principali invarianti nell'articolazione dei periodi, improntati comunque alla laboriosità: il gioco combinatorio, teso a sottolineare rapidi e inattesi mutamenti di prospettiva grazie all'accostamento di segmenti lunghi e brevi, lineari e involuti, frasi nominali e fortemente ipotattiche ad alta concentrazione verbale, interrotte da numerosi incisi, e le strutture di tipo elencativo, realizzate in prevalenza tramite sequenze paratattiche, spesso rette da anafora ordinante, o nominali, più nervose, che procedono in parallelo con l'articolazione narrativa tipicamente dossiana in forma di elenco (di ricordi, sensazioni, tipi umani).

L'analisi conferma l'originalità della posizione di Dossi nel quadro della narrativa postunitaria, che vede gli epigoni di Manzoni diluire la "difficile semplicità" del maestro senza coglierne il "midollo umoristico" dello stile (Cantù, Carcano, De Amicis, Bersezio, insieme a Verga, Farina, sono oggetto di taglienti giudizi nello zibaldone delle *Note azzurre*), e gli scapigliati intenti in una rivoluzione che, dal punto di vista stilistico, si perde in mille rivoli senza approdare a risultati duraturi. Dossi si ribella al modello del periodare complesso e ipotattico di stampo boccacciano e importa dalla più scattante e spezzettata prosa francese il modello della frase *coupée*, ma allo stesso tempo, sull'esempio dell'equilibrio manzoniano, mantiene un'organizzazione complessa dei periodi, che recupera la razionalità della catena sintattica appena prima che il lettore si perda definitivamente nei ben orchestrati labirinti.

Tutto ciò, come fu notato, se pur in negativo, sin dai primi recensori, a beneficio di un preciso tipo di lettore, un aristocratico pari grado dell'autore, del quale viene ricercata non l'adesione emotiva ma la complicità intellettuale. Con la consueta e lucida autoanalisi, Dossi nota nel *Margine* alla *Desinenza in A*: "Uno stile che fosse una rotaja inoliata sarebbe la perdizione de' libri miei. Uno invece a viluppi, ad intoppi, a tranelli, obbligando il lettore a procèder guardingo e a sostare di tempo in tempo, [...] segnala cose che una lettura veloce nasconderebbe" (*Opere*, Milano: Adelphi, 1995, 680).

La ricerca di una complessità sintattica all'insegna dell'eccezionalità, che pure tende nel lungo periodo alla normalizzazione, presenta fondamentali analogie con l'evoluzione del lessico, della grafia (spesso etimologica e latineggiante, secondo il modello di Giovanni Gherardini), del sistema degli accenti (sempre indicati nelle sdruciole, fino all'accoglimento della proposta di riforma di Carlo Cattaneo), dei segni di interpunzione (inventati, come la doppia virgola, o importati dallo spagnolo, come il punto esclamativo e interrogativo rovesciati). Tutto concorre allo stesso processo innovativo, indirizzato alla sfida continua del lettore, che ci mostra un Dossi intellettuale pienamente calato nei dibattiti del suo tempo. Secondo le teorie estetiche di matrice positivista espressamente citate da Dossi (e con il costante ricorso al trattato *The Analysis of Beauty* del pittore Hogarth, del 1735), il piacere della mente è fisiologicamente potenziato dal superamento della difficoltà, che produce un maggiore afflusso di sangue al cervello; di conseguenza il lettore, incessantemente stimolato da una prosa irta, spezzettata e irregolare, non potrà

che trarre godimento da una ardua lettura. Sempre da Hogarth, giunge a Dossi la definizione della bellezza come linea non retta, bensì serpentina, alla quale, nelle forme della digressione narrativa così come nei continui scarti lessicali e sintattici, è improntata la sua opera (163).

La seconda parte del saggio è incentrata sull'analisi dei rapporti testuali tra autore e narratore, tra narratore e personaggi, e dello spazio concesso alle voci di questi ultimi, rapporti particolarmente rilevanti nel caso di uno scrittore il cui profondo autobiografismo si esprime secondo le due direttrici "lirico-espressiva" e "riflessivo-critica-didascalica", diversamente presenti nella successione delle opere (173). Nell'*Artrieri* domina un narratore omodiegetico che riassume al proprio punto di vista le altre voci del testo, con un equilibrio tra componenti liriche e critiche che non si ripeterà in seguito. La distanza dalle tessere autobiografiche aumenta nella *Vita di Alberto Pisani*, dove predomina un narratore eterodiegetico lucido e tagliente nei confronti del suo *alter ego* protagonista. Nella *Desinenza in A*, la dialettica tra io narrante maturo e ingenuo io narrato si limita ad alcuni capitoli, ma nelle scene centrali la figura autoriale si sdoppia nel distaccato narratore omodiegetico e in una sua seconda proiezione, l'amico "buono" Nino Fiore. Con *Amori*, infine, si ritorna a un narratore in prima persona, ma stavolta rapito nella dimensione sentimentale del ricordo e privo della dimensione autoironica e sarcastica. "E in parallelo" rimarca la Caputo "si acquieta la scrittura, racchiusa tra la dimensione dell'evocazione e quella dell'enumerazione" (176).

Nonostante la forte predominanza dell'io (narrante e narrato), il ruolo dei personaggi e delle loro parole si rivela fondamentale. La critica alla società è realizzata grazie allo scontro tra i linguaggi sociali, attraverso i quali Dossi cerca di tipizzare alcune categorie umane, con un interesse non per lo stile individuale del personaggio ma per i gerghi, definiti "lo stile delle classi" (*Nota azzurra* n.2235). A essere presa di mira sono soprattutto le forme comunicative ambigue, vuote, false, adottate dalle classi sociali più alte, mosse da arrivismo, avidità, ricerca del successo, rappresentanti di un *modus vivendi* fondato sull'apparire. Come osserva in chiusura la Caputo, la forza della pagina dossiana risiede proprio in questa graffiante e acuta *pars destruens*, espressione di un "*animus*, [...] seppur non accompagnato dalla implacabile lucidità verghiana, profondamente conservatore e pessimista" (181). Contro la lettura di Isella, che ha visto negli *Amori* il culmine del processo di riassorbimento dei precedenti eccessi espressionistici, la studiosa non riconosce risultati altrettanto alti nella *pars construens* rappresentata dall'ultima opera (e già dall'intermezzo "positivo" e moraleggiante del *Regno dei cieli* e della *Colonia felice*), interpretata invece come imposizione finale di una prospettiva sentimentale banalizzante più che normalizzante, in uno scrittore al quale però la retorica della bontà non risulta congeniale sotto il profilo contenutistico, così come i modi della medietà non lo sono sotto quello stilistico.

Gigliola Sulis, *The University of Reading*

Enrico Cesaretti. Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo. Temi e profili del Novecento 4. Ravenna: Longo, 2001. Pp. 160.

Questo bello studio di Enrico Cesaretti mi ha colpito innanzi tutto come un importante contributo ad una rilettura della Scapigliatura in un contesto di più ampio respiro. Come spiega l'autore nell'introduzione, questo lavoro si basa sul concetto e sull'immagine della *dimora* — vero e proprio incrocio semantico da cui si dipartono molteplici sentieri

interpretativi. Cesaretti prende il via dall'esame della dimora letteraria come rispecchiamento dei principi strutturali ed organizzativi della narrativa stessa, per poi allargarsi ad interpretazioni sempre più interdisciplinari, che vanno dall'analisi del simbolismo, alla psicanalisi, alla filosofia, alla storia culturale. La scelta di delimitare temporalmente il lavoro tra Scapigliatura e Surrealismo è nata non solo da considerazioni pratiche ma anche da necessità funzionali, insite nel concetto stesso di *dimora*: ovvero il passare dal trattamento dello spazio nella narrativa all'indagine parallela del concetto di *unheimlich*. *Unheimlich* (solitamente quanto insufficientemente tradotto in inglese come *uncanny*) è un termine ben noto agli studiosi del fantastico la cui etimologia, come nota il Cesaretti a pagina otto, lo collega semanticamente al concetto di dimora (da *Heim*, casa), in senso antitetico sia a *heimlich* (tranquillo, confortevole) che a *heimisch* (patrio, nativo). Altro esempio, mi sia permesso notare, di intraducibilità del tedesco, *unheimlich* presenta una costellazione di significati che vanno dal "perturbante" di freudiana memoria allo "spaesamento" di Todorov. In questo senso la coppia *dimora / unheimlich* diventa chiave interpretativa privilegiata per lo studio del Cesaretti, la cui prima parte potrebbe venir ribattezzata una "Topologia dell'*unheimlich*", dal momento che si sofferma su un'indagine di "quali eventi o circostanze possono contribuire a rendere un determinato luogo, una dimora '*unheimlich*'" (8). Estendendo la sua ricerca dall'accezione spaziale a quella interdisciplinare, Cesaretti mostra via via che, se è vero che la "dimora letteraria" è ancora un luogo rassicurante per buona parte dell'Ottocento, essa si fa via via sempre più *unheimlich* a partire dalla fine del XIX e durante il XX secolo — portando tuttavia con sé parallelamente una controcorrente nostalgica (la "dimora sommersa"), un certo bisogno di tornare al senso di familiarità e di plenitudine rappresentato dall'*heimlich*. Accanto a questi due elementi, il lavoro in esame si sofferma anche sugli aspetti più "materiali", siano essi di natura architettonica piuttosto che ideologica, relativi allo studio del concetto di dimora. Cesaretti invita poi il lettore a tenere presente l'ambivalenza che è alla base del lavoro stesso, in altre parole il fatto che il concetto di dimora funge sia da metafora sia da tema nelle opere prese in esame (cosa che non sarebbe successa se l'autore avesse scelto di svolgere una ricerca sul concetto di "casa", termine assai meno ricco di valenze semantiche). Per quanto riguarda la metodologia scelta nello svolgere la ricerca, lo studioso preferisce parlare di un "mirato eclettismo" che "atting[e] a più fonti a seconda delle circostanze" (10).

Lo studio di Cesaretti si suddivide in quattro capitoli. Il primo, "Dissacrazioni scapigliate", si apre con alcune pagine introduttive, motivanti la scelta della Scapigliatura come punto di partenza dell'analisi, in cui lo studioso offre un efficace ritratto dell'Italia unificata come nuova *dimora* dello "spaesamento" degli artisti. In questo capitolo lo studioso analizza i punti di contatto tra la Scapigliatura ed i movimenti letterari del primo Novecento, in particolare il Simbolismo e le avanguardie. Le opere letterarie prese in esame in questo capitolo sono le *Memorie del presbiterio* di Emilio Praga e Roberto Sacchetti e *La desinenza in A* di Carlo Dossi (di cui Cesaretti analizza in particolare il capitolo intitolato "In monastero"), cui fanno seguito, nell'ultima sezione del capitolo, *Confessione postuma* di Remigio Zena, *Una nobile follia* di I. U. Tarchetti e *La contrada dei gatti* di Achille Cagna — opera questa che, essendo stata pubblicata nel 1924, proietta l'analisi della retorica della dimora nel XX secolo. Di particolar pregio ci è parsa la discussione della *Unheimlichkeit* della stanza di Umberto D., protagonista di *Una nobile follia*.

Il capitolo successivo, "Verso le avanguardie", si sofferma in particolare su una fase

nella storia del cammino letterario verso il moderno in cui si fanno più evidenti negli artisti due tendenze contrapposte, di cui il Cesaretti offre una interpretazione “spazializzata”: “il progresso come il momento dinamico, di fuga, di rottura, di trasgressione, e la ‘decadenza’, al contrario, come il momento statico, il ritorno al ‘nido’” (63). Partendo da G. P. Lucini come *trait d'union* tra Scapigliatura e Futurismo, lo studioso prende quindi in esame Luigi Gualdo come secondo *trait d'union*, questa volta tra la Scapigliatura e le atmosfere simboliste-decadenti della fine del secolo e la narrativa del XX secolo (66), soffermandosi in particolare sui riferimenti spaziali e sugli interni descritti in alcuni racconti, quali *Narcisa* e *La canzone di Weber*, e soprattutto nel romanzo *Decadenza*. Il capitolo si conclude con una bella discussione del *Piacere* di Gabriele d'Annunzio come “dimora della perdita” — perdita dell'amore da parte del protagonista, scandita a sua volta dalla perdita di *aura* degli innumerevoli oggetti ed ambienti che avevano fatto da *dimora* a tale amore (79). L'analisi di Cesaretti mette in luce una “drammatica alternanza di ‘riempimenti’ e di ‘svuotamenti’ degli spazi fondamentali del romanzo” che culmina con la totale assenza nelle pagine finali (78).

Il terzo capitolo, dal titolo “Demolizioni e ricostruzioni futuriste”, si apre con alcune osservazioni metodologiche con cui l'autore precisa l'obiettivo di questa sezione del suo lavoro: mostrare che, nonostante tutto, anche nella retorica futurista del “movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa” si possono riscontrare “i segni relativi ad un immaginario della ‘dimora’” (81). Dopo alcune pagine che fanno da supporto filosofico al concetto di *dimora* futurista, segue un'approfondita analisi di tale concetto nel contesto della poesia futurista — con particolare attenzione a Maeterlinck, Ginanni e Marinetti — includendo notazioni sull'architettura e la retorica della “nuova casa italiana” (99). Il quarto ed ultimo capitolo, “Surrealismo e dintorni”, prende il via da alcune riflessioni sull'applicabilità del termine “Surrealismo” nella letteratura italiana; esso può dirsi esistente in quanto “viene ad indicare un periodo, più o meno dagli anni Venti ai Quaranta, e tutta una complessa area letteraria in cui vengono a coagularsi le tendenze ‘iperreali’” di numerosi scrittori, ed in particolare della loro inclinazione “alla sperimentazione di diversi aspetti del ‘fantastico’” (104). Cesaretti definisce quindi le coordinate del Surrealismo italiano in modo tale da significare sia il completamento di certi aspetti della Scapigliatura, sia lo sviluppo ulteriore dell'*unheimlich*. L'impronta di questo capitolo è schiettamente interdisciplinare, con incursioni nei dibattiti sull'architettura e la pittura negli anni tra le due guerre — periodo in cui *dimora* ed *unheimlich* diventano elementi predominanti di tanta produzione artistica. Dal punto di vista più strettamente letterario, lo studioso si sofferma su due autori: Alberto Savinio, di cui esamina *Hermaphrodito* e *La casa ispirata* basandosi sull'utilizzo delle metafore del “costruire” e del “nomadismo”, e Tommaso Landolfi, di cui presenta una lettura del *Racconto d'autunno* — opera in cui il concetto di *dimora* si presenta nella sua “incarnazione” di corpo femminile. Una breve conclusione in cui l'autore tira le somme della propria indagine termina questo bell'exkursus sulle dimore letterarie, opera che per ampiezza di respiro e ricchezza di riferimenti si presta naturalmente a ripetute e fruttuose, nonché piacevoli, riletture.

Cinzia Di Giulio, Merrimack College

Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli / Studies on Giose Rimanelli, a cura di Sebastiano Martelli, Stony Brook, Forum Italicum (Filibrary Series 8), 2000.

Edizione miscellanea in lingua inglese e italiana, pubblicata dal “Center for Italian Studies” della State University of New York a Stony Brook, su Giose Rimanelli, nato nel 1925 e autore di un’opera letteraria originale e notevole in italiano e inglese, che comprende vari generi (prosa, teatro, poesia e saggio), pubblicata soprattutto dagli anni ’60 e ’70. Rimanelli svolse anche un’intensa attività come giornalista, in primo luogo in Italia e più tardi nel Canada (ne “Il cittadino canadese” di Montreal), così come un’interessante attività critica della letteratura italiana contemporanea, sempre all’estero, e quindi lontano dalle correnti dominanti nell’Italia coeva e dai centri di potere del suo paese di origine. Tale attività si concretò principalmente in una rubrica settimanale sotto pseudonimo. Questa tappa della sua carriera letteraria, insieme agli anni trascorsi negli Stati Uniti (negli anni ’60 e agli inizi degli anni ’70), quando insegnò a New York, Yale, Los Angeles, Albany, così come nella British Columbia a Vancouver, si chiude con il ritorno a casa a metà degli anni ’70, in cerca delle proprie origini. Il suo ritorno, svolto in una tappa di forte trasformazione del paese, significò per l’autore lo scontro con il Molise natale e con la presenza indubbia del dialetto, che diventò fondamentale nella sua opera di intensa originalità, sviluppata alternativamente in italiano, dialetto e inglese, in prosa e in poesia, dagli anni ’80 in poi, quando Rimanelli si trasferì a Lowell, Massachusetts.

Il curatore della raccolta di saggi su Rimanelli, Sebastiano Martelli, professore di letteratura italiana dell’Università degli studi di Salerno, apre il volume con un interessante saggio sul primo Rimanelli degli anni ’50, mostrando l’originalità della sua opera fin dagli inizi, e il recente recupero della sua figura letteraria, quasi cancellata in Italia per anni, in parte per la lontananza dell’autore. Il saggio è una revisione delle lacune che nella storia della letteratura italiana si possono constatare a proposito della letteratura del Molise, documentando quasi un “caso Rimanelli”, al quale certamente la presente edizione contribuisce. Dalla presentazione di Martelli emerge la filiazione di Rimanelli nei confronti di autori italiani contemporanei quali Pavese e Tozzi, in un approccio originale allo studio della narrativa novecentesca.

In questa linea di analisi prosegue Eugenio Ragni, professore di letteratura italiana presso l’Università di Roma-III, in un saggio dilatato e molto personale, *Il mestiere del furbo. Un suicidio annunciato*, che include abbondanti citazioni, ed è accompagnato da un’appendice: “Rimanelli getta la maschera di A. G. Solari”; e “Articoli di Giose Rimanelli apparsi su ‘Lo Specchio’, aa. 1958-1959”. Lo studio di Ragni si concentra sul volume dell’autore dello stesso titolo, *Un suicidio annunciato*, pubblicato nel 1959, di notevole impatto sociale all’epoca per le sue opinioni sulla letteratura italiana contemporanea, e presenta un’indubbia volontà di risarcimento dell’autore, non tanto sulla sfera personale quanto letteraria. In effetti, Ragni sostiene che dal libro emerge un’immagine dell’autore la cui sincerità critica gli costò la cancellazione quasi completa dal panorama letterario italiano.

Mark Pietralunga, professore di letteratura italiana della Florida State University, invece, presenta, in lingua inglese, un breve saggio su *G. Rimanelli. An Honorary Piedmontese*, che analizza la corrispondenza dell’autore con Davide Lajolo. Segue una breve comunicazione di Giovanni Cecchetti, professore emerito della University of California a Los Angeles, sull’*Autobiografia mitografica in Giose Rimanelli* (inizialmente presentato nel convegno del 1989), in cui tratta dell’urgenza autobiografica nell’opera del molisano.

Sante Matteo, professore di letteratura italiana presso la Miami University di Ohio, presenta, nel suo curioso saggio dal titolo *Trovatello o Rimanello sul ponte? A quale riva*

arriva e a quale sponda risponde Rimanelli?, un Rimanelli esule ma non “naufragato”, al quale mancano le radici, come vero simbolo della condizione “esule” di tutti noi nel mondo contemporaneo. Per conto suo, Sheryl Lynn Postman, della University di Massachusetts a Lowell, si concentra sulla lettura documentata e approfondita di *Biglietto di terza* (1958), sul viaggio dell'autore nel Canada nel 1953, e conclude classificando il volume come autobiografico, e non come prosa di viaggi. L'ultima parte del suo saggio, lo studio di *Tragica America* (“*L'odissea rimanelliana per gli Stati Uniti*”), si trova in una linea di continuità di analisi nei confronti dei previ di autori italiani (Soldati, Cecchi, Piovene), evidenziando il carattere non metaforico, ma reale, che l'America ha per lui.

Tra i manoscritti di Rimanelli: nella “Macchina paranoica” l'origine di “Detroit Blues”, di Alberto Granese, professore di letteratura italiana dell'Università degli Studi di Salerno, presenta, nella loro originalità formale e nel loro percorso creativo, (o costruzione progressiva), gli esperimenti avanguardistici di Rimanelli negli anni '60, basati sulla creazione letteraria con l'aiuto delle macchine, approdando al metaromanzo e segnando la linea di continuità fra, d'una parte, *La macchina paranoica* e, dall'altra, *Detroit Blues* trenta anni dopo.

Questo ultimo romanzo, del 1996, è appunto l'oggetto di studio di Luigi Fontanella, della State University of New York a Stony Brook, nel suo saggio “*Detroit Blues*”. *Ricostruzione (parziale) e lettura*. Si tratta di un saggio dedicato alla presentazione dell'opera nei suoi temi principali e nell'uso della lingua adottata, il pasticcio italo-inglese, che si scopre altamente funzionale nell'affresco generale sia di un'epoca, sia nella rappresentazione letteraria della città Detroit.

Sempre a proposito di *Detroit Blues* segue un breve articolo di Franco Betti, della University of California a Los Angeles, dal titolo *Nota critica su “La stanza grande” e “Detroit Blues”*, inizialmente pubblicato sulla “Rivista di studi Italiani”, XV, n. 2 (Dic. 1997). In tale saggio, Betti traccia il percorso poetico e tematico da un volume all'altro, analizzando le differenze e somiglianze esistenti.

Romana Capek-Habekovic, della University of Michigan, si occupa, in un saggio in lingua inglese, dal titolo *Texts within the Text: Hermeneutics of the “Fluid” Novel ‘Benedetta in Guysterland’ for the Jabberwocky Reader*, da una prospettiva intertestuale, del primo romanzo di Rimanelli in lingua inglese, pubblicato nel 1993 (la cui stesura, però, corrisponde al 1970). Lo stesso romanzo è anche oggetto di studio da parte di Anthony Julian Tamburri, in “*Benedetta in Guysterland*”: *Postmodernism (Pre)-visited*, in un interessante saggio sugli aspetti testuali di quest'opera e della sua struttura, la quale l'avvicina al romanzo postmoderno, coinvolgendo il lettore nella co-produzione dei significati testuali.

Fred L. Gardaphé, professore di italiano della State University of New York a Stony Brook, nel suo *Giose “The Trickster” Rimanelli's Great Italian/American Parody*, inizialmente pubblicato in *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative* dello stesso autore (Duke UP), riprende lo studio di *Benedetta in Guysterland* evidenziando, d'una parte, la sua posizione-ponte nella narrativa italo-americana, e, dall'altra, il suo collocamento a mezza strada fra modernismo e postmodernismo.

Mark Axelrod, professore di letteratura comparata presso la Chapman University, in un breve saggio dal titolo *From “Alien Cantica” to “Dirige Me Domine”. The Biblical Dimension in Rimanelli's Latest Work*, offre le chiavi di lettura dell'ultima produzione

poetica rimanelliana, evidenziando un aspetto dell'opera del molisano che affascina il critico, e cioè la capacità creativa in due lingue (italiano e inglese).

Lo stesso Giose Rimanelli partecipa in questa miscellanea con una breve presentazione de *Il mazzetto accademico*, che si compone di quattro saggi sul romanzo inedito *Gli accademici* (1980). Seguono *Heaven & Hell (Synopsis)* e *A Surgical Survey of a Center of Learning*, ambuedue in lingua inglese. D'altra parte, *Anaconda*, oggi *Gli accademici*, è anche l'oggetto di studio di Rafael Bosch, professore di spagnolo della State University of New York a Albany, in *The Surprising Style of "Anaconda"*, un saggio che mette di rilievo la combinazione fra il materiale autobiografico e finzionale. La lettura di *Accademia* occupa una breve nota del critico letterario Franco Valobra, *An Absolutely New Novel*, raccolta per l'occasione. La stessa cosa vale per *A Quest of Love*, di Gianni Cecchetti, che si occupa invece di *Anaconda*.

L'America di mio padre, di Maria Rosaria Vitti-Alexander, professoressa di lingua e letteratura italiana del Nazareth College, analizza l'opera di Rimanelli partendo dalla tesi del costante cordone ombelicale che lo riporta al padre, quale mito personale ricorrente nell'autore, legato al Molise. Del resto, il Molise e le radici dell'autore sono anche alla base del saggio di Dante Maffia, poeta e critico letterario, ne *Il Molise come "voce" del profondo*. Luigi Bonaffini, professore di lingua e letteratura italiana al Brooklyn College, analizza in un lungo saggio dal titolo *Rimanelli e la poesia dialettale in America* la produzione poetica dell'autore, e particolarmente *Moliseide* (1992), inserendola nella coeva produzione dialettale in Italia.

Il volume miscelaneo si chiude con un'utile e completa bibliografia dell'autore e sull'autore, a cura di Paolo Giordano, della Loyola University di Chicago. Tale bibliografia comprende l'opera in prosa e poesia e l'opera saggistica, così come le traduzioni, le prefazioni e rassegne di Rimanelli; e, in senso contrario, i saggi sull'opera di Rimanelli, comprese persino le tesi di laurea.

Rimanelliana si offre al lettore, particolarmente universitario, come un invito alla lettura di Giose Rimanelli, e un'opportuna revisione della sua opera, silenziata il più delle volte in Italia, nonostante la sua validità e attualità.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition. Essays by Members of the Department of Italian at the University College London, a c. di Prue Shaw and John London, Ravenna, Longo (Il Portico. Biblioteca di Lettere e Arti 119), 2000.

Questo libro raccoglie saggi originali, scritti principalmente in lingua inglese, dei vari membri del Dipartimento di Italiano della University College, London, uno dei più attivi in Inghilterra, sotto la direzione di Anna Laura Lepschy dal 1983 al 1999.

Il volume, che cerca di sfuggire alla classifica di miscellanea, si articola intorno alla riflessività, come suggerisce il titolo, o, se vogliamo, al carattere "meta" di ogni intervento critico, il quale coinvolge sempre un processo di interpretazione, visto in una doppia prospettiva che comprende il "filtro critico che fa emergere il processo per cui la mente riflette sulla stessa attività" (copertina).

Il volume si presenta seguendo un ordine cronologico inverso, dall'argomento più recente al più lontano nel tempo, in un percorso che va dagli anni '60 del secolo scorso fino a Cino da Pistoia. In esso si tratta una pluralità di temi: dalla letteratura al cinema,

dall'arte alla linguistica, dalla poetica alla bibliografia, il che, nonostante le pretese dei curatori, non sempre favorisce l'unità del libro.

Alla breve presentazione dei curatori in lingua inglese, segue il saggio, sempre in inglese, di John Foot, *La gente e il buon costume: Lucchino Visconti's "Rocco e i suoi fratelli". Censorship and the Left in Italy, 1960-1961*, a proposito del film di L. Visconti, che studia l'Italia degli anni '60 e il dibattito intorno alla censura in questo caso concreto. D'altra parte, Robert Lumley, nel suo *American Influences in the Visual Arts in Italy in the 1960s*, analizza le reazioni alla Pop Art in Europa e America, e l'influsso che essa ha avuto sulle idee estetiche, e persino sulla percezione artistica posteriore. John Dickie, invece, in *Reflections on Literary Myths of Sicily in the Wake of the "caso Sciascia"*, lo scrittore che fu fra i massimi esponenti della seconda metà del Novecento in Sicilia, si concentra su Leonardo Sciascia. Emmanuela Tandello prosegue nello studio della letteratura novecentesca con il suo interessante saggio su *Giacomo Noventa, Heine, and the Language of Poetry*, nel quale analizza le idee poetiche di Noventa e la sua lingua poetica, così come si presentano nella sua opera in versi. Anna Laura Lepschy, per conto suo, propone un'analisi non solo dei rapporti esistenti fra Pirandello e Verga, ma anche della posizione del primo nei confronti del Fascismo in *Pirandello's Verga*.

Oltre a curare il libro, Prue Shaw intraprende nel suo saggio *The International Fallacy and Benedetto Croce* un ridimensionamento delle posizioni critiche dell'"American New Criticism" nei confronti dell'estetica crociana e delle intenzioni di Croce. Segue il saggio in collaborazione di Giulio Lepschy e Helena Sanson dal titolo *Native Speaker* che analizza il concetto di "native speaker" all'inizio del secolo scorso, allo scopo di ridefinire un elemento importante della teoria linguistica e delle idee sulla lingua all'epoca.

Enrico Palandri, nel saggio in lingua italiana (unico in tutto il volume), dal titolo *L'individuo romantico*, presenta uno studio sull'individualità romantica e il criterio di verità artistica. Segue poi l'interessante saggio di John Lindon, *Foscolo as a Literary Critic*, che approfondisce una parte di solito abbastanza negletta e anche se determinante dell'opera foscoliana. Seguendo sempre questo percorso cronologico a rovescio, Dilwyn Knox analizza in *An Arm and a Leg: Giordano Bruno and Alessandro Citolini in Elisabethan London*, un episodio della corrispondenza fra il figlio di Citolini, Paolo, e Walshingham. Questo episodio evidenzia il rapporto esistente fra Citolini e Giordano Bruno. Nella stessa linea, Giovanni Aquilecchia approfondisce lo studio della poetica di G. Bruno analizzando il concetto bruniano di "impresa" in *Yet Another Aspect of Bruno's "Poetics": The Conception of the "Poetic Impresa"*. La poetica è anche al centro del saggio che segue, *Cino da Pistoia and the Poetics of Sweet Subversion*, di John Took, nel quale esamina la poetica sovversiva di Cino da Pistoia e il suo rifacimento del "dolce stil nuovo".

Il volume si chiude con un utilissimo e documentato saggio bibliografico che prende in considerazione lo sviluppo dei criteri della descrizione bibliografica sul piano "meta" o riflessivo. Come tutte le bibliografie veramente utili, si tratta di una bibliografia commentata e ragionata. Nel suo complesso, il volume è interessante e ben curato, nonostante il carattere alquanto miscelaneo che gli stessi curatori hanno cercato di superare.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Luciano Parisi. Borgese. Torino: Tirrenia Stampatori, 2000. Pp. 96.

Il libro di Luciano Parisi è costituito da saggi pubblicati in varie riviste tra il 1995 e il 1999, ma concepiti secondo uno schema unitario. Lo scopo di questa raccolta è di dare un'idea generale della produzione letteraria più significativa di Borgese, tralasciando la sua attività di traduttore (peraltro abbastanza limitata) e una più approfondita discussione sulla biografia. Lo studio di Parisi vuole evidenziare le “permanenze, evoluzioni e involuzioni” (9) della produzione letteraria borgesiana, le influenze culturali e i temi che la caratterizzano.

Il primo capitolo è dedicato alla critica letteraria di Borgese, definita una “permanenza” (9) in quanto è l'unica attività a cui lo scrittore siciliano si sia applicato con continuità dal 1903 fino alla morte. Parisi intende dimostrare l'importanza e la superiorità della critica militante di Borgese (articoli sul *Corriere della Sera* o sulla *Stampa* su opere contemporanee ancora prive di una vera tradizione critica) rispetto alla critica accademica dello stesso. Lo studioso concorda con altri nel giudicare il lavoro accademico di Borgese eccessivamente schematico, soprattutto quando l'autore, trattando un periodo di storia letteraria, si sente in dovere di presentare ampie costruzioni intellettuali. Nel breve spazio consentito dai saggi militanti, invece, Borgese si rivela lettore attento, capace di cogliere il nucleo sentimentale e stilistico di ogni opera. In essi, dunque, si esprime la critica migliore dello scrittore siciliano: “seria, articolata, coerente” (23), derivata da Croce ma libera da impacci di scuola e capace di brillare per intuito estetico e simpatia interpretativa. Parisi individua giustamente, nel rapporto con Croce e in una naturale predisposizione all'interpretazione delle opere letterarie, la base fondamentale della critica borgesiana. Pur applicando l'estetica crociana nel proprio lavoro di critico, Borgese l'attacca negli scritti teorici. Analizzando la relazione con Croce, Parisi individua acutamente le incoerenze e le debolezze della teoria letteraria di Borgese, concludendo che le cause dell'attacco al filosofo sono “extraletterarie e solo in parte documentabili” (21).

Nel secondo capitolo Parisi afferma l'attualità della riflessione borgesiana su Manzoni e identifica, nell'evoluzione dei giudizi di Borgese sull'opera manzoniana, un riflesso dello sviluppo spirituale dell'autore. Lo studioso osserva che nella *Storia della critica romantica in Italia* Borgese definisce il rapporto di Manzoni con il classicismo e trae conclusioni molto calibrate, poi riprese dalla tradizione critica. In seguito, i testi scritti dal 1905 al 1914 rivelano invece una certa simpatia per il superomismo, al quale Borgese associa lo stesso Manzoni, fornendo un'interpretazione forzata e prometeica dei *Promessi Sposi* e arrivando ad auspicare l'intervento dell'Italia in guerra, per asserire il trionfo di un cristianesimo “combattente” e il volere supremo della Provvidenza. *Rubè* rappresenta, secondo Parisi, una svolta nell'evoluzione spirituale di Borgese, di cui fanno prova i riferimenti — impliciti ed espliciti — a Manzoni: i valori morali esaltati nel romanzo sono infatti quelli cristiani dell'amore, dell'onestà e dell'umiltà che il protagonista non riesce a vivere, ma che sono vicini al più autentico spirito manzoniano. È soprattutto nella *Recensione ai 'Promessi Sposi'*, pubblicata nel 1923, che Borgese corregge la propria interpretazione manzoniana, offrendo un importante contributo alla conoscenza dello scrittore milanese e chiarendo il valore di stacco della conversione e la natura dell'anticlassicismo manzoniano. *Goliath*, scritto fra il 1935 e il '37, rappresenta secondo Parisi la continuazione della riflessione borgesiana su Manzoni: in esso l'autore siciliano riconosce uno dei pochi intellettuali italiani immuni da una malsana aspirazione al titanismo, fonte di un irrimediabile complesso di inferiorità e, conseguentemente, di scelte tragiche per la nazione. Particolarmente interessante, infine, è il confronto proposto

da Parisi tra la religiosità manzoniana e quella non confessionale di Borgese che, durante il soggiorno americano del critico, trovò applicazione empirica nell'attività politica. Dallo studio calibrato del 1905 all'assurda assimilazione di Manzoni alla cultura nietzschiana del 1914, al "pentimento" rappresentato, nel '21, dal romanzo *Rubè*, Parisi dimostra che l'approccio critico di Borgese a Manzoni rispecchia la parallela evoluzione morale dello scrittore siciliano.

Convincente e assai fine, nel terzo capitolo, è l'analisi dei romanzi scritti fra il 1921 e il '31, dei quali Parisi evidenzia la tematica religiosa. *Rubè* rappresenterebbe, secondo Parisi, la scoperta della dimensione religiosa e il bisogno insoddisfatto di un rapporto con il trascendente, in una tragica mescolanza di senso del peccato e aspirazioni alla redenzione. L'interscambiabilità tra orgoglio morale e sociale, nel tormentato protagonista, denuncia un bisogno di coerenza e perfezione nel quale va riconosciuta l'intima onestà di Rubè. *I vivi e i morti* racconta l'esperienza mistica di Eliseo Gaddi che non sarebbe, secondo Parisi, un inetto come molti critici vorrebbero, ma un personaggio ricco di doti spirituali, le cui incertezze sono il segno di una vocazione profonda e di una coerente scelta di vita. Proponendo un utile confronto con altri scrittori italiani che negli anni '20 riscoprono la religione (da Cecchi a Palazzeschi a Papini), Parisi conclude che l'isolamento spirituale di Borgese nella cultura italiana di quel tempo e la sua conseguente mancanza di riferimenti nel trattare temi religiosi contribuiscono all'esito fallimentare del romanzo. *Tempesta nel nulla* parla di un'esperienza mistica vissuta a livello intuitivo e rivelativo ma anche qui, osserva Parisi, la ricerca religiosa resta in qualche modo incompiuta e si esprime, a tratti, con una certa goffaggine. La narrativa di Borgese è caratterizzata, secondo lo studioso, da un tentativo di approfondimento spirituale che, nel complesso, non dà il senso di una vera crescita ma "si risolve in intravedimenti troppo impegnativi per essere sostenuti a lungo" (57).

Il capitolo quarto è dedicato ai libri di viaggio: se quelli scritti nel 1909 e nel '20 propongono una serie di pregiudizi e luoghi comuni sui paesi stranieri, le opere composte in seguito mostrano, secondo Parisi, il lento svilupparsi in Borgese di una nuova, cordiale attitudine verso il mondo. *Escursione in terre nuove* (1931), con il suo elogio del paese e del popolo inglesi, segnerebbe il passaggio di Borgese a una genuina disponibilità nei confronti del diverso, mentre l'ultimo libro di viaggi (*Atlante americano*, 1936) rappresenterebbe la liberazione di Borgese dal superomismo, la comprensione della profonda moralità della normalità e il raggiungimento, finalmente, di una dimensione non più provinciale. L'analisi attenta dei libri di viaggio consente a Parisi di ricostruire l'evoluzione spirituale di Borgese, dal superomismo e nazionalismo giovanili alla revisione e al pentimento della maturità.

L'ultimo capitolo, infine, tratta delle opere politiche di Borgese, nelle quali Parisi individua due svolte importanti: quando, dopo la prima guerra mondiale, Borgese riconosce gli errori del nazionalismo; e quando, negli Stati Uniti, scopre il valore liberatorio di una civiltà democratica. Accanto a questa indubbia evoluzione morale dello scrittore siciliano, Parisi sottolinea acutamente una sorprendente involuzione. In *Goliath*, *The City of Man*, *Common Cause* l'importanza del ruolo delle grandi personalità e degli intellettuali nella storia viene esagerata ed è evidente conseguenza di residui del superomismo giovanile di Borgese. Anche la *Preliminary Draft of a World Constitution*, osserva Parisi, pur propugnando idee democratiche che sono ora alla base della civiltà occidentale, è in fondo l'apologia contraddittoria e un po' dubbia di una democrazia, concepita come dono alle masse di un intellettuale geniale.

La conclusione di Parisi sull'itinerario spirituale di Borgese è dunque critica, soprattutto per quanto riguarda le oscillazioni dello scrittore siciliano nei confronti di tentazioni superomistiche; ma, giustamente, nell'introduzione lo studioso fa notare che ogni criticismo va ridimensionato, quando confrontato con l'impegno politico di Borgese per una società migliore e la sua fede genuina nel valore morale e civile della letteratura.

Privo di una bibliografia complessiva, lo studio di Parisi è comunque aggiornato, ricco di note e riferimenti bibliografici elaborati e interessanti. Ammirevoli, soprattutto, sono l'approfondimento del rapporto di Borgese con Manzoni e, quindi, dei temi religiosi nelle sue opere (aspetti finora alquanto trascurati in sede critica), e il riconoscimento di un'involuzione in senso superomistico negli ultimi scritti politici. Concludendo, Parisi ci offre un contributo utile e originale per la conoscenza di uno scrittore versatile e dibattuto come Giuseppe Antonio Borgese.

Chiara Fabbian, *University of Chicago*

Loredana Polezzi. *Translating Travel: Contemporary Italian Travel Writing in English Translations*. Studies in European Cultural Transition 12. Burlington, VT: Ashgate, 2001.

That the Italian critical establishment along with the country's principal publishers continue to ignore the genre of travel writing in Italian will come as no surprise to those who have ever scoured Feltrinelli or Rizzoli looking for the travel narratives section. Bruce Chatwin's *In Patagonia* and Bill Bryson's *The Lost Continent* have been omnipresent on the floors of the largest Italian bookstores for the past decade as have most of the masterpieces of Anglo-American travel writing, whereas Moravia's *A quale tribù appartieni* and Pasolini's *L'odore dell'India*, when available, continually migrate across aisles and genre locations. Ms. Polezzi's fine study of Italian travel narrative and the symptomology of their translations into English is an attempt to account for this paucity of travel writing in Italian and to finger the usual suspects, Benedetto Croce chiefly among them. The result is both "a salutary antidote against the narrow perspective of mono-lingual (and tendentially ethnocentric) analysis" (2) and a brief in support of Italian travel writing. What is unavailable even as a minor literary genre in the Italian canon becomes in Ms. Polezzi's discussion not only a visible but a viable one when translated into the target culture of English.

Confining herself to the works of Italian travellers to foreign and imaginary lands in the period 1945-1989 and the strategies that informed their translation into English, Ms. Polezzi urges forward the historical circumstances and consequences of translation of works such as Oriana Fallaci's Vietnam travel memoir *Niente e così sia* and Fosco Maraini's 1951 reportage *Segreto Tibet*, while making the obligatory visits to Calvino's *Invisible Cities* and Magris's *Danubio*. The chapter "Rewriting Tibet," easily the longest of the study, is an unexpected and welcome analysis of a little-known triad of Italian travellers to Tibet (Maraini, Tucci, and Dainelli) and how their works, translated into a British context in the 1930s and 1950s, were appropriated by the dominant discourse of the British Empire and later the tourist industry. Here as elsewhere Ms. Polezzi is always attentive to the domesticating possibilities and assymetry of power that inheres in the images and representations constructed by travel writing and translation; her keen analysis reveals how each was translated according to the conventions of English travel

writing and regulated according to imperial interests.

The chapters devoted to Fallaci and Calvino, two authors rarely examined together, are the most accessible to a wider audience, though Ms. Polezzi's prose is never idly specialist nor does she couch her argument in terms that only a tiny number of Italianists planning their next archaeological dig in search of a missing travel genre can decipher. Surely her most interesting claim concerns Calvino's place in a panorama of Italian travel writing. Making the paradoxical case that Calvino both appropriated travel in his novels for its activation of difference in visual apprehension, while simultaneously inscribing himself within a "disembodied" literary history (the helpful term is Giorgio Cardona's), she argues convincingly that *Invisible Cities* as a distilled travelogue shares very little with Anglo-American travel writing. The coordinates for a more sustained reading of Calvino as travel writer are to be found instead in his letters and the dispatches, some of which are included in *Collezione di sabbia*. One only wishes she had more to say about them. The pages dedicated to Oriana Fallaci's early travel accounts are similarly bold; the impression skillfully hinted at, though never explicitly stated, is that Fallaci is best read in English translation despite or precisely because of the strategies and conventions regulating Anglo-American travel literature. The intended effect is to force a re-evaluation of Fallaci's early accounts, *Niente e così sia* and *Penelope alla guerra* chiefly among them, though, given the historical reception afforded Fallaci, one wonders how likely that will be.

Ms. Polezzi's readings of Fallaci, Calvino, and Magris, "individual stories of a series of travel texts" (105), form the study's center and are framed by two more theoretical chapters, and a concise conclusion that spells out the stakes of using a target culture to actualize the unavailable genre of travel writing. Her approach not surprisingly is deeply indebted to Gaddis Rose's notion of "stereoscopic reading," especially when the object is British reception of marginal Italian texts, and to Theodore Cachey and Luciano Formisano's recent geographies of narrative contact between travel writing and other literary forms. Using both to great effect, Ms. Polezzi moves effortlessly between translation studies and ideological analysis, while scanning for the regulations that circumscribe the reception of source texts and translations. Previous studies of Italian travel writing, especially Monica Farnetti's 1992 *Reportages*, appear in her judgment to be hopelessly compromised by stale binaries (journalistic/literary primarily) and the absence of a comparative approach. Her diagnosis of how Italian travel writing has been received by cultural elites in Italy is hard to resist: "Reality is still seen as a limitation to literary creation," she remarks early on, "which in turn means that the critics of travel literature in contemporary Italy apparently expect neat boundaries to be drawn between fact and fiction, description and narration, while at the same time refusing to analyse the genre, its forms, its products and its conventions in their historically determined reality" (43).

As tempting as she surely must have been to extend her analysis to even more egregious examples of critical blindness, Ms. Polezzi is far more interested in outlining the possibilities for a deterritorialized travel writing. Claudio Magris' postmodern parody of Laurence Stern's *A Sentimental Journey Through France and Italy* is especially noteworthy as it showcases the advantages available to writers working on invisible genres. Operating in the shadow region between "saggio-romanzo" for an Italian readership and "travel writing" for a British one, *Danubio/Danube* is a hybrid text that rarely withholds ambiguity and multiple references from its readers: the network of

influences running from Sterne and Foscolo to Svevo and a *Mitteleuropa* ex-centric tradition provides Magris with enormous latitude in adopting a variety of discourses. His grotesque travelling narrator, a “maniaco intellettuale,” becomes in *Translating Travel* an almost Poundian relay of culture, facing the onslaught of modern life and travel through the observation of heterogeneous communications. Here Ms. Polezzi shows quite clearly how English translation connects the parts of a missing travel genre, providing a point of view that is absent from the Italian narrative frame. Her conclusion some pages later, however, offers a thoughtful counterpoint to mere writerly freedom: “In exploiting the freedom granted by its marginal status, travel writing has been conservative at least as often as it has been adventurous, conformist as much as revolutionary. Similarly, a foreign travel text may be allowed greater impunity in its representations of the world, or be considered reassuringly easy to dismiss” (212).

Ms. Polezzi does miss some opportunities. Her quick dismissal of a psychoanalytic perspective and her failure to elaborate the Luhmannian insight of second-order observation for travel writing make it difficult to locate the kind of communication she imagines for a post-travel writing able to forego the hierarchy of Other and traveller. The absence of Pasolini is also noteworthy. One wonders what she might have made of *The Scent of Italy*, the English translation of *L'odore dell'India*, which appeared in 1984. Others mentioned, only to be left out, include Flaiano and Malaparte, excluded — one presumes — given the chronological limits of the study (though it must be noted that these same limits are not strictly respected in the Tibet section). Still, *Translating Travel* is an excellent addition to contemporary work being done on Italian travel writing. Ms. Polezzi not only grapples with how to think invisible genres in terms relevant to the Italian case, but exploits the possibilities offered by postmodern and post-structuralist discourses so as to provide possible solutions. It is a commendable effort.

Timothy Campbell, *Cornell University*

Ruth Ben-Ghiat. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000.

La cultura fascista è uno di quegli studi fondamentali che, sulla scia del pionieristico numero monografico che la *Stanford Italian Review* dedicò nel 1990 al fascismo (*Fascism and Culture*), sta aprendo la strada ad una valutazione più pacata e meno ideologicamente investita, nonché strumentale, di quel tormentato periodo della storia nazionale che è stato il Ventennio fascista. Partendo dal presupposto che la cultura dell'immediato dopoguerra ha operato un'ampia rimozione del Ventennio, Ben-Ghiat vuole vedere chiaro in quello che è effettivamente stata la cultura fascista. Questo al di là degli scontati clichè che la hanno anche in seguito rappresentata come radicalmente diversa da quella repubblicana, nonché intrinsecamente provinciale e obsoleta. Va da sé che gli stereotipi appena citati sono stati accettati da numerosi studiosi — spesso italiani — senza essere sottoposti ad ulteriore approfondimento o analisi critica. La distanza temporale, la morte di molti protagonisti di quel periodo, nonché l'attuale crisi della sinistra in Italia, sta consentendo una valutazione più equilibrata, più storica e meno politica del Ventennio.

Ma c'è stata un'autentica “cultura fascista”, una pianificazione dall'alto che indirizzasse scrittori, riviste, gruppi? C'è stata una riflessione nazionale tesa a incanalare le opere degli intellettuali in modo specificamente ideologico? La risposta è — secondo la studiosa — indubbiamente positiva. Che poi gli sforzi messi in atto dal Regime non

abbiano sortito gli effetti desiderati o che vi sia stata comunque ambivalenza e contraddittorietà nei risultati ottenuti è un dato di fatto che non smentisce le chiare intenzioni del Regime. Nello studio di Ben-Ghiat un posto centrale occupa il concetto di “bonifica”, che la studiosa propone di utilizzare come chiave interpretativa delle politiche fasciste *tout court*, sia che queste fossero applicate all'agricoltura, agli individui o alla cultura stessa. Tale concetto è strettamente collegato ai sentimenti anti-borghesi e rivoluzionari che animavano il fascismo delle origini; si associa inoltre ad un lessico genetico-sociologico del tipo “rigenerazione individuale e nazionale”, “ingegneria sociale”, o “identità etnica”, che la storica ama utilizzare.

Nei sei capitoli che compongono il volume, Ben-Ghiat cerca di valutare come, proprio attraverso la cultura, l'*establishment* perseguisse lo scopo di trasmettere valori e norme morali, tanto che le stesse adunate oceaniche possono essere interpretate come fenomeni sì estetizzati ed estetizzanti, ma nondimeno come momenti attraverso cui istituire un comune sentire che avesse valenza moderna. “Questo intreccio di etica ed estetica conferì alla produzione culturale un'importante funzione nei programmi fascisti di trasformazione collettiva. Per molti critici fascisti [...] la modernità non implicava soltanto una serie di scelte estetiche, ma anche l'elaborazione di una gerarchia di valori, i quali poi si traducevano in un modo particolare di rapportarsi col mondo e agire in esso” (16). Lunghi dall'essere un'area semi-abbandonata e poco sorvegliata della politica fascista, come a lungo si è sostenuto, proprio la cultura ha costituito il “locus” privilegiato per l'elaborazione di un impegno sociale che molti giovani avevano visto carente nella generazione (crociana!) dei padri.

Lo studio del Ventennio viene affrontato soprattutto attraverso il romanzo e il cinema, nonché attraverso quella cospicua serie di attività apertamente mecenatesche — premi (vedi il Festival del Cinema di Venezia), coppe, sovvenzioni, collaborazioni pagate a quotidiani — che il Regime istituì. Il primo grosso nodo che Ben-Ghiat affronta è la ricerca, da parte di molti autori, di un maggiore realismo. Soprattutto verso gli anni Trenta, gli scrittori sentono la necessità di una scrittura nuova, più contaminata dal reale e al suo servizio di quanto non fosse stata la precedente produzione rondista o vociana. Il romanzo, antagonista alla poesia, appare a molti come la forma più adatta a ritrarre la società contemporanea. Intellettuali italiani del calibro di Barbaro (una figura complessa e poliedrica, che andrebbe chiaramente rivalutata), Alvaro o Moravia ammirano la *Neue Sachlichkeit*, o nuovo realismo, e cercano inoltre di cogliere ed imitare i fermenti di realismo che percorrono le avanguardie europee. Proprio la volontà di perseguire un maggiore realismo — una questione che apre uno scottante e irrisolto punto interrogativo sulla presunta “novità” del neorealismo post-bellico sia cinematografico che letterario — introduce un'altra questione sentita come fondamentale dalla cultura fascista: quella appunto della modernità. Oltre alla letteratura e in modo forse più drammatico di questa, il compito di rappresentare la tanto ambita e corteggiata modernità, spetta al cinema. Con una contraddittorietà che sembra connaturata alle politiche culturali fasciste — che contemplano ad esempio la convivenza di tendenze a un tempo fortemente nazionaliste ed europeiste — i film che presentano la bellezza e la sanità della vita contadina, finiscono con rendere appetibile la vita di città. Soprattutto reclamizzano modelli femminili di emancipazione apertamente in contrasto con quelli della “fattrice” rurale, caldeggiati dallo stesso Duce, e tentano di imitare i modelli di un'America tanto ufficialmente deprecata, quanto privatamente amata.

Il consenso dei giovani nei confronti del Regime — che, sostiene Ben-Ghiat, fu una

realtà di fatto, al di là delle successive smentite degli intellettuali di quegli anni — cominciò a venire meno con la guerra d'Etiopia, con il consolidarsi del rapporto con la Germania e con la successiva approvazione delle leggi razziali. La studiosa smentisce tra l'altro uno dei luoghi comuni più unanimemente accettati e cioè che il razzismo italiano fosse una patina superficiale non condivisa dalla maggior parte della gente; un elemento posticcio applicato in un secondo momento e, più che altro, un obolo pagato nei confronti di Hitler. Come ben dimostra nel libro, il fascismo, con il suo amore per un'etnicità folclorica e agraria, e la stigmatizzazione di inaccettabili devianze, affrontava la società umana come “un organismo da manipolare mediante un'operazione chirurgica di vaste dimensioni” (14).

La cultura fascista è sicuramente un testo importante per ricostruire le molte e variegata sfaccettature del regime, nonché l'aspetto eterogeneo ed intrinsecamente contraddittorio attraverso cui esso cercò di forgiare un “uomo nuovo” e una parallela “donna nuova” che potesse mettere in atto la rivoluzione fascista. Attraverso una certosina ricerca d'archivio, e lo spoglio di numerose riviste e corrispondenze private, Ben-Ghiat ricostruisce il complesso intreccio delle relazioni tra intellettuali e strutture di potere, sottolineando come questi si muovessero in modo camaleontico tra servilismo e autonomia, tra oppressioni della censura e impensabili sviste della stessa. A comprova che il Ventennio fascista fu tutt'altro che un periodo di puro, monolitico nazionalismo o di altrettanto virgine estraneità alla politica.

Anna Maria Torriglia, *University of California at Padua*

Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2001. Pp. LXVI - 1800.

Questa seconda edizione dei romanzi e racconti di Beppe Fenoglio, curata da Dante Isella per Einaudi, Biblioteca della Pléiade, è una ristampa accresciuta della prima raccolta del 1992, dettata dalla necessità di aggiornare l'opera fenogliana in seguito al ritrovamento, da parte di Lorenzo Mondo nel 1994, dei quattro taccuini autografi intitolati *Appunti partigiani '44-'45*. A questo ritrovamento si aggiunge un racconto breve, *Novembre sulla collina di Treiso*, già apparso nel 1952 su un settimanale cuneese e direttamente ricavato dagli *Appunti*, e due capitoli, il tredicesimo e il quattordicesimo, di quel romanzo anepigrafo noto ai fenoglisti col titolo “scientificamente asettico” di *Frammenti di romanzo*, ribattezzato ora *L'imboscata*.

Il recupero di questo materiale porta a compimento un appassionato lavoro di ricerca attorno alla produzione di Fenoglio, ma mostra anche la complessità dei problemi che si pongono nel ricostruire un itinerario intellettuale dove proprio gli scritti postumi risultano determinanti. Non a caso, quando nel 1978 Maria Corti diresse l'edizione critica dell'opera completa dello scrittore, l'impressione che potessero ancora circolare degli autografi era piuttosto epidermica ed avvertita, al punto da consegnare un senso di provvisorietà al progetto da lei stessa avviato; di fatto, e non senza punta polemica, Corti segnalò in quell'occasione “il sospetto dell'esistenza sia di qualche altro scritto fenogliano [...] sia di fogli o blocchi di fogli ora mancanti ai testi qui editi” (cfr. *Premessa* a Beppe Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978).

Il nuovo volume curato da Dante Isella organizza i singoli brani secondo un criterio in parte discutibile, probabilmente dettato da esigenze di carattere editoriale, ma in

complesso offre una ricca strumentazione soprattutto per quanto riguarda l'apparato critico e bibliografico. Nella prima sezione dell'opera vengono stampati, in ordine cronologico, gli scritti editi in vita, cioè *I ventitré giorni della città di Alba*, *La malora* e la seconda redazione — quella uscita nel 1959 per Garzanti — di *Primavera di bellezza*; ad essi si aggiungono, costituendo una duplice eccezione, i sei racconti di *Un giorno di fuoco* così come erano stati predisposti per la stampa dallo stesso scrittore. L'eccezione è duplice innanzitutto perché la raccolta uscì dopo la morte di Fenoglio, ampliata con altri sei racconti e con *Una questione privata*, inoltre perché essa viene inserita, con una inversione cronologica, in posizione anticipata rispetto a *Primavera di bellezza*, per consentire a quest'ultima di situarsi immediatamente a ridosso del *Partigiano Johnny*. La seconda sezione comprende invece gli scritti postumi e sparsi, dove il criterio di edizione si allinea alla necessità di rendere fruibili i singoli testi ad un pubblico “sempre più vasto” di lettori, rimettendo le ragioni filologiche alle schede critiche poste in appendice. Lungo questa strada il *Partigiano Johnny*, di cui come è noto esistono due redazioni, viene presentato secondo un criterio intermedio tra quello strettamente filologico seguito nel '78 dall'edizione critica, che giustapponeva meccanicamente le due varianti, e quello contaminatorio della prima edizione del '68 curata da Lorenzo Mondo. La versione ricomposta da Isella, che permette una lettura unitaria e piuttosto coerente, viene poi integrata da un *Dossier* sussidiario comprendente i capitoli saltati di entrambe le redazioni. Sono invece esclusi dalla raccolta, forse sempre nel rispetto di una linea editoriale della “fruibilità”, alcuni testi di minore interesse letterario o segnati da uno sviluppo narrativo incerto: da *La paga del sabato*, il manoscritto inviato dall'autore a Einaudi e rifiutato da Vittorini, a quel *Fenoglio alla prima guerra mondiale* che dava il titolo all'omonima raccolta curata nel 1973 da Gino Rizzo. Assente è anche *L'erba brilla al sole*, edito nel '61 come contributo ad una stampa resistenziale, corrispondente ai due capitoli aggiunti de *L'imboscata*; la sua non pubblicazione autonoma non si allinea a quella dei racconti *Il padrone paga male* e *Lo scambio dei prigionieri* coincidenti con la quasi totalità, rispettivamente, del capitolo X e XI dello stesso libro.

Dal punto di vista dell'apparato critico il volume si presenta particolarmente interessante e ricco, ampliato rispetto all'edizione del '92 da un'aggiornata bibliografia curata da Barbara Colli. Oltre una breve premessa introduttiva ed una cronologia completa della biografia fenogliana, il libro contiene un bel saggio su *La lingua del “Partigiano Johnny”*, in cui l'originale scelta linguistica di contaminare l'italiano con l'inglese, analizzata nel suo triplice aspetto lessicale, morfologico e sintattico, viene ricollegata al *background* formativo e culturale dell'autore. La lingua anglosassone, così lontana dall'italiano falsificato della propaganda nazionalista, è interpretata allora come rivelazione, per il giovane Fenoglio, di un mondo “altro”, più affascinante e nobile di quello piccolo-borghese delle Langhe, ma anche come cifra di un sentimento orgoglioso di diversità e di “irregolarità” intellettuale.

Sempre all'interno dell'apparato critico sono da segnalare le *Note all'edizione* poste in appendice, che comprendono, oltre le schede di approfondimento di ogni singolo racconto, anche il citato *Dossier*, le *Tavole di concordanza* e soprattutto l'*Itinerario fenogliano*. Con quest'ultimo scritto Isella, inserendosi all'interno della *vexata quaestio* relativa alla distensione cronologica delle diverse opere, tenta di ricostruire le tappe di un complicato ed attraente percorso creativo: dai perduti “quaderni neri” su cui la madre di Fenoglio ricordava il figlio scrivere ininterrottamente al ritorno dalla guerra, attraverso il lacunoso abbozzo in inglese del cosiddetto *Ur Partigiano Johnny*, fino alle ultime

tormentate redazioni di *Una questione privata*. Al centro di questa analisi è ancora una volta privilegiato l'intrico dei vari livelli della stratigrafia testuale, in particolare per ciò che riguarda il rapporto complesso che lega le due redazioni di *Primavera di bellezza* con quelle del *Partigiano Johnny*. Isella sviluppa la propria tesi filologica tenendo conto non solo dei manoscritti e delle varianti, ma anche delle corrispondenze epistolari che l'autore intrattenne con i diversi editori. L'aspetto probabilmente più interessante della sua ricostruzione è l'ipotesi di un avantesto generativo di tutta la produzione fenogliana a tema bellico, da immaginarsi come un insieme di annotazioni e appunti più o meno elaborati in forma narrativa. L'esistenza di un simile supporto, di cui forse i ritrovati *Appunti partigiani* rappresentano un frammento residuo, potrebbe sciogliere molti dubbi sull'accavallamento insistente di temi e motivi tra le varie trame dei racconti, riconducendoli ad un'unica fonte preliminare, "vero *Ur* di tutti i libri resistenziali" dello scrittore (1505). In questa traiettoria l'immagine di Fenoglio intento a trascrivere su dei *block-notes* i propri ricordi partigiani non solo converge con quanto testimoniato dalla madre, ma restituisce ancora una volta il profilo di un uomo interattivo fino in fondo con la propria scrittura, segnato da una vocazione letteraria "integra, assoluta, a cui votare tutto se stesso" (IX).

Giorgio Nisini, *Università "La Sapienza", Roma*

Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria, a cura di Marinella Cantelmo, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000. Pp. 326.

Il tema del libro, varia e stimolante raccolta di analisi semiologiche e storico-letterarie, fu proposto per un convegno, organizzato nell'anno accademico 1998-99 presso l'Università degli Studi di Lecce. Libro plurale e "a chiave", ricomposto nella postfazione di Marinella Cantelmo, suggerisce l'ipotesi secondo cui "fin dalle origini della cultura europea la diversa configurazione dello spazio" sia basilare "nella individuazione della specificità di qualsiasi opera letteraria" (313). Lo spazio viene definito "forza illocutoria capace di 'dar forma' alla visione del mondo del lettore" (316), "isotopia fondante che organizza a tutti i livelli la compagine del testo letterario" (316).

Aprè la rassegna degli studi un contributo di Cesare Segre (*Prospettive alto/basso e cronotopo in due capolavori* 1-7), in cui si esamina il valore della alternativa alto/basso nel *Castello* di Franz Kafka. Dal *Castello* di Kafka Segre passa poi al recente romanzo di José Saramago, *Tutti i nomi*, che appare costruito sull'orizzontalità. La differenza tra le due strutture — spiega Segre — cela due diversi atteggiamenti. Saramago sceglie l'orizzontalità perché "nega la trascendenza" (6); Kafka, invece, "soffre della mancata risposta e dell'impossibilità di comprensione reciproca tra i poteri superiori e la nostra povera umanità" (7).

Dopo la riflessione di Romeo Galassi (*Lo specchio come istitutore di scenari letterari* 9-15), incentrata sullo specchio, strumento non "in grado di costruire lo spazio [...] ma di istituirlo" (9), l'indagine di Salvatore D'Onofrio (*L'antro dell'uomo selvaggio* 17-38), inizialmente antropologica, lambisce la "geografia mitica della Sicilia" per indugiare sugli "scenari privilegiati dell'ambientazione letteraria" (20) e concentrarsi sull'antro, in quanto fondale del racconto omerico del celebre libro IX dell'*Odissea* e perno di intrecci simbolici che coinvolgono le coppie oppositive alto/basso e natura/cultura.

Al principio del capitolo XX dei *Promessi sposi*, Manzoni — di cui si è occupata

Marinella Cantelmo nel saggio *Abiti di pietra. La casa del padre ed altri paesaggi* (39-55) — ridisegna il castellaccio dell'Innominato secondo la prospettiva mutevole di don Rodrigo, osservatore che si avvicina. Il palazzotto e il castellaccio sono veramente "l'ostensione tangibile" (51) dei tratti distintivi di don Rodrigo e dell'Innominato, come dire, effettivamente, i loro "abiti di pietra". Il "monastero di Gertrude non si può invece considerare [...] l'espressione di un'analogia consonanza ambientale con il personaggio" (51). La Cantelmo ripercorre l'intera vicenda di Gertrude, spiegandola secondo l'alternativa contrapposta di dentro e fuori, categorie semiologiche e 'punti di vista' del narrare.

Osserva Maria Luisa Meneghetti (*Il castello d'amore e il giardino dei piaceri* 57-65) che nella grande tradizione letteraria cortese la rappresentazione dell'amore, nella quintessenziata trasfigurazione aristocratica, ha per sfondo ricorrente due principali ambientazioni: il giardino, che può essere *hortus conclusus*, e il castello, che diviene talvolta "la *cambrà/chambre* privata della dama che è l'oggetto d'amore" (57). Vari sono i richiami letterari, da re Alfonso XI a Gonzalo de Berceo, al Dante inventore di Matelda nel XXVIII del *Purgatorio*. Secondo la tradizione trobadorica, comune agli esempi citati, il luogo deputato all'amore, sia esso giardino o camera, è *conclusus*: raccolto e circoscritto.

Giovanni Palmieri (*Lo spostamento della mela, ovvero lo spazio del desiderio in una "notte" di Shahrazâd* 67-80) applica alla lettura della novella *La donna fatta a pezzi*, compresa nella raccolta delle *Mille e una notte*, il metodo impiegato per l'esegesi spirituale del *Corano* e i tre livelli di analisi individuati dai filosofi e dai teologi della tradizione sciita. La novella, di cui Palmieri riassume l'"evidenza letterale" (69), sembra chiara e non lo è; sembra sciolta quando invece resta insoluta. Palmieri si sofferma sugli elementi e sui nessi che la compongono, spiegandoli per mezzo di brillanti deduzioni e inferenze.

Per Bufalino, secondo Flora Di Legami (*Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità* 81-116), "i maggiori eccessi esigono il segreto, l'oscurità dell'abisso, la solitudine di una cella" (81). A metà fra odio e amore di clausura, le propaggini dell'invenzione di Bufalino affondano "in spazi liminari e tempi sospesi" (82). Gli spazi narrativi di *Diceria dell'untore*, di *Menzogne nella notte* e di *Tommaso e il fotografo* sono un sanatorio, un carcere e una "stanza-tana", tutti e tre simili. Blanchot e Genette sono alcuni dei segnava della saggista: servendosi dei loro contributi Flora Di Legami afferma che il "timone" della scrittura di Bufalino punta verso "linee d'ombra" (84) che riguardano una dimensione spaziale fantasticamente ricreata. Di qui la saggista si addentra nei testi, ricorrendo ampiamente all'analisi stilistica.

Carlo Alberto Augieri (*In cammino, lontano dal palazzo, distante dalla piazza. Pasolini e la strada come cronotopo simbolico della verità 'viandante'* 117-41) comincia con Bachtin e il concetto di cronotopo, senza il quale sarebbe impossibile "la rappresentazione, la raffigurazione simbolica del significato" (117). Lo studio dei cronotopi impressi in un testo, della "dialogicità dei cronotopi" (120), permette di "cogliere dal profondo le forme della differenza immaginativa e simbolica presenti in un testo" (120): lo si osserva in *Edipo re* e *San Paolo* di Pasolini, dove le due modellizzazioni culturali greca ed ebraico-cristiana debbono confrontarsi con la libera e moderna riscrittura pasoliniana che vi si sovrappone.

Michela Sacco Messineo si è soffermata sul romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Un luogo e un'anima: l'isola del Gattopardo* 143-62). Il mondo della

memoria di Tomasi di Lampedusa e il mondo del principe di Salina convergono in una dimensione paesaggistica comune, fatta di palazzi, conventi e ville. È una rappresentazione della Sicilia, “l’Isola fastosa dei giardini privati che si contrappone a quella pastorale, immersa in un ‘immemorabile silenzio’”(145). Lo spazio e il tempo diventano nel corso del *Gattopardo* i soli veri temi: l’uno viene “elevato al rango di tema narrativo” (155), mentre l’altro invade il paesaggio e la meditazione del protagonista.

Antonio Giulio Giannone (*Topografia letteraria: Lecce nei racconti di Vittorio Bodini* 163-73) traccia il rapporto che Vittorio Bodini intrattenne con la propria città, Lecce, sfondo della sua produzione letteraria. La piccola e provinciale Lecce si contrappone, nella prosa narrativa di Bodini, alle grandi città del nord, più affabili e partecipi delle vicende nazionali. Dopo l’esperienza spagnola di Bodini (1946-49), Lecce diventa, però, il luogo della memoria; il suo barocco, che si giustifica alla luce dell’*horror vacui*, l’essenza dei suoi abitanti.

Nell’*Introduzione alle “Memorie della legione straniera” di Maurizio Magnus* di Lawrence, studiato da Raffaella Bertazzoli (*Tempo e spazio nelle pagine sul monastero di Montecassino di D. H. Lawrence* 175-86), viene rievocato il viaggio di avvicinamento al monastero di Montecassino, che riecheggia la descrizione del castello dell’Innominato nei *Promessi sposi*, allora fresca lettura di Lawrence. Per Lawrence la natura umana è duplice, “mentale e istintuale” (184), e il senso più profondo della vita appartiene alla “forza del sangue”. Così — per riassumere la tesi di Raffaella Bertazzoli — il diario di viaggio di Lawrence “diviene [...] un diario intimo in cui si metaforizza il senso di un’esistenza sempre al limite tra la pulsione” (186) e l’angoscia di vivere in un tempo che l’ha negata e mortificata.

Anna Maria Piglionica (*Su alcuni luoghi del romance: l’abbazia, la cattedrale, il castello* 187-214) si ispira a un passo di Angela Carter sul racconto fantastico e reale, tratto dalla postfazione a *Fireworks* (1974). *The Mystery of Edwin Drood*, romanzo interrotto dalla morte di Dickens, viene avvicinato dalla saggista a *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter, riscrittura della favola di Charles Perrault *La Barbe-Bleu*. L’opera della Carter, tuttavia, è arricchita di un’attenzione verso lo spazio sconosciuta al modello. C’è, inoltre, un narcisismo che “si trasferisce nella voce narrante che tutto ingloba” (209).

Dopo aver dato alcune coordinate della produzione di Antonia S. Byatt, autrice del successo internazionale *Possession: A Romance* (1990), Claudia Bacile di Castiglione (*Antonia S. Byatt: acquatiche trasparenze, trionfi decorativi nello spazio dell’isolamento e del segreto* 215-32) rivela la tecnica realistica di una scrittrice “di cultura vastissima e approfondita”, legata, insieme ad altri autori postmoderni, “al mondo dell’università e della critica letteraria” (215). La Byatt predilige i luoghi segreti. Su questa predisposizione la saggista articola una considerevole sezione del proprio studio.

Paolo Puppa (*Dal Castello di Otranto a Nostra Signora dei Turchi* 233-42) si occupa del *Castello di Otranto* di Walpole (1764). È l’intreccio, per primo, a interessare il saggista, la costruzione e la struttura della storia che “ruota intorno al motivo della roba, ovvero della successione usurpata, coll’immancabile ripristino dell’ordine e coll’*agnitio* che risistema gerarchie e proprietà” (235). Lo spazio della narrazione è compresso, l’unità di luogo è esibita, così come l’unità di tempo — dal momento che tutta la vicenda si svolge in soli tre giorni e due notti. Identico è il repertorio di cui si servi Carmelo Bene, scrivendo *Nostra Signora dei Turchi*. Simili, in Walpole e in Bene, il “timbro espressionistico” (240) dello spazio e il labirintico percorso dell’Io.

Dal *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce e dal suo presunto debito nei confronti del pensiero artistico di Pietro Aretino Olga S. Casale e Laura Facecchia (*La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce* 243-64) prendono spunto per un'indagine su un testo pochissimo frequentato dalla critica.

Marco Cerruti ha indagato l'ambientazione sette-ottocentesca della solitudine (*Gli involucri dell'“io”*. *Ambientazioni della solitudine nell'età del Foscolo* 265-77) e Giovanna Scianatico ha trattato il tema de *Lo spazio della natura nella scrittura del Settecento* (279-302). Questo secondo saggio è una scoperta di percorsi settecenteschi: nell'Inghilterra di Shaftesbury, accesa al dibattito sulla natura e sul giardino, quindi nella Svizzera prerousseauiana, ove si celebravano i valori di naturalezza, semplicità e tradizione, e, infine, nell'Italia degli illuministi e di Antonio Genovesi, per negare, nonostante la somiglianza di superficie, le affinità tra il senso arcadico della natura e la visione illuministico-rousseauiana.

Donato Valli ha studiato *Due luoghi esemplari della permanenza curtense di fine Ottocento: il tribunale e il seminario* (303-12), intendendo riferirsi — come spiega in una rapida premessa — “al sistema chiuso, in sé tutto giustificato”, quasi che i due luoghi letterari presi in considerazione fossero portatori “di una legge interna regolatrice del canone dei comportamenti ideologici ed espressivi” (303). Valli si sofferma su due scrittori, Francesco Rubichi, avvocato, e Arcangelo Lotesoriere, sacerdote, entrambi vissuti nella provincia di Lecce nella seconda metà dell'Ottocento.

Stefano Termanini, *Genova*

Ernesto G. Caserta, *Saggi critici su Croce*, Napoli, Loffredo, 2001.

Ernesto G. Caserta, *Trent'anni di critica italiana*, Firenze, Cesati, 2001.

Apparentemente si tratta di due volumi piuttosto lontani nell'impostazione e negli scopi: il primo è una raccolta organica di saggi (tranne il primo tutti già pubblicati in altre sedi) su diversi aspetti dell'opera critica di Benedetto Croce; il secondo raccoglie le recensioni che l'autore è venuto pubblicando, per lo più in riviste americane, nel corso di un trentennio su studi di vario argomento, ma che in prevalenza avevano ad oggetto ancora Croce nonché Giacomo Leopardi e Alessandro Manzoni, altri sui campi prediletti di studio.

Segnalare unitariamente le due raccolte è tuttavia giustificato poiché sostanzialmente unitaria ne è l'ispirazione (oltre, almeno in parte, anche la tematica). E il centro di questa ispirazione è in effetti la sterminata opera critica crociana, intesa tanto come inesausta riflessione sulla natura e le finalità del fare critica, quanto come diretto esercizio di essa: un'opera dal Caserta saldamente posseduta in ogni sua implicazione e convintamente assunta a criterio di orientamento estetico e critico. In questo senso, con le due raccolte qui presentate egli porta a compimento un percorso intrapreso almeno trent'anni fa con lo studio sistematico e minuziosissimo delle origini e dei primi sviluppi della critica letteraria del filosofo napoletano (ci riferiamo al suo *Croce critico letterario 1882-1921*, del 1972), e proseguito poi con altri importanti contributi di esegesi crociana. Di questo lungo e tenace percorso i saggi e le recensioni raccolte nei due volumi qui segnalati costituiscono altrettanti approfondimenti, sviluppi polemici, integrazioni e corollari.

In particolare nel primo volume il lettore troverà una veloce ma efficace caratterizzazione de *La concezione estetico-critica di Croce*, e quindi una serie di saggi

nei quali sono discusse altre correnti della critica del secondo Novecento (il marxismo e la sua variante gramsciana in particolare, ma si segnala anche l'accurata discussione delle pagine crociane di René Wellek). A questi saggi di misurata polemica fanno quindi da complemento molte delle recensioni riunite nel secondo volume: sono per lo più recensioni scritte nel corso degli anni settanta e ottanta, quando era certo nel suo punto più basso la fortuna critica di Croce. Si può dire pertanto che al Caserta vada il merito, tra gli altri, di aver mantenuto salda e vitale la tradizione degli studi crociani in momenti nei quali il vento delle mode culturali soffiava robustamente in altre direzioni.

Una segnalazione particolare ci sembra che meriti l'inedito saggio che apre il primo volume, e che è dedicato al bellissimo scritto crociano su *Un angolo di Napoli*, ossia sulla sua grande casa, nel cuore di quella Napoli che fu sua come di pochi altri poiché come pochi altri la possedette con amore e conoscenza assoluti. Quelle che Caserta scrive sui luoghi crociani sono pagine fresche e mosse da una profonda simpatia umana e intellettuale.

Emanuele Cutinelli-Rendina, *Università di Losanna*

Umberto Eco. *Experiences in Translation*. Toronto: U of Toronto P, 2001.

Translation theory is experiencing a renaissance period, judging by the many interesting and innovative books and ideas that have appeared on the market recently. Generally speaking, if simplifying somewhat the nature of the issues at stake, I believe that books on translation can be divided into two main groups: those questioning the traditional approach to translation theory by drawing on other disciplines, such as sociology and postcolonial studies, thus proposing a new perspective for the study and interpretation of the act and process of translation; and those designed for and directed at practitioners whose central argument and preoccupation revolves around a rigorous and practical analysis of interlingual problems. Eco's book *Experiences in Translation* is a creature in between, where the interlingual analysis is matched and balanced by a solid theoretical framework. It is one of those rare books at the end of which both the practitioner and the theorist find something to think about and mull over.

Experiences in Translation is the revised assemblage of a series of lectures, the Goggio Public Lectures, that Umberto Eco was invited to deliver at the University of Toronto in 1998. The additions and changes in the volume are clearly stated in Eco's introduction: "This printed version also contains many examples I was unable to give during the lectures owing to lack of time. I have also organized the material differently so that the first part deals more with personal experiences in translation while the second part is more theoretical in nature" (IX). The division into two main sections, the practical and the theoretical, is not so much natural as based on a critical reflection arguing that a theory of translation is often determined and preceded by practical issues: "It may seem strange that, rather than discuss my experiences in translation from the point of view of theoretical concepts, I deal with theory only after analysing these experiences. But, on the one hand, this decision reflects the way in which I arrived at certain theoretical explanations, and, on the other, I deliberately wanted to discuss my experiences in the light of a 'naïve' concept of translation" (IX). What could Eco mean by a "naïve concept of translation"? As I see it, that "naïve" may be here interpreted as "practical," succinctly exemplifying and articulating the untheoretical approach that often seems to characterize the work of the most accomplished translators. Apart from Tim Parks's exceptional book

Translating Style (London: Cassell, 1998), it is in fact rare to come across a theoretical book on translation by a professional translator. I had once the opportunity to ask William Weaver, for instance, a couple of questions about translation, to which he answered something like "I'm a translator not a theoretician." This is as if the actual translating process were estranged from theory, or rather as if it needed to avoid theory in order to be, in order to defy the original paradox and impasse of translation, which, in the words of Eco, "shows that a perfect translation is an impossible dream" (IX). A translator can be a theoretician only after having translated, after having dismissed his translating self, after having traded off creativity and "naïve," yet profound and intimate knowledge, for methodological discourse. Theory can only stall translating by pinning the translator down to the ultimate knowledge that there is no ideal translation and that translation can never be the original, its own self-mirroring narrative. This is why books such as Tim Parks's and Eco's are so rare yet so precious, exposing simultaneously the elemental vulnerability of translation but also its elating potentiality. If, in fact, Eco's book, like Parks's, does not set out a series of prescribed rules for the ultimate translation, which, as we saw, does not exist, it does provide a myriad practical tips and insights which can really make the life of a translator much easier. I would in fact go so far as to suggest that a copy of Eco's and Parks's books should find a central place in the private library of anybody translating from English into Italian and vice-versa.

In this book Eco does not take anything for granted; on the contrary, he dissects from scratch the process of translating, questioning, and challenging, with insightful arguments, crucial notions such as equivalence, faithfulness, and adherence. And he does so by drawing on a close reading and examination of his own books and their translations into other languages. Clearly, through this process we not only learn a great deal about translating, but also about the literary and imaginary world of Umberto Eco the novelist. Therefore, the introspections afforded and gained by reading this book are valuable to the translator as well as to the scholar studying Eco's fictional work. Interpretation is indeed one of the main themes, if not the great theme of this book. It is around the notion and the discussion of interpretation that Eco orchestrates his "naïvely" skilful reading of translating. A strong reference to the centrality of interpretation, to its guiding principle, is already found on page 6: "As I have repeatedly stated [...], a text is a machine conceived for eliciting interpretation." It follows that the first and most important task of a translator is that of interpreter, whose ability and dexterity hinge upon the understanding that it is not just a matter of interpreting language but also culture because, as Eco states, "every language has its own genius (as Humboldt said) or, rather, that every language expresses a different world view [...]" (12). It is by approaching the book in an organic and holistic fashion, as the representative of a whole culture, a whole "world view," that the translator may problematize and contextualize the notion of equivalence: "Equivalence in meaning cannot be taken as satisfactory criterion for a correct translation, first of all because in order to define the still undefined notion of translation one would have to employ a notion as obscure as equivalence of meaning [...]" (9), and yet "it is impossible to speak of equivalence of meaning" (12).

Moreover, it is the very notion and idea of interpretation that is questioned and fastidiously scrutinized in light of the cross-cultural and interdisciplinary nature of translation and translating. I think that it is here, in this first chapter, that the strength of Eco's book lies, insofar as the process of translating and interpreting acquires a fullness and an inclusiveness which, without being prescriptive, does great justice to the

complexity and intricacy of translation.

The section on theory is, in my view, less stimulating not because it lacks articulation and persuasiveness, but because it insists on and reiterates traditional juxtapositions — for instance, the comparison between the original and the copy, and its attendant comparative theoretical framework — which appear increasingly limiting and inadequate to explain current phenomena of cross-cultural encounters and exchange. Besides, I do not see the reason to cling to such clear and unproblematic opposition in the field of translation studies when just about everywhere else in the field of the humanities and social sciences the notions of original and originality have undergone such drastic and dramatic a reappraisal. Clearly, as Eco shows and demonstrates in *Experiences in Translation*, the comparative analysis still holds currency, especially in the domain of commercial publishing and practical translation. It would be just untenable to argue that interlingual translation ought to move away from grammatical, syntactic, and stylistic considerations and embrace a free-for-all approach. The point is that these considerations might well be founded on other and different sets of methodological and theoretical frameworks from those revolving around the static (and for the original unchangeable) idea of final products. This, in turn, means that a reconsideration, and perhaps a reformulation, of translation theory along the axis of contemporary philosophical and cultural discourse should not limit itself to the domain of theory and academia, but ought to influence the thinking and culture of commercial publishing too.

Selfhood, subjectivity, language, and cultural values are indissolubly linked to the extent that, at least in Western culture, the notion of identity and belonging, of being at home, are strictly correlated with a homogeneity of linguistic and cultural values, whose safety appears to be guaranteed by enclosing them, by sealing and protecting them from the influence of what lies outside. It is by constructing linguistic and cultural enclosures that the ideas of authenticity and inauthenticity, original and copy become possible, indeed accepted as natural and necessary. This framework has had a historical, political, and social value, a necessity whose tenets continue to persist and hold sway even at a time when they appear to be undermined, if not altogether outmoded, by the process of globalization and international mobility. And yet, regardless of the paradigm shift and the attendant discourse of cross-fertilization and hybridisation, we still cling to the imperative of authenticity and originality, of purity based on a set of implicitly or explicitly protected linguistic and cultural values. What I would like to see happening more often is a discourse opening up a series of challenges in order for a further zone to emerge in-between authenticity and inauthenticity. What I am referring to is the process which perhaps, but not necessarily, gives rise to so-called authentic spaces. In other words, a process, a cultural *habitat*, in which authenticity and inauthenticity are themselves negative and absent, only potential amidst an unqualified and unqualifiedly, apparently incomplete, landscape. I believe that translation theory could make a strong contribution to this debate.

The added irony regarding the debate on original and copy is that modern and contemporary art, including literature, has for so many years celebrated its inadequacy or simply its status as mere copy, as petrified simulacrum which unsuccessfully searches for its own originality in the attempt to escape its nature as the shadow of reality. Here, I suppose, we have the great irony and paradox of art, that is, the coexistence of the notions of originality and copy, the fusion and the embedding of an apparently unsolvable dichotomy. This living together of opposite principles is the body and the flesh of art, its

fascination but also its irredeemable sin. Never was the hybridity and hermaphroditism of art so clearly stated and exposed, its supposed originality problematized as in modern and contemporary art. And yet we still think of translation as that which has to be faithful to the original when, in fact, translation could be used to reclaim the profound meaning of art's incompleteness and vagrancy through emphasizing, indeed organizing and clarifying, its epiphanic errancy, ultimately restoring art to the originality of its multilinguism and polyculturalism. Clearly, this is translation as theory and not as practice, translation as the contemporary hermeneutic of language and culture. It is translation working its epistemological method and purpose through its inherent nature of "halo," of *interim* and "interstitial" *per eccellenza* in a world of believed originals which are there waiting and hoping to be deconstructed.

This is also translation as an ideological and existential home and *habitus* for those who, by choice or necessity, are physically living in between and who for many years have thought and lived their interstitiality as a loss, of home, the self, their traditions. It is now perhaps time to see the "error" of being potential, of being "as such," as the locus of responsible criticism and the geography where, in losing oneself, one can eventually find oneself. I believe this is the challenge of translation theory for this century, a challenge that Eco does not appear to embrace fully or see.

Paolo Bartoloni, *The University of Sydney*

Maria Nicolai Paynter. *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*. Toronto: Toronto UP, 2000.

One of the several new accounts of Silone's life and works published in the centenary year of his birth, Maria Nicolai Paynter's account of her fellow Abruzzan, *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*, is the first ever full-length monograph available in English. As the title indicates, Paynter's main thesis is that Silone's works acknowledge but then transcend the nihilism of many of his contemporaries. She persuasively presents a basic pattern for all his novels and plays: human suffering and oppression are inevitable, but can be relieved by the redemptive sacrifices of Christ-like protagonists. Whilst repeatedly expressing his deep-seated mistrust of both religious and political institutions, Silone continually stresses the need for acts of individual courage to assert and strengthen the dignity of the human spirit. Paynter's main concern is to revise the standard approach to Silone's literary oeuvre by moving away from an autobiographical, political emphasis to concentrate on stylistic analysis. To a certain degree *Beyond the Tragic Vision* is an English version of her earlier book *Simbolismo e ironia nella narrativa di Silone* (L'Aquila: Regione d'Abruzzo, 1991), but its examination of Silone's oeuvre is more comprehensive. Its scope extends beyond the novels to include the short story collection *Viaggio a Parigi*, published in German in 1934 and only available in Italian since 1993, also Silone's two plays and non-fictional works such as the autobiographical *Uscita di sicurezza* (1965) and the dialogues *La scuola dei dittatori* (1938, revised for Italian publication 1962). Whilst acknowledging the ideological importance of Silone's work, Paynter endeavors not to over-idealize the author as an anti-Fascist, anti-Communist hero.

The book is not a chronological study, but structured according to genre. It begins with a brief biographical profile, and moves straight on to the collection of short narratives and essays, *Uscita di sicurezza*. Although occasionally it seems that Paynter

gives too much credence to the author's retrospective view of his childhood and youth in her detailed summary of the work (31, for example, where it is no longer clear if we are reading a synopsis of Silone's thought or of Paynter's), her focus on the style of each piece successfully brings out the collection's overall graduation from narrative to essay, and its corresponding thematic shift from the personal to the public or historical. Rather than treating the collection as an account of Silone's expulsion from the Communist Party to be tested for its veracity, Paynter underlines its wider meanings and gives it a place within the dynamic of the author's literary oeuvre.

The following chapter moves somewhat abruptly to the short stories of *Viaggio a Parigi*, which, as Paynter points out, have been neglected by both Italian and foreign critics. Paynter is, in her own words, "reintroducing this collection to English-speaking readers of Silone for the first time since 1934" (50). Here the main thrust of her stylistic analysis asserts itself as she examines in detail Silone's orchestration of realistic and symbolic elements to present events that seem at once immediate and universal. The reasons she advances for Silone's decision never to revise and republish the collection as a whole do not however address the interesting question of why he never returned to the short story genre per se. Instead Paynter focuses on the sex scenes and folkloric elements without considering why Silone did not simply remove these from *Viaggio a Parigi* as he did from the revised versions of longer works. Also, although the title story contains symbolic dreams which are unique in Silone's oeuvre, Paynter only refers in passing to the possible influence of Freud and Jung (50 and note). This is a little disappointing in the light of her stimulating and detailed use of Jung to interpret *Pane e vino*. However, her emphasis on the spiritual aspects of this early writing is both new and convincing. Whilst conceding that political elements are very strong and sometimes crudely handled in the exile works, Paynter stresses that religious imagery is just as important and often just as obtrusive (see 98 for her comparison of the 1937 version of *Pane e vino* with the revised edition of 1955).

From *Viaggio a Parigi* it would seem logical to move on to the novels where Silone develops the results of his early narrative experiments. However, although Paynter sees *La scuola dei dittatori* as somewhat of an anomaly in Silone's oeuvre — she describes it as an exception to the "macrotext" of the novels and plays with their "implicit unity of structural design" (74) — she interpolates a chapter on it here. Perhaps this would feel less like an interruption if Paynter had made more of the relationship between Silone's factual and fictional writing and had included the book-length essay *Der Fascismus* (1934), which is missing both in the text and bibliography. Its omission is particularly conspicuous as it, like *Viaggio a Parigi*, has also been translated into Italian since Paynter's first monograph was published (*Il Fascismo*. Carnago/Varese: Sugarco, 1992). To a great extent, *Der Fascismus* formed the basis of *La scuola dei dittatori* and is to *La scuola* what the short stories are to the novels: a first attempt, an expedient experiment, aimed at making money but also at finding a form to capture Silone's ideas of the moment. In the context of Paynter's emphasis on stylistic analysis, there would have been ample scope for a comparison of the parallel development of the crude irony and anecdotal style of *Der Fascismus* and *Viaggio a Parigi* into the structural irony and thematic unity of *La scuola dei dittatori* and the novels. Nevertheless, Paynter makes a valuable contribution to the debate on the genre of *La scuola dei dittatori*, identifying it as a satire according to Northrop Frye's eminently fitting category of "second-phase satire," which culminates in "reductio ad absurdum" (68 and note). Setting its immediate

political relevance aside, she concentrates on its critique of received and unquestioned knowledge and its lessons for today's reader.

Chapters 5 and 6 are dedicated to Silone's novel production, and here Paynter comes into her own. She maintains a general awareness of the many different versions and revisions of the early novels (including a previously unknown typescript of *Il seme sotto la neve* 107) without allowing them to bog down her overall interpretation. She produces more than sufficient evidence for her claim that both spiritual and symbolic nonrealistic elements are strongly present in Silone's narrative from the beginning, whilst providing a satisfactory analysis of their development over time. Her interpretation of the Christian symbolism which permeates Silone's entire novel production is particularly thorough, including what she reads persuasively as inverted, parodic representations of the Eucharist, the demonic banquets of the compromised and damned. Paynter does not allow herself to be distracted by the question of whether or not Silone has a place in the Italian canon, a somewhat redundant and parochial issue given his established international status. Rather than looking for literary antecedents to qualify Silone's novels, she concentrates on other sources of inspiration: the liturgy, the lives of the saints, and Fascist propaganda material that he satirizes.

Chapter 7 deals with the plays *Ed egli si nascose* and *L'avventura di un povero cristiano*. Paynter claims that they confront the "problem of truth" not as a philosophical problem but as "life's fundamental organizing principle." She deals thoroughly with the structure and content of each; her more general genre considerations are intriguing but remain superficial, for example the brief mentions of classical models and the Passion play, or *via crucis* (170, 179). No performance details are given, neither is there any discussion of the role of drama as a concept in Silone's works, although both would have been relevant given her conclusion that his plays are basically meant to be read and not seen. Generally speaking, however, Paynter does not weigh her text down with frequent references to other secondary literature. Instead, she dedicates the entire final chapter to Silone's literary fortune and the links between the changing reception of his works and the vicissitudes of Italy's political and social history. She strikes an excellent balance between detail and a general overview; her coverage of American criticism is particularly thorough.

Paynter's emphasis on the spirituality of Silone's worldview in *Beyond the Tragic Vision* makes her account particularly coherent and persuasive. Sometimes, however, this emphasis also results in a simplified approach to Silone's political career, and inaccuracies creep in: for example, Silone's break with the Communist Party in 1931 was by no means as total as Paynter implies. Silone maintained close contact with German Communists whilst in exile in Switzerland; and, contrary to Paynter's claim, the periodical *information* which he edited contains no anti-Communist material. His description of Communism as "red fascism," which she mentions in connection to his 1927 crisis, was in fact provoked by the Stalinist purges nearly ten years later. On the other hand, given the embryonic stage of research on the topic and the furor it has caused, it is to Paynter's credit that she does not sidestep more recent controversies surrounding Silone. Both in her introduction and conclusion she refers to the discovery of letters that seem to prove he acted as a Fascist informer during the 1920s. Although obviously a great admirer of Silone the man as well as Silone the writer, Paynter is quite prepared to entertain the possibility that he may have collaborated with the Fascists, also that he participated in CIA-sponsored events in the post-war period. A copy of a letter she wrote

to the CIA asking for information on Silone and the answering refusal are included in the first appendix to the book, first-hand proof of the difficulties of such research. Paynter makes some vital general points: for example, even whilst funded by America, Silone criticized US policies in his review *Tempo presente*. However, although suggestions for further reading can be found in the footnotes, neither issue is dealt with in depth; hence some of her comments will seem oblique to the general reader. She is, of course, more than justified in withholding any conclusions on Silone as Fascist informer, given the incomplete evidence available, as well as considering the debate largely beyond the scope and aim of her work. Nevertheless, it would be helpful to explain the facts more fully before putting the debate to one side; also, the first appendix of Silone's letters to the Oprechts and Paynter's CIA correspondence would be easier to reference if the letters were in chronological order. However, as a general literary critical introduction to the writer and his works *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision* has many virtues and will be invaluable to English-speaking students of Silone.

Deborah Holmes, *The Queen's College, Oxford*

Ugo Spirito. *Memoirs of the Twentieth Century*. Trans. Anthony Costantini. Atlanta: Rodopi, 2000.

La traduzione delle *Memorie di un incosciente* di Ugo Spirito da parte di Anthony Costantini si inserisce bene nel contesto degli studi sul ventennio fascista in Italia e raggiunge finalmente anche i lettori di lingua inglese. Il testo illustra vari eventi, problematiche e personalità fondamentali della prima metà del ventesimo secolo, che hanno influenzato grandemente l'andamento sociale, politico, culturale e globale di tutto quel periodo.

L'autore è stato protagonista di quegli anni tanto tormentati, ha sperimentato in prima persona la crisi del Positivismo, la nascita degli ideali comunisti prima e fascisti poi, con la delusione per entrambi, ed è arrivato alla conclusione che la sua ricerca della verità in effetti non ha portato risultati. Nell'introduzione il traduttore spiega: "Self-awareness and its ability to create and know the world, let alone to create it, are only illusions: [...] life remains an enigma" (11). In quel periodo tormentato da due guerre mondiali, dall'avvento del Fascismo e del Nazismo, Spirito non vede salvezza dalla crisi e diventa testimone di un secolo intero: "Spirito saw his life as exemplary of many other intellectuals of his generation" (13).

Il testo ci porta così attraverso i vari momenti di questa crisi, svolti in sequenza storica e logica, da un primo capitolo in cui l'autore indica il suo passaggio dal Positivismo all'Idealismo fino al Problematicismo per cui il problema, cioè la ricerca, "supplanted the solution" (22) in quanto "*Man cannot know himself*. Self-awareness is only an illusion" (24). Insomma, il quesito fondamentale della filosofia occidentale sin dai tempi di Socrate, il "chi sono?" non ha risposta, non può averne, può solo cercarla, e in questa ricerca trovare la sua ragione di essere, la sua coerenza, la coscienza di sé. Questo è tutto un periodo in cui tale problematica è fondamentale e si ripercuote in innumerevoli autori, tra cui per primi vengono alla mente personalità quali Pirandello e Svevo con la sua, per l'appunto, *Coscienza di Zeno*.

È proprio a questo punto che vorrei porre un'obiezione a questa altrimenti validissima traduzione: al titolo. L'originale italiano, *Memorie di un incosciente*, viene tradotto *Memoirs of the Twentieth Century*. In questa versione inglese manca, a mio

parere, proprio uno dei punti fondamentali del ragionamento di Ugo Spirito: "memorie", quindi coscienza ricordata, di uno che invece è "incosciente", cioè senza coscienza. Tale dicotomia si perde completamente nel titolo inglese più generico, meno attinente, secondo me, agli scopi dell'autore del titolo originale che vuole sottolineare una mancanza di "coscienza" e di qui l'inizio della sua ricerca nel secondo capitolo intitolato, per l'appunto, "The State of Unawareness". Proprio perché "incosciente" l'autore deve operare questa ricerca, che è valida di per sé, anche se egli scopre ben presto, come ho già indicato prima, che il risultato, cioè il raggiungimento della verità, non solo non verrà attuato, ma non è nemmeno più importante rispetto al processo stesso di ricerca. È questo il suo "problematicismo": il porsi quesiti e scandagliarli indipendentemente dal risultato che se ne otterrà. Il titolo italiano aveva brillantemente riassunto questa problematica, mentre quello inglese presenta un'idea molto generica di ricordi e potrebbe svolgersi verso tracciati, se non superficiali, certamente affatto diversi.

Il terzo e quarto capitolo illustrano il dilemma attraverso il quale sono passati Spirito e parecchi intellettuali italiani, e che li ha portati ad aderire agli ideali fascisti e comunisti alternativamente, in un tentativo proprio di dare risposta alla propria crisi. Tutto ciò poi causerà allo Spirito persecuzioni da entrambe le parti, soprattutto per quanto riguarda le sue teorie sullo stato corporativo che furono sospettate sia dai fascisti che dai comunisti. Oltre a ciò, egli imputa a Mussolini i Patti Lateranensi come errore politico fondamentale e causa della sua rottura da Giovanni Gentile, accordo fra Chiesa e Stato che Spirito ritiene responsabile del passaggio da uno stato secolare ad uno stato confessionale (38), con le relative ripercussioni politiche e sociali che questo comporta. D'altra parte, egli pensa che anche i governi comunisti "have transformed themselves into ecclesiastical systems, police-states backed up by dogmas imposed upon the masses" (49-50). In questo modo né il fascismo né il comunismo potevano fornire la soluzione alle sue domande.

La seconda parte del libro tratta le figure più influenti del tempo, a ciascuna delle quali Spirito dedica un intero capitolo: Giovanni Gentile, Benedetto Croce, Benito Mussolini, Giuseppe Bottai, Palmiro Togliatti e papa Paolo VI, includendo personalità opposte ma accumulate dal periodo in cui vissero.

Giovanni Gentile è il maestro a cui Spirito deve la sua formazione intellettuale e la guida ai suoi primi passi nel campo della filosofia. Egli è però anche il maestro da cui l'allievo si deve emancipare quando ha raggiunto maturità ed indipendenza. Gentile viene ricordato soprattutto, tra l'altro, per la sua direzione alla *Enciclopedia Italiana* che ha avuto la funzione di creare "a new conception of life linked to a metaphysics capable of becoming the conscience of a community" (87), per cui i molteplici collaboratori all'*Enciclopedia* sono riusciti, sotto la direzione di Gentile, a creare un lavoro sistematico e coerente in una "collective unity" che fonde scienza ed arte in una singola entità (87).

Nel capitolo su Mussolini, Spirito riprende l'autodifesa alle accuse che gli erano state rivolte per i suoi scritti sul corporativismo, chiedendosi perché Mussolini, che sentiva a sé simpatetico, non si sia mai fatto avanti per difenderlo dalle critiche. Nel capitolo su Togliatti, Spirito insiste sull'ambiguità dell'uomo politico che "was a communist and anticommunist, a fascist and antifascist, a Catholic and an anti-Catholic, a bourgeois and an antibourgeois, a democrat and an antidemocrat. He was everything, and he was nothing" (123), arrivando anche a parlare dell'approvazione che Togliatti dà ai Patti Lateranensi, che consentono all'Italia di accettare la religione cattolica quale religione dello Stato. Per Spirito questo unico punto suggerisce che la Costituzione italiana contenga ancora una forte componente fascista, su cui non credo di poter essere

d'accordo, in quanto per me il fattore religioso non costituisce che uno degli aspetti dello stato fascista di Mussolini. Invece concordo perfettamente con Spirito per l'interpretazione che egli dà dei governi di coalizione: "When Communists and Democrats want to form a coalition to share political power, it is not a coalition of two political forces characterized by equal spiritual values, but only a calculated move aimed at reaching a majority capable of governing" (128), da cui poi scaturisce la ben nota instabilità dei governi italiani.

L'ultimo capitolo è dedicato a papa Paolo VI, con cui Spirito cerca un dialogo su di un argomento antico: "When must the believer take up arms?" (134), cioè quando un fedele è giustificato a partecipare ad un conflitto bellico. Il papa risponde di volere *pace* e non *pacifismo*, il che non soddisfa il nostro, il quale alla fine si dichiara sconfitto e addirittura rifiuta un dialogo futuro con il pontefice: "As far as I am concerned, the discussion between the Pope and myself has no other value than to show the impossibility of effective contact and collaboration between these two opposing world-views. The two world-views have progressively lost the ability to carry on a meaningful dialogue" (135). Con tali parole Spirito suggella la sua autobiografia: questa soluzione, come tutte le altre soluzioni, è impossibile da raggiungere; il dialogo stesso risulta incapaci ad essere portato avanti. È forse questo il testamento di sconfitta di un'intera generazione.

Il testo è corredato da note ai singoli capitoli, da una buona bibliografia degli scritti di Ugo Spirito e in seguito di altri autori che ne hanno studiato il pensiero, e da un'appendice che riporta brevi informazioni sui personaggi storici menzionati nel testo. Infine una nota biografica sullo stesso Spirito, delle foto illustrative di momenti importanti della sua vita, e un indice di ricerca per argomento o personaggio rendono questo libro molto utile a chi voglia intraprendere una ricerca sul periodo e le problematiche trattate. Quindi, pur presentando delle inconsistenze di forma (titoli di opere citate talora tradotti in inglese, talora no; il suddetto problema del titolo), è questo un testo molto valido, in quanto ci rende partecipi del dramma interno di chi è vissuto in un'era di novità, crescita, contraddizioni, disillusioni e tragedia.

Cinzia Donatelli Noble, *Brigham Young University*

Paolo Giordano and Anthony Julian Tamburri, eds. *Pluralism and Critical Practice. Essays in Honor of Albert N. Mancini. Italiana 8. West Lafayette, Ind.: Bordighera Press, 1999. Pp. 330.*

A tribute by former students, colleagues, and collaborators "in an editorial capacity," this volume stands out as a well-deserved and worthy tribute to Albert Mancini's distinguished career as scholar, editor, and tireless contributor to the interests of Italian studies in the United States. Educated in both Italian and American universities, in his work Mancini has drawn from both traditions: specialization, to be sure, but also scholarly interests in different areas of Italian literature — a fact readily confirmed by his bibliographical profile found at the end of the volume (323-27). Yet, as Remo Ceserani points out in the Preface, the most significant aspect of Mancini's scholarship is represented by his steadfast interest in the *Seicento* novel, which over the years has taken the form of essays, bibliographical research and, above all, *Romanzi e romanzi del Seicento*, a seminal study which, together with the contributions of a few Italian scholars, has proved instrumental in establishing a different and largely positive view of seventeenth-century narrative. In a related area of his professional life, Albert Mancini

has edited two vital organs of Italian studies in this country: *Forum Italicum*, from 1982 to 1986, and *Italica* from 1994 to the present. A meticulous and seasoned editor, as steward of these journals, he has maintained high standards of quality and substance, thus rendering an invaluable service to our profession, by exercising sound judgment and by separating what endures from fashionable trends, substance from flashes in a pan.

The pluralism indicated in the title of this *festschrift* is borne out by the 29 essays that make up the volume, the diversity of critical practices, and the broad range of subject matter that includes articles on Italian letters from Dante to Vittorini, comparative studies involving non-Italian authors, and various topics of historical, sociological, and cultural interest.

Proceeding in a chronological fashion, the volume features Dante as the object of two studies, the first of which is a comparative analysis by Santa Casciani of the *Divina commedia* and the *Roman de la Rose*. Juxtaposing the two texts, Casciani argues lucidly and through a range of critical sources that the image of the celestial rose in *Paradiso* represents a "serious revision and correction" of the erotic function of the earthly rose found in the French text. Then, Dino Cervigni offers a close and erudite analysis dealing with the verbal confrontation between Pluto and Virgil in *Inferno* 7.1, shedding light on Pluto's nearly unintelligible words, "Pape Satàn, pape Satàn aleppe," and pointing out that the three constituent verbal units "are the parody of the unity and trinity of God" and of Christ's "divine and human nature" (34). Turning to Boccaccio in "L'abito non fa il monaco," Alan Perry studies the "interdependent motifs of disguise and confession" in the tale of Tedaldo (*Decameron* III, 7), which is said to afford "deeper and more powerful meaning to Boccaccio's anticlericalism" (261). In a comparative context, Carmine Di Biase brings to our attention several Elizabethan novellas reflecting extensive borrowings from both the *Decameron* and Castiglione's *Cortegiano*. The two works are said to have offered "artistic lessons" to English authors, serving as "a storehouse of characters and plots," albeit with mediocre results.

In the area of sixteenth-century literature, we find a learned contribution by Michael Lettieri dealing with *Il capriccio*, a Cinquecento comedy by an anonymous Sienese (most likely "uno degli Intronati") called "interessantisimo rifacimento della *Casina* di Plauto trasformata in commedia rusticale" (195). According to Lettieri, the work betrays "lo spirito comico di una società che si compiace di deridere se stessa, dipingendo il proprio ritratto con intenti comici e satirici, accentuando fino alla deformazione i suoi tratti caratteristici" (200). Relating to the late Cinquecento are two fine pieces of cultural interest. Robert Melzi gives first a terse but substantive account of the administration of justice in Italy at the time, then examines the representation of lawyers in a few plays betraying lack of honesty in the courts and the sad awareness that "the moral fiber of lawyers and judges had declined" (222). Rich in linguistic and historical insights, David Frantz's analysis of *A World of Wordes* (1598), an Italian-English dictionary by John Florio, did much to acquaint the British with the Italian language in the seventeenth century.

Turning to the period of special interest to Albert Mancini, Michele Cataudella's "Discorso sul barocco in letteratura" is a substantive overview of the alternating fortunes of baroque literature, identified from the start with Marino, "poeta nuovo" and self-conscious iconoclast of "gli schemi petrarchevoli" (15). The singularity of Marino's work rests, according to the critic, on Marino's stress on language and style, the latter understood as "forma del conoscere" in concomitance with a novel way of perceiving

literary expression and the awareness of prospering scientific thought “che riduce ogni cosa a forze e movimenti” (16). Lastly, Cataudella points out that the modern approach to the baroque, begun by Croce, tends to see it as “un’esperienza di letteratura e di gusto sua propria” grounded on “la retorica dell’anormale e la morfologia del problematico” (16). Glenn Pierce’s “Music in Word and Image in the Seicento” studies the close relationship between Venetian baroque painting and melodrama reflected in Marco Boschini’s work in Venetian verse, *Carta del navigar pitoresco* (1660), “in which painting is perceived to be a form of wondrously choreographed, sounding images” (265).

Andrea Ciccarelli’s “Nota sulla polemica classico-romantica” is not a note, rather a pithy essay on the socio-political ideology informing the dichotomies that separated Romanticism and Classicism in the nineteenth century: the former identified with movement and progress, in literary terms with Dante; the latter with stasis and tradition, in literature with Petrarch, better with *petrarchismo*. Also grounded in the realm of conceptual activity is a fascinating study by Paul Colilli entitled “Scholia on Angelological Cognition,” based on the reflections elicited by Paul Klee’s drawing, *Angelus Novus*, on the part of Walter Benjamin, and more recently Massimo Cacciari and Franco Rella. Reminding us that, to this day, cognition of the angelical is “a realm that opens up unheard-of interpretive possibilities” (70), Colilli adds that such activity entails “disavowing the ordinariness and the banality of the communicable everyday routine and replacing it with the wonder of what cannot be said or repeated” (71). As to the angel, it “is a figure for the ultralinguistic that involves a movement from reason rooted in the logic of a grammar, to a mode of thought that moves within the phantasms that are housed in the imagination and which inhabit things” (72).

The editors of the volume add to its quality with their own contributions, both dealing with twentieth-century writers. Paolo Giordano writes on Beppe Fenoglio, whose narrative — and *Il partigiano Johnny* in particular — enjoyed a period of intense interest in the 1980s. Here Giordano examines closely the plays and writings intended for the screen that Fenoglio left behind upon his untimely death in 1963, and he points out that, as in Fenoglio’s published works, the dominant themes remain isolation and solitude. Anthony Tamburri offers a perceptive reading of Massimo Griffo’s *Futuro anteriore* (1980), a meta-novel boasting as its main characters the narrating Io, Christ and Lenin, and in a secondary role, Stalin, Marie Antoinette, Hamlet, and Marx. Tamburri remarks that the work “brings to the fore the concept of reality, which, when tied to the notion of history, further questions humanity’s notion of itself — past, present, and future — and, consequently, the individual’s capacity of hindsight and foresight” (315). Elio Vittorini’s *Il garofano rosso* is the subject of Daniela Cavallaro’s article, which points to the fairy tale as the interpreting key to understand the significance of the work. In Svevo’s case, it is the French ethical philosopher Emmanuel Lévinas who, in Roland Champagne’s study of *La coscienza di Zeno*, provides the analytical tool enabling the critic to conclude that Zeno’s irony and humor are employed as a means aimed at the “dismantling of psychoanalysis from the inside” (41). Lastly, Mark Friguglietti turns to Carlo Levi, characterizing *Cristo si è fermato ad Eboli* as “a model of ethnographic procedure” owing to the meticulous yet compassionate treatment of the Lucania peasant community found in the work.

Attesting to the broad range of other, especially non-literary, matters present in this volume are the description of rare sixteenth-century texts dealing with “le meravigliose virtù del tabacco” (M. Santoro); an enlightening account of “Il suicidio d’amore nella

letteratura pre-cinquecentesca” (L. Monga); the experiences of Giuseppe Pignata, an artist and musician who escaped from Rome’s Inquisition prison, recounted in *Les aventures de Joseph Pignata* published in 1725 (C. Klopp); archival documents relative to the “topografia stradale” of Carate Brianza in the late eighteenth century (L. Farina); a meticulous albeit unflattering reading of Alfieri’s *Vita* as the telling sociological document authored by a self-absorbed nobleman, devoid of compassion, focused solely on his self and the pursuit of fame (A. Mastri); the discussion of a 1786 letter by Beaumarchais, discovered by the author of the article and published here, containing references to the inventions and improvements to the harp made by Jean-Baptiste Krumpholtz, player and composer who was also “responsible for the instrument’s popularity” (304, D. Spinelli); the letters of an Ottocento woman writer, Costanza Monti, said to deserve greater attention (A. M. Di Martino); the poetic affinities between Carlo Betocchi and Verlaine (L. Kibler); the ideology of motherhood found in the works of Deledda, Neera, and Serao (L. Salsini); a lively analysis of a controversial French novel, Serge Doubrovski’s *Le Livre brisé* (1989), which “calls the very premise of mimesis into stark and startling question” (172, R. Kingcaid); *fumetti* as a useful pedagogical tool in the classroom (V. Gatto); and, hardly less important, Nicolas Perella’s accomplished translation of selected poems, nine in all, by Leopardi, Pascoli, D’Annunzio, and Saba.

With some exceptions, the essays mentioned here are marked by quality and depth, merits that make this volume a rich and valuable resource for Italian studies.

Augustus Pallotta, *Syracuse University*

Giuseppe Bonaviri, *Giufù e Gesù. Fiaba teatrale in due parti e un epilogo*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, Edizioni dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, Collana Il Copione diretta da Enzo Zappulla, 2001, 96 pp. Carmine di Biase, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, 365 pp.

L’opera di Giuseppe Bonaviri, pur restituendo il mondo etnico-geografico originario (Mineo, in provincia di Catania, dove è nato nel 1924) e l’esperienza di vita susseguente (il trasferimento a Frosinone, l’attività di medico, la dedizione alla scrittura) nei suoi dati familiari e sociali, è determinata da trasposizioni letterarie che comprendono una poetica dell’evocazione espressionistica, lirica, sacrale; una concezione panica degli esseri umani come entità immedesimate con la natura terrestre, l’infinito subatomico e l’immensità dell’universo; una visione esistenziale della storia-fiume che scorre in profondità nell’eternità dei ritmi ciclici arcaici e solo in superficie al passo con la storia sociologica e politica; una coscienza della fragilità determinata dalla malattia e dalla morte; una mentalità mitizzante; una consapevolezza psicologica degli archetipi compendiata da un interesse per l’arcano, la magia, l’alchimia; la formulazione di ipotesi di scienza fantastica frammiste a motivi autenticamente scientifici; il senso del fiabesco e i percorsi allegorici del viaggio di ricerca e della metamorfosi; simboli a più significati; una tendenza ad operare con materiali reali e onirici al confine tra veglia e sogno; un’intertestualità intricata; un linguaggio e strutture sperimentali. Il denso intreccio di questi motivi si ritrova in misura maggiore o minore nell’intera sua opera: dalle poesie, alla narrativa, ai testi teatrali, ai saggi.

In *Giufù e Gesù. Fiaba teatrale in due parti e un epilogo* (con prefazione, intitolata “L’incantevole mondo di Giuseppe Bonaviri” di Sarah Zappulla Muscarà, 9-14, e una

bibliografia delle opere di Bonaviri e di alcuni scritti critici, 15-21), la Luna sprofonda in un abisso della Terra, viene esplorata dai due personaggi del titolo (più terrestre il primo, Giufà, derivato dalla tradizione popolare, e più spiritualmente connotato il secondo, Gesù) e da altri personaggi, tra i quali un coro di bambini, i personaggi dell'epica e dei pupi Orlando e Orlandino, i tre apostoli Matteo, Giovanni e Luca, e Beethoven, Livingstone, Einstein (questi ultimi tre rispondenti più da vicino ai loro tratti storici), nonché un "cartone animato" di nome Lulù, materializzatosi da un computer per mano di Einstein. Nei dialoghi del testo si lamenta la caduta del mito (la leopardiana caduta della Luna come in *Odi Melisso*) e si ricerca per diverse vie (magiche e scientifiche) l'immortalità. La fiaba si conclude con una proiezione utopica: operando una metamorfosi, Livingstone fonde in uno Gesù e Lulù in un luminoso personaggio Gesululù, che per clonazione si riprodurrà a migliaia e migliaia. Tale "soggetto nuovo, sconosciuto all'umanità", di innocenza fanciullesca, ha lo scopo di "diffondere l'uomo sotto forma di bambini, che mai invecchieranno, in milioni di granelli per l'universo; e questi bambini apporteranno la Fantasia e il Sogno" (76) non solo nel nostro universo, ma anche nell'antimateria, nell'"anti-universo" che "investiranno di raggi amorosi" (80). Una nascita che si determina da un universo concepito alchemicamente come uovo, scientificamente come scontro di elettroni, letterariamente come dimensione in cui la realtà e il fantastico coesistono, percorso da memorie ancestrali e dalla modernità, da invocazioni al divino (il Dio nominato è Allah) e dall'asserzione dell'essenza relativistica della materia. Il linguaggio è semplice e comunicativo. Il tono espositivo congiunge il colloquiale e il filosofico. Ai dialoghi si alternano filastrocche e poesie. L'elemento surreale ha lo scopo di una parabola, di una critica dell'alienazione e di una fiducia nella positività del progresso purché esso non venga distaccato dalle motivazioni sociali, sacrali e speculative del vivere. Si riconferma un Bonaviri allo stesso tempo solidamente lucido e lievemente fiabesco.

Secondo Carmine Di Biase, *Gesù e Giufà* conduce in un "suggestivo oltre", come si legge a p. 160 di *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*. Il saggio di Di Biase, che amplia, aggiorna e completa la sua precedente monografia *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre* (Napoli, Cassitto, 1994), affronta l'opera completa di Bonaviri, articolando l'argomentazione, variegata e complessa, sulla base del concetto dell'"oltre" bonaviriano, inteso come tracciato che include il quotidiano ma si protende verso il cosmico; visione circolare dell'io, del tempo e dello spazio; passaggio dalla realtà al sogno e dall'universo materiale a quello immateriale; viaggio nell'interiorità; con una suddivisione in sette capitoli appropriatamente dedicati a tempo, cosmo, poesia, mito, fiaba, saggistica e analogia. Nell'opera di Bonaviri, "le radici primigenie", scrive Di Biase, "reclamano come un riscatto interiore, umano e stilistico, verso aperture e spazi infiniti, che non sono solo 'metapolitici e metasociali', come è stato rilevato, ma meta-fisici, come postulazione e ricerca di una nuova dimensione dell'essere, che preferiamo indicare come 'dimensione dell'oltre': [...] una nuova forma di poesia cosmica, che trasfigura l'umano, mentre lo interpreta e lo esige" (34-35).

L'opera di Bonaviri ha un ruolo importante in quella linea ermetica, fantastica, esistenziale forse meno esplorata di altre nella nostra storia letteraria. Tra i volumi ad essa dedicati di recente si ricordano, oltre a quello di Di Biase, Franco Musarra, *Scrittura della memoria, memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri* (Leuven University Press e Firenze, Cesati, 1999), saggio linguistico e stilistico; Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, *Bonaviri inedito* (Catania, La Cantinella, 1998) studio

biografico e bibliografico; Franco Zangrilli, *Sicilia, isola-cosmo* (Ravenna, Longo, 1998), contenente un saggio di Zangrilli e una lunga intervista con Bonaviri. Sia infine consentito citare (a cura dello scrivente e contenente un suo saggio e uno di Sarah Zappulla Muscarà) l'intervista *Minuetto con Bonaviri*, Dublino, Italian Department, Trinity College e Torino, Trauben, 2001.

Roberto Bertoni, *Trinity College, Dublin*

Mary Ann Frese Witt. *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell UP, 2001. Pp. xii+259.

“It is exactly because Hecuba is nothing to us that her sorrows are such an admirable motive for a tragedy.” This, at least, is what claims Vivian, the main voice of Wilde’s *The Decay of Lying*, for whom “modernity of form and modernity of subject matter are entirely and absolutely wrong.” Yet, Mary Ann Frese Witt’s new book shows us that, paradoxically, it is precisely by being “out on the hillside with Apollo,” as Vivian recommends, that artists and intellectuals can contribute to the life of the present. Furthermore, this book underscores how — far from irreconcilable — tragedy, modernity, and art’s engagement with the real world are already intertwined in the *fin-de-siècle* context to which the Wildean Vivian and his aestheticist cult belong.

Starting from an exploration of the connection between the theatrical quality of fascist manifestations and drama as a literary genre, *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France* investigates the neglected links between the revival of ancient tragedy that animates much early 20th-century European literature, and the desire for an ideal modern tragedy that permeates fascist ideology. Its main aim is to demonstrate that, if fascist theatricality influenced the artistic and literary domain, the role of tragedy in art even anticipates issues that will become crucial in the fascist aesthetics of politics and in its revolutionary agenda.

Differentiating the aesthetic appeal of fascism from its political agenda without rendering them mutually exclusive, Witt introduces the notion of “aesthetic fascism” to designate “the aesthetic approach to fascism” (8) adopted by representative Italian and French writers in their attempt to create a modern tragedy able to renew culture through a recuperation of antiquity. This project of a heroic regeneration conflating aesthetic, religious, and theatrical elements, to be sure, passes through Nietzsche’s thought, but becomes the hallmark of a sort of glorious Mediterranean and Latin temper which ultimately nourishes the fascist ideology.

This fusion of antiquity and modernity through tragedy, however, although invoked with insistence by Italian and French artists and intellectuals even before the fascist period, and attempted with a vengeance once the regime is in place, does not lead to definitive results. The book reconstructs salient moments of an enterprise that remains a *search*. The efforts to generate a modern tragedy able to resurrect mythical values in view of an allegedly purer future, worthy of a nationalist and imperial ideal, also expose the ambivalence of the project, and often suggest the impossibility of ever attaining such a heroic new era, while simultaneously positing the need for a constant creative endeavor.

Chapter one, “Theatricality and Tragedy in Fascist Italy,” examines the strategic use of staging under Mussolini as a way of promoting mass consensus and cohesion through spectacle. Furthermore, Witt rightly calls attention to the binding effect created by fascism’s exploitation of ritual and religion in particular, hence to a *spiritual* and not

merely political and blatantly propagandistic appeal. It is in the fascist attempt to transcend mere propaganda in favor of a mystic climate that Witt locates the impulse to renew theatrical production by reviving ancient tragedy. The dramatic poet's heroic task is to sublimate consensus ideology through aesthetic expression.

Yet, this mystical power of the word fostering a communion of spirits, which fascism envisions in its ideal dramatic form, is already central to D'Annunzio's theatrical poetics well before Mussolini's politics of spectacle, as we can appreciate in the second chapter. "D'Annunzio's Nietzschean Tragedy" analyzes major dramas written by "il Vate" as a creative interpreter of the Dionysian-Apollonian dialectic underlying Nietzsche's theory of tragedy: *La città morta*, *Fedra*, *La figlia di Iorio*, *La nave*, *La gloria*, *Più che l'amore*. According to Witt, in D'Annunzio's mythical and ritualistic theater the recovery of primal energies intends to sweep away 19th-century bourgeois artistic canons and political views by merging classical drama with a modernity of inspiration founded as much upon the Wagnerian notion of total artwork as upon a tangle of aesthetics and politics that prefigures the Duce's dictator-orator role, both thematically and stylistically.

If, on the one hand, D'Annunzio's aesthetics transforms the chorus of classical tragedy into a unanimous collective voice (soon to become the mass consensus in favor of fascist political grandiosity, just as the poetic genius shades off into the warrior and conqueror), Pirandello's theater, on the other, seems to suggest no evident political underpinnings. The chapter "Pirandellian Fascism, Metatragedy, and Myth," however, claims that, in fact, a link can be drawn between Pirandello's alleged fascist faith and the aesthetics of his modern drama. Witt substantiates her argument with the aid of *Henry IV*, *L'imbecille*, *La vita che ti diedi*, *La nuova colonia*, *Lazzaro*, and *I giganti della montagna*. As interested as D'Annunzio in transcending the values of bourgeois theater to generate a timeless mythological world, Pirandello emerges from this chapter as the creator of modern tragic figures caught in the strife between life and form, who, unlike their classical antecedents, do not conceal but rather exhibit the chaos of existence. Therefore, to a higher degree than D'Annunzio's self-conscious theater, Pirandello's drama is, for Witt, "metatragic," precisely because as it refashions the forms of antique tragedy, it also underscores the loss of the certainties of antiquity in the modern world. Pirandello is an aesthetic fascist because his modern myths stage what the ideological and political world of fascism presents as the need for new spiritual models, subject to the ongoing struggle and reconciliation between human vitality and political structure. Pirandello's constructed and ever-changing truths can ultimately be said to echo the myth of a creative and regenerative movement that fascism co-opted to legitimize itself, while at the same time, as Witt insists, they manage to expose "metatragically" the problems of those very constructions.

The Italian fascists, however, do not only owe a great deal to towering literary figures of their own homeland. French intellectuals like Sorel and Maurras played a relevant role in Mussolini's ideology, while the Duce, in his turn, was greatly admired by the Action Française movement. The second half of Witt's book is devoted to such French authors as Maulnier, Drieu de la Rochelle, Brasillach, Montherlant, and Anouilh, who were all attracted by the aesthetic and, simultaneously, the political power of the tragic, while rejecting the vulgar mass phenomena associated with fascism.

These authors' works — meaningful instances of French aesthetic fascism of the 1930s, the topic of chapter four — rely, no less than their Italian counterparts, upon the

Nietzschean tragic man as a superior individual entitled to lead the people, as Maulnier reveals with his *Nietzsche*. This emphasis on tragedy as a source of mythic regeneration is inseparable from the celebration of Mediterranean culture as the embodiment of Dionysian forces, and as the cradle of a sort of European nationalism. Mediterranean classical humanism is, not accidentally, also central to Brasillach's ideal of political and cultural rebirth, which, asserting a continuity between French absolutism and modern politics through aesthetics, even turns a playwright like Corneille into a sort of protofascist. Just as neoclassical tragedy is the poetic form of the French royalist regime, modern tragedy, Witt claims, constitutes the poetic form of French fascism. Brasillach's *Bérénice* represents the most extreme example of this aesthetic and political recuperation of classical drama: Racine's characters act as mouthpieces for the most detrimental aspects of the fascist ideology, such as a strong antisemitic stance. For his part, Drieu de la Rochelle pushes Brasillach's aesthetic fascism one step further, in the service of a pan-European, totalitarian notion of the West, in which fascism — passing again through a Nietzschean tragic struggle, violence and sacrifice — becomes what for Witt is a quest for aesthetic plenitude.

A discussion of Montherlant's and Anouilh's theater under the German occupation, as a legacy of the French fascist aesthetic previously examined, concludes the volume. Classical drama and Nietzschean notions of Dionysian violence and Apollonian purity of form converge into an aesthetic project aimed at purging tragedy of its bourgeois decadent residues, and ultimately taking on the form of a tension between Aryan and Jewish qualities. An admirer of D'Annunzio, Montherlant shapes his characters upon mythical heroes, turning them into protagonists of a spectacle of war bound to reach tragic splendor. Heroic patriotism beyond mediocrity and the vulgarity of money also informs Anouilh's works, which, as they rewrite myths for modernity, reinforce the tenets of aesthetic fascism and the rhetoric of collaborationist critics. In her reading of *Antigone*, Witt shows us how Anouilh substantiates the connection between the idea of modern tragedy as *agon* and the political ideology of endless strife, racial superiority, and death so popular in Vichy France.

The Search for Modern Tragedy is a truly comparative work. Unlike the too many improvised comparatists who juggle with the discipline without adequate multilingual and multicultural skills, Witt has produced a serious and well-balanced work, moving with competence and elegance between two literatures and cultures. The author establishes a very engaging dialogue between the Italian and the French domain, supported by careful documentary research. The result is a study revealing remarkable originality of thought, not an easy task in the field of the relationships between fascism and literature, which continues to see a very rich output of academic studies. As it positions itself within a tradition of critical works that had in part touched upon those issues in individual Italian or French authors, *The Search for Modern Tragedy* successfully demonstrates that "aesthetic fascism" is a large and consistent phenomenon that develops according to specific parameters valid across national boundaries. Witt's book provides readers with convincing evidence by paying attention to cultural background without sacrificing close readings of representative primary texts, by highlighting the authors' reception in the fascist aesthetics of their time, and by underscoring the often overlooked interaction between Italian and French authors. Since Nietzsche is a constant reference point in the writers analyzed by Witt, and equally central to her argument on the regenerative role of modern tragedy, one might perhaps

have liked to find more critical engagement with several Nietzschean notions, such as his attitude *vis-à-vis* decadence, more articulated and ambivalent than just a negative aspect to be overcome. Nevertheless, to be sure, *The Search for Modern Tragedy* enriches considerably our understanding of the aesthetics of fascism, of its origins, and of its complex relationships with fascist political ideology. It will certainly bring fresh air to the scholarly debates on a literary and political period about which, both on the Italian and French front, we thought we had already been told everything (and even too much).

Nicoletta Pireddu, *Georgetown University*

Bart Van den Bosche. "Nulla è veramente accaduto". Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese, Leuven University Press (Nuova Serie 5), Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, 449 pagine.

L'onnipresenza del mito nell'opera di Cesare Pavese e la sua centralità come espressione genuina degli interessi pavesiani è il punto di partenza di questo documentato saggio di Bart Van den Bosche dove echeggia anche l'importanza che la critica ha tradizionalmente attribuito al mito per valutare il significato letterario e storico di Pavese.

Lo scopo di questo studio è di rintracciare in modo sistematico l'articolazione discorsiva del mito nell'autore alla luce di alcuni quesiti generali attinenti alla configurazione del mito nel Novecento: il mito come tipo di racconto (di contenuto fondamentalmente tradizionale); come paradigma della mente umana (*vs.* la ragione, il *logos*, la scienza, la storia...); come elemento determinante di oggetti o pratiche culturali (miti politici, del costume, del mondo contemporaneo...); come preconetto e rappresentazione collettiva "falsa", che si contrappone alla "verità" oggettiva, ecc. In tutti i casi, la polisemia del mito nella cultura moderna e contemporanea si presenta quale un riflesso della sua tipologia discorsiva. Van den Bosche adotta un'ottica analitica che respinge l'idea di una pacifica continuità semantica e storica del mito in Pavese, in modo tale che coglie la polisemia del mito come una varietà di dimensioni nella loro interpretazione pragmatica, seguendo modalità diverse secondo gli scritti pavesiani. Si parte da una concezione "nominalista" del mito nell'Otto-Novecento, e cioè dalla storia delle formazioni discorsive in cui il mito ha svolto un ruolo più o meno centrale. In questo modo, il saggio analizza i seguenti aspetti chiave: 1) il rapporto fra mito e discorso: nel mondo moderno, esso si configura come un essere *oltre* il mito, insieme a una nostalgia del mito, inteso come espressione genuina di purezza e ingenuità; 2) la continuità e identità del mito sotto l'apparente diversità: il mito come sfera oggettuale "leggibile" di cui si può enunciare la verità; 3) il pensiero mitico come alternativa all'alienazione moderna. L'indagine condotta sul mito in Pavese analizza il potenziale mito-poietico dei singoli testi pavesiani, in una duplice linea: ricostruire le varie strategie che presiedono l'articolazione semiotica e concettuale del mito come oggetto discorsivo (ricognizione discorsivo-semiotica); e considerare i singoli atti discorsivi della poetica del mito alla luce della loro singolarità discorsiva (analisi discorsivo-enunciativa).

Il saggio presenta l'opera pavesiana alla luce di queste considerazioni seguendo l'ordine cronologico e analizzando i momenti salienti della sua produzione letteraria, dall'inizio, nel 1930 (anno della stesura de *I mari del Sud*, che inaugura *Lavorare stanca*), il quale coincide anche con l'inizio dell'attività di Pavese come traduttore e saggista. La suddivisione cronologica, e non tematica, dei vari capitoli non cerca di rintracciare una linea evolutiva coerente, ma solo di facilitare l'analisi, senza pretendere

di essere uno studio contestuale a tutto campo. Al contrario, essa si concentra nei legami tra i vari spazi discorsivi dell'opera pavesiana.

Il primo capitolo, "*Lavorare stanca: immagine, enunciazione, trasfigurazione*", tratta delle poesie scritte soprattutto tra il 1930 e il 1940 (dalla trasfigurazione fantastica alle poesie del confino e dalle *Poesie del disamore* alla chiusura) e della sperimentazione nel verso di taglio epico. L'indagine sugli effetti mitici porta Van den Bosche a soffermarsi su peculiarità metriche della poesia pavesiana e sull'impiego "arcaico" dell'*enjambement*, principalmente tra sostantivo e attributo.

"Il mestiere della poetica, la poetica del mestiere" (capitolo II), invece, pone tutta l'attenzione sulle attività di Pavese come americanista, analizzando anche il passaggio da *Il mestiere di poeta* a *Il mestiere di vivere* come una sperimentazione nella scrittura diaristica e poetica avvicinabile, per certi aspetti, allo *Zibaldone* di Leopardi, oppure ai *Journaux intimes* di Baudelaire. Si tratta di una parte dell'opera dell'autore delle Langhe profondamente intertestuale, vera spia del carattere dialogico del tessuto discorsivo pavesiano.

"Narrazione e interesse simbolico: i racconti degli anni 1936-1941" (capitolo III), invece, studia gli scritti dopo il confino, tra il discorso morale e la costruzione simbolica (come, per esempio, il racconto lungo intitolato *Il carcere*, che sviluppa l'idea del possesso interiore; oppure *Paesi tuoi*, con la sua simbologia campagnola, così come *La spiaggia*; nello stesso senso, va ricordata *La bella estate*, dove affiorano simboli sommersi e l'idea ossessiva dell'autocontrollo).

Il capitolo IV, dal titolo "Il laboratorio del mito", costituisce senza dubbio una parte centrale di questo saggio, che sviluppa il suo tema principale intorno al paesaggio, l'infanzia e la memoria. In questo capitolo viene analizzata la poetica del mito in Pavese, la cui evoluzione, nell'interpretazione di Van den Bosche, si svolge secondo un'economia della sovrapposizione e del movimento a spirale. L'immaginario pavesiano si arricchisce dal 1942 in poi con l'indagine mnemosica, e raggiunge la teorizzazione del "mito-unità" come legame tra la categoria della esperienza e la genesi dell'immaginario e della visione del mondo. In questa sede Van den Bosche conclude che la memoria pavesiana è il *locus* della celebrazione del mito personale, concepito appunto come momento transitorio, e quindi come un "non luogo".

La tappa posteriore alla liberazione viene analizzata nel capitolo seguente: "*Feria d'agosto: polifonia discorsiva e sintassi narrativa*", al quale segue l'importante capitolo VI, "Dialogare con il mito: intorno ai *Dialoghi con Leucò*", incardinato sulla produzione dell'autore dell'immediato dopoguerra, e cioè del Pavese *engagé*. Qui la poetica del mito si inserisce in un nuovo profilo culturale e anche professionale. In questo capitolo viene sottolineata l'importanza del paesaggio come ispiratore di fascino in Pavese, risultato di situazioni inconsapevoli nell'autore e dipendenti dalla memoria. La presentazione dei *Dialoghi* si inserisce nella strategia di rappresentazione del mito come universo discorsivo familiare che si manifesta nell'uso di un linguaggio di livello medio e colloquiale. L'operazione di base dei *Dialoghi* si presenta come una ricognizione della pluri-scomponibilità del linguaggio simbolico peculiare del mito al fine di mettere alla prova la sua capacità d'esprimere problematiche esistenziali e culturali contemporanee. L'autore analizza le varie strategie di riscrittura del mito classico, operazione complessa che acquista un effetto di straniamento per il lettore moderno.

"Mito, storia, narrazione: saggi e romanzi, 1947-1950" (capitolo VII) presenta il momento in cui l'apologia del mito in Pavese coincide con la sua tappa di massimo

prestigio letterario, e presenta l'autore come un classico contemporaneo già dal Premio Strega ottenuto per *La bella estate*. In questo capitolo si analizzano opere come *Il compagno* (un *Bildungsroman* politico) o *La casa in collina*, un romanzo a sfondo indubbiamente autobiografico, per approdare a *Il diavolo sulle colline* che enfatizza non solo gli aspetti selvatici della natura, ma anche il contatto con gli elementi naturali come un'immersione panica negli elementi primordiali; e, per ultimo, *Tra donne sole*, un romanzo del 1949, dove spicca l'analisi del destino della protagonista, Clelia, e della sua riuscita sociale. Il capitolo si chiude con lo studio di *La luna e i falò*, sul tema della ricerca della propria identità nel ritorno in paese, che costituisce un vero riassunto dell'opera pavese anteriore.

Nelle conclusioni, Van den Bosche, pur ammettendo l'onnipresenza del mito nell'opera pavese sin dai saggi sulla letteratura americana, rinuncia, ciò nonostante, a tracciare un profilo unitario del termine "mito" in Pavese. Del resto, secondo Van den Bosche, i riferimenti al mito svolgono diverse funzioni, a volte persino contrarie, e sono investiti da significati e connotazioni vari, per cui si deve parlare di una poetica del mito non univoca ma dinamica (semanticamente e funzionalmente) in Pavese, nella quale si passa dal mito come racconto tradizionale (da 1930 ai primi anni '40), alla concrezione del 1943, quando il mito diventa nell'autore delle Langhe il luogo di un investimento teorico e concettuale consistente. E più tardi ancora, nell'immediato dopoguerra, quando il mito si concreta come uno strumento per partecipare al dibattito culturale italiano, costituendo una poetica del mito intesa come meccanismo di storicizzazione e razionalizzazione (e cioè, come dispositivo discorsivo di mediazione tra razionale e irrazionale), e come principio di distanza critica nei confronti delle pratiche culturali.

La presenza ricorrente del mito nelle opere di finzione di Pavese viene interpretata da Van den Bosche come strategie di rappresentazione e visioni del mondo che registrano una graduale tematizzazione discorsiva da *Feria d'agosto* in poi. Tale presenza della poetica del mito non è mai lineare in Pavese. Non si riduce ad un'evocazione delle mitologie individuali dei personaggi, ma assume l'aspetto di una rappresentazione mitica *in fieri*, e delle contraddizioni tra le affermazioni esplicite e le intenzioni tacite di tale processo di miticizzazione. Di qui possiamo concludere che Pavese mette in scena il rapporto a volte paradossale tra il mito e la sua interpretazione-riduzione, rapporto che struttura anche le vicende dei singoli personaggi delle sue opere.

Il saggio di Van den Bosche si chiude con un'esaustiva e aggiornata bibliografia critica su Pavese che completa questo interessante, utile e ben documentato contributo alla critica pavese.

Assumpta Camps, *Università di Barcellona*

Joseph Tusiani. *Ethnicity. Selected Poems*. Lafayette, IN: Bordighera Press, 2000.

Pp. 106.

This volume, edited by Paolo Giordano, offers a representative selection of poems by one of the most distinguished writers of Italian American literature, the internationally known Joseph Tusiani. Since the volume also includes two essays and a bibliographical profile on Tusiani authored by Paolo Giordano, *Ethnicity* is also a most useful introduction to Tusiani's remarkable accomplishments.

Born in 1924 in the Gargano region of Southern Italy, Tusiani emigrated to the

United States in 1947, where he began his career as a professor of Italian and worked in a number of colleges and universities, including the College of Mount Saint Vincent, Herbert H. Lehman College, Hunter College, Fordham University, and New York University. Throughout the years, Tusiani has distinguished himself as a translator of a great number of Italian classics, but it is in the field of creative writing, especially poetry, that Tusiani's international reputation rests. Tusiani's poetry centers on a thematic and linguistic exploration of the Italian immigrant experience in North America, of which the present volume provides an excellent sample by anthologizing twenty-three compositions from *Gente mia and Other Poems*. Since this collection, which originally appeared in 1981, was a most important milestone in the creation of self-awareness and self-esteem for the Italian American heritage, the selection contained in *Ethnicity* also represents an important homage to Tusiani's achievements.

The first section of *Ethnicity*, titled "From *Gente mia*," is comprised of fourteen compositions and opens with the famed "Song of the Bicentennial," which is arguably among Tusiani's best-known poems. In six separate stanzas, the poet's voice examines many of the issues experienced by both recent and naturalized immigrants. Here are expressed the sentiments that derive from the tragic separation from one's native land, culture, family, and friends as well as the experiences of those who, having settled in the host country, remain uneasily poised between cultural, conceptual, and linguistic borders or, in Tusiani's words, divided between "[t]wo languages, two lands, perhaps two souls?" (4). The poems that follow the "Song" provide additional exploration of these themes. The existential problem of uprootedness, often followed by the realization that the country of immigration is not the dreamland that people believed it to be, is at the center of compositions such as "Ethnicity," "Columbus Day in New York," and "Ellis Island." In addition, this section also comprises a number of poems that put into practice a self-reflexive statement contained in the "Song," namely, that the task of poetry is to assure that the lives of the immigrants will not be forgotten, or in Tusiani's words, "I speak and write / because they dreamed that I would write and speak / about their unrecorded death and night" (6). Indeed, from Tusiani's writings, an entire constellation of anonymous lives emerges and, among these, several are particularly noteworthy. They include the goatherd of "The Italian Goat," who was slain with impunity by a Dr. Vandercook; Brumidi, a painter for whom his tool was his true freedom, from "I, Costantino Brumidi," and especially the mason Angelo, from "The Ballad of the Coliseum." With this poem, in addition to revisiting the existential pathos generated by the act of separation from one's land, Tusiani explores the tragic dimension of the life of immigrants who, while trying to realize their dreams and aspirations, did not shun away from hard work and often perished in the process.

The second section of this anthology, titled "Other Poems," contains compositions that are more rooted in Tusiani's personal history. Although this sort of composition was present in the first section of the volume, notably in the memory of Tusiani's father, from "The Difficult Word," his grandmother, from "Ode to an Illiterate Poet," and his uncle Joe, from "In Memoriam: Joe Pisano," it is in this second group of compositions that Tusiani's autobiography becomes the greatest inspiration for his poetry. Tusiani not only devotes two compositions to his father, namely, "To My Father (The Day After his Funeral)" and "The Old Chair"; but, in "Ethnic Quartet," he recreates his family genealogy and offers the reader the unforgettable portrait of maternal and paternal grandparents who had a fundamental impact on Tusiani's life. The remaining poems are

devoted to the celebration of the lives of those emigrants who, like Father Chino, an explorer of California, and Father Ravalli, a Jesuit from Ferrara and founder of the college of Santa Clara in California, remained for the most part forgotten by official history. As such, they came to share the fate of myriad other, humbler immigrants.

As I have previously mentioned, this volume also includes two essays and a bibliographical profile written by Paolo Giordano, a devoted scholar and a leading expert of Tusiani's work. While Giordano's profile offers, in addition to a brief biographical sketch of Tusiani, a complete bibliography of Tusiani's writing, Giordano's essays provide a solid account of the themes and issues that have shaped Tusiani's creative activity. In the first essay, titled "From Southern Italian Emigrant to Reluctant American," Giordano provides a broad overview of the themes of Tusiani's *Gente mia* before focusing on an issue that is especially relevant to the poet, namely, the question of the loss of one's original language. In the remainder of this essay, Giordano also pays close attention to Tusiani's representation of ethnic and national integration through rituals by insightful readings of poems such as "The Day after the Feast" and "Columbus Day in New York." Giordano argues that, while in the first poem the feast of Our Lady of Mount Carmel allows the immigrants to momentarily forget the tragedy of uprootedness, in the second one the recapturing of traditional Italian festivities is no longer possible, since rituals have now been integrated into, and therefore co-opted by, American culture.

The second essay by Giordano, titled "The Writer between Two Worlds," includes an important discussion of the condition of living across cultural borders that Tusiani had voiced in his "Song of the Bicentennial." Focusing upon Tusiani's autobiographical trilogy, *Autobiografia di un italo-americano* (1988-1992), Giordano contends that, even though this work appears to lead to the end of the immigrant experience brought about by the assimilation of Italian culture into the American one, it is written in Italian. This choice of language, as the bibliography of Rose Basile Green's *The Italian-American Novel* indicates, is most significant. Unlike most works of Italian American literature that are typically composed in English, Tusiani's autobiography maintains his original language. By so doing, it is symptomatic of its author's acceptance of being poised between two cultural and temporal systems: the culture and memory of the Italian past, and that of the American present and future.

A well-planned, representative selection of Tusiani's poetry, *Ethnicity* is a welcome addition to the ever-growing bibliography of Italian American Studies. The critical apparatus is not only useful to those unfamiliar with Tusiani's works, but is engaging enough to stimulate further exploration of Tusiani's oeuvre. Hence, the volume is likely to appeal to a wide audience and will undoubtedly be useful in both undergraduate and graduate courses devoted to an exploration of ethnic writing in the United States.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Carlo Lucarelli. *Almost Blue*. Trans. Oonagh Stransky. San Francisco: City Lights Books, 2001. Pp. 184.

In recent years, the detective story, or *giallo*, has grown increasingly in popularity in Italy. Carlo Lucarelli, born in 1960 in Parma, is one of Italy's most successful and prolific writers of *gialli* and *noir* novels. He is the creator and host for the television programs, *Mistero in blu*, and *Blu notte*, in which he narrates unresolved Italian murder cases in the style of a *giallo*. He is a creative writing instructor at Baricco's Scuola

Holden in Torino, edits an online magazine, *Incubatoio 16*, writes screenplays for videos, writes comic strips, and collaborated with Dario Argento on his most recent film, *Nonhosonno* (2001). In addition to multiple short story contributions to anthologies and literary journals, Lucarelli has written eleven novels; his most recent is *Un giorno dopo l'altro* (2000). *Almost Blue* (1997) is the first to be translated into English. In 2000, it was made into a film directed by Alex Infascelli.

Almost Blue, blending pulp fiction with the fantastic, recounts Grazia Negro's quest to identify and capture a serial killer in Bologna who has been brutally murdering university students. She receives assistance from an unusual source, a blind man, Simone, with an affinity for listening to police scanners and radios. He claims to be able to identify the killer merely by the sound of his voice. "I don't like him. His voice is green. It sidles up to the distorted bass playing softly in the background, pushing it back like a flap of skin. [...] There's something about it that sends shivers up my spine. It's as if there's another sound inside it" (36-37). The killer, known as the Iguana, suffers from a psychosis due to a series of childhood traumas. Lucarelli's research into the psychology of the psycho-killer in preparation for writing this novel has resulted in the creation of a curiously complicated serial killer. It is difficult for the reader not to feel some empathy for the Iguana and the unbearable pain and suffering he has had to endure. He hears unremittingly bells in his head, which cause him such excruciating pain that he kills in order to find release. "The bells from hell. They ring constantly day and night, they toll through my head and bones as if my brain itself was a living bell, cracking and peeling with every knell" (14). In an attempt to drown out the clanging source of the pain, he constantly wears headphones and listens to loud music. He believes himself to be possessed by a demon reptilian monster that tortures him into killing. When he kills, he then changes his appearance, chameleon-like, assuming the identity of his victim with the hope that he can escape the demon by donning a new guise. As Grazia gets closer to solving the case, the Iguana becomes aware of her and Simone, and turns the hunters into the hunted, pursuing them until the climatic ending.

A stylistic technique that Lucarelli effectively employs is the use of first-person narratives for the characters of Simone and the Iguana, and a third-person voice for Grazia. This triad of perspectives provides the reader with multiple interpretations of the same events. It also allows for some comparison between the characters of Simone and the Iguana, both of whom appear primarily motivated by the whims of their emotions. The difference in their individual reactions to the painful events of childhood is a theme that is explored in the novel.

While the plot appears to follow the traditional conventions of the detective genre, what is unusual is its choice of a woman as the detective who solves the case. Grazia Negro, who also appeared in *Lupo Mannaro* (1994), was so well received by the public that Lucarelli decided to use her character again, not only in *Almost Blue*, but also in his latest novel, *Un giorno dopo l'altro*. Grazia is new to the force, and her inexperience makes her somewhat vulnerable and ill-equipped to tackle such a case. The amateur detective is a hallmark of Lucarelli's novels, a common theme being that of the protagonist who must overcome great difficulties, and who often makes what prove to be fatal mistakes in the investigation of the crime. As Grazia finds herself immersed in a male-centered world, she also must confront the prejudices and chauvinism of her colleagues in the police department and detective unit. She resists them, demanding to be called "Ispettore Negro, if you don't mind. I'm not a signora, I'm a colleague. You can

call me Ispettore” (42). Although she is often overly emotional and naive, to her credit she is also outspoken and defiant.

The drama of the *noir* plot is intensified by the poetry of Lucarelli's descriptions. “The sound of a record dropping onto a turntable is like a short sigh, with a touch of dust mixed in” (5). The musical tone of the prose must be in part inspired by the primary theme of the novel. The title refers to the eponymous song performed by both Chet Baker and Elvis Costello. Music is very important to both Simone and the Iguana, but has a very different meaning for each of them. To the blind Simone, music is the key to understanding another person. Grazia reminds him of the song “Summertime,” and he hears it whenever she is around. While Simone is soothed by the cool melodies of jazz, the Iguana craves the intensity of hard rock, so he listens to AC/DC and Nine Inch Nails.

Almost Blue is an adrenaline rush that quickly ensnares the reader in a hi-tech multimedia thriller with its sound track and rapid fire chapters. It is tempting to label it a *cannibali* text because of its violent and shocking imagery, video graphics, and attention to linguistic details. However, Lucarelli is quick to separate himself from the *cannibali* movement, which is, as he explains, primarily a marketing invention. Furthermore, many of the characteristics in question could also be considered classic attributes of the genre of the *noir* or *giallo*, pre-dating the existence of the *cannibali*.

Because of its playful use of language, it is not an easy text to translate, which makes it all the more admirable that such a translation has been done. Lucarelli often contrasts standard Italian with dialects, or plays with register, or includes foreign languages, in particular English, to underline the effects of globalization on contemporary Italian society. Oonagh Stransky has done a fine job of capturing this aspect of the novel. City Lights editor Nancy Peters decided to have *Almost Blue* translated and published after it was first introduced to the United States through the Zerilli-Marimò Prize for Italian Fiction, for which it was a finalist in 1998.

Dawn Green, *Stanford University*

Raffaello Baldini. *Carta canta (Page Proof)*. Ed. Daniele Benati. Trans. Adria Bernardi. Boca Raton FL: Bordighera, 2001.

“Bèli, bèli, a m so gudùda, agl'è acsè bèli ch'al n u n pea gnénca puisèi” (“belle, belle, mi sono divertita, sono così belle che non sembrano neanche poesie!”).

Questo maldestro complimento rivolto da una spettatrice a Ivano Marescotti (vero e proprio *alter ego* del poeta romagnolo sulle scene) rivela chiaramente la funzione svolta dalla produzione di Baldini negli ultimi dieci anni. I suoi versi sono infatti riusciti a ridare nuova vita e nuova vitalità al dialetto sfruttandone e, nel contempo, evidenziandone le qualità letterarie, così come sono riusciti a “restituirlo” alla gente comune, che non è più in grado di parlare il dialetto della propria terra pur continuando a comprenderlo. Baldini è riuscito, cioè, dove la pur diffusa produzione comica teatrale in vernacolo non è riuscita: a rendere nuovamente il dialetto “popolare”. Mentre questa produzione insiste su toni nostalgico-elegiaci incapaci di parlare alle nuove generazioni, la poesia di Baldini sfrutta la capacità del romagnolo (quello di Santarcangelo) di distendersi nel respiro lungo della narrazione come di contrarsi nello scatto improvviso dell'epigramma per dare voce ai temi dell'estraneità e della perdita di sé. In tal modo Baldini ha saputo conquistare anche chi non legge abitualmente poesia e, soprattutto, chi non è solito leggere quella dialettale. Ne è chiara prova il fatto che i suoi recital hanno ben presto

lasciato lo spazio protetto delle rassegne poetiche dialettali per trovare ospitalità nei cartelloni principali dei teatri di prosa, restituendo così la produzione dialettale a quella che è la sua collocazione naturale di espressione a pieno titolo della produzione letteraria nazionale.

Sulla scorta di questo successo (e su esplicita sollecitazione di Marescotti), Baldini ha quindi tentato direttamente la via del teatro con *Zitti tutti!* (nel 1993) e *Carta Canta* (nel 1997), che hanno offerto un'ulteriore ed ancor più ferma testimonianza dell'appartenenza delle opere in dialetto di Baldini alla tradizione letteraria nazionale e non a quella locale in vernacolo. Anche in questi testi, come nelle sue poesie, infatti, il dialetto non mira a definire un *milieu* "rustico-arcadico" caratterizzato dagli attributi della spontaneità e della sincerità (in contrapposizione ai connotati di falsità e artificiosità propri della realtà cittadina), ma a riprodurre immediatamente gli stati d'animo dei suoi personaggi in quella che, essendo la loro lingua madre, a quegli stati d'animo si rivela essere la più vicina. Non una scelta di tipo ideologico quindi, bensì di carattere stilistico-espressivo, che fa di Baldini, come ha scritto Mengaldo, "uno dei tre o quattro poeti più importanti d'Italia" (R. Baldini, *Ad nòta*, Milano, Mondadori, 1995, IX).

Ogni iniziativa editoriale volta a far conoscere anche all'estero la sua produzione appare quindi degna di nota, e lo è tanto di più se non si limita a tradurla, ma ne seconda la lettura attraverso l'apparato paratestuale. Meritoria quindi l'opera di Daniele Benati, che ha curato la pubblicazione per i tipi della Bordighera Press (nella collana "Crossings — An intersection of cultures") della traduzione di *Carta Canta* da parte di Adria Bernardi, affiancandole un'intervista allo stesso Baldini ed una nota critica che ne esamina anche la produzione in versi.

Sarebbe stata nondimeno auspicabile l'inclusione della traduzione della prefazione all'edizione italiana del monologo, nella quale Baldini motiva la sua predilezione per la forma teatrale del monologo (nelle condizioni in cui ci troviamo al giorno d'oggi "le cose che abbiamo da dire non resta che dircele addosso" R. Baldini, *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*, Torino, Einaudi, 1998, VI), ed, ancor più, una nota esplicativa della traduttrice.

Oltre a rimanere disorientato dalla traduzione del titolo ("Page Proof" sembra infatti far riferimento a delle bozze, ad una "bozza impaginata" per l'esattezza, piuttosto che ad un "foglio che ha valore di prova"), il lettore fatica a comprendere quale sia stato il testo di partenza.

La maggiore aderenza del testo inglese alla traduzione italiana di *Carta canta* curata dello stesso Baldini spinge infatti a pensare che questa, e non l'originale in dialetto romagnolo, sia stata adottata come testo di partenza. Una scelta che, sebbene per tanta parte necessaria ancor più che legittima, meritava di essere esplicitata e motivata, sia per quello che implica dal punto di vista teorico, sia per le conseguenze che ha sulla comprensione del monologo.

Dal punto di vista della teoria della traduzione vale infatti la pena ricordare come, proprio nella prefazione all'edizione italiana di *Carta canta*, Baldini si dica contrario per principio alla traduzione di traduzioni ("Si trattava dunque di tradurre una traduzione. L'impresa, a questo punto, si annunciava superiore non solo alle mie forze, ma anche alle mie convinzioni" V) e come, nella stessa intervista premessa alla traduzione della Bernardi, Baldini risponda alla domanda, "How is it that you decided to write in dialect and not in Italian?" sostenendo: "It's not that I decided to write in dialect. It's that I didn't have a choice [...] where I'm from there are still things, landscapes, people, stories that

happen in dialect. To tell them in Italian would mean translating them. But something is always lost in translation. More than something, really. And so, if one wants to tell these things as they really happened, there's no choice: you have to tell it in dialect" (2). Baldini insiste inoltre sulla difficoltà di tradurre i suoi testi in italiano, pur mirando ad una traduzione "di servizio" la più letterale possibile ("Preparing this calque presents some difficulties, it's true" 4).

Ma è dal punto di vista della comprensione delle strategie testuali e delle soluzioni stilistiche adottate da Baldini che la mancanza di una nota sulle scelte traduttive si fa maggiormente sentire. L'inglese non consente infatti di rendere la diglossia di cui il protagonista, con piena coscienza ("I speak in correct Italian too, when it's the right time, when talking in Italian is necessary" 37), si serve, portando così in scena l'alternanza tra italiano e dialetto propria delle persone di una certa età che hanno ancora nel romagnolo la propria lingua madre e che riservano l'italiano solo alle conversazioni con persone più dotte o comunque a temi e situazioni che richiedono una maggiore dose di formalità. Il protagonista di *Carta canta* ricorre infatti all'italiano quando rievoca l'incontro con gli studiosi di araldica che lo informano della nobiltà dei suoi natali ("però, dice, abbiamo trovato delle notizie, e se lei è d'accordo, perchè bisogna che mè a séa d'acórd" 4-5), quando vuole mettere chiaramente in luce l'importanza di un certo fatto ("Prima a séa cmè sla frasca, ta i séri, ta n'i séri, adès invici sei qualcuno, hai un nome e un cognome" 34) o quando parla del suo amore per Lalla ("e a n so gnénca un brótt òm, e perché allora ti volti sempre di là? Che io ti ho anche scritto delle lettere, molte lettere, e te non rispondi, non si fa così" 60).

Analogamente la mancanza di ogni indicazione in tal senso in un'apposita premessa tiene il lettore di lingua inglese all'oscuro del gioco condotto da Baldini sulle forme "intermedie" dell'italiano regionale, di cui sono tipico esempio il "te" con valore di soggetto ("uno ti scrive e scrivi anche te" regolarmente tradotto, di necessità, "someone writes to you and you write back" 39) o lo scempiamento delle doppie (il già citato "se lei è d'accordo" e, ancora, "un bravo professionista" tradotti inevitabilmente "if you agree to it" 10; e "a good professional" 40). Solo in un caso questo gioco passa in qualche modo nell'inglese, cioè quando il protagonista prende spunto da uno di questi scempiamenti tipici dei semicolti per scagliarsi contro un concittadino ("tutti i momenti nevvero, [...] che lo dice anche con due "v", nevvero, lo dice doppio, nevvero, non è vero? Ecco, per dire, non è vero? Invece lui dice nevvero, e io dico che è un coglione" 57), ma anche in questo caso la soluzione adottata dalla Bernardi di appoggiarsi su un diverso vezzo di pronuncia ("he's always saying, Isn't that so, every single moment [...] which then he even says it enunciating every syllable, the T in isn't, isn'T-that-so, right? That's exactly what I mean in order to say *right*? No but he has to say Isn't that so, and I say that he's a jerk" 37), per quanto efficace in sé, non può rendere la ricchezza di sottintesi del gioco sulle doppie dell'originale.

Sull'importanza della relazione tra dialetto e italiano nella produzione di Baldini si sofferma del resto anche Benati nella sua postfazione critica, pur limitandosi a mettere in evidenza una sorta di compulsione del primo a mutarsi nel secondo ("this game between two languages yields a great richness to his poems, because it exposes their need to be translated from the dialect" 45), che troverebbe realizzazione nelle traduzioni a piè pagina dello stesso Baldini, e tacendo la dialettica, di maggior momento dal punto di vista stilistico, tra le due lingue al livello del solo originale in romagnolo. Discutibile ci sembra pure l'affermazione che Baldini non necessita, come chi scrive in italiano standard, di

inventare costantemente “amazing situations and characters” e che può mettere in scena “characters and situations that are among the simplest and most common [...] precisely because he uses dialect” (47), tanto più che il suo terzo monologo, *In fondo a destra* (sempre del 1997), è in italiano, mentre appare del tutto convincente l'indicazione che “The exquisite thing about his poem-stories and his monologue-stories is the sudden impulse to speak, the unhinging of words, the emotion released by those words and the moods revealed by those words; in his works, there is always someone going on and on and on, who loses his train of thought, then finds it again, then goes off on another tangent, until it starts all over again” (42).

Indipendentemente dai limiti che ci pare di aver individuato, il volumetto edito da Benati può vantare senz'altro il merito di rappresentare una prima opportunità di confronto, per il pubblico nord-americano (ed anglofono in generale), con uno dei maggiori poeti italiani viventi, con la speranza che questo sia solo il primo passo verso una conoscenza più approfondita e diretta della sua opera.

Paolo Rambelli, *University College London*

Zigmunt G. Barański and Rebecca West, eds. *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001. Pp. 363 + xxii.

Il progetto di uno studio complessivo sulla cultura umanistica, letteraria e mediatica dell'Italia moderna è stato in parte realizzato dai volumi curati da David Forgacs e Robert Lumley, *Italian Cultural Studies: An Introduction* (1996), Beverly Allen e Mary Russo, *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture* (1997), Dino S. Cervigni e Robert Dombroski, *Italian Cultural Studies* (1998) e di recente Anna Maria Torriglia, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy* (2002). In Italia, l'opera di Corrado Stajano, *La cultura italiana del Novecento* (1996) rappresenta l'approccio più esaustivo ai nuclei problematici di una disciplina che, nell'ultimo decennio, è diventata oggetto di interessi critici che spaziano dalla storiografia alla sociologia, dalle arti figurative al giornalismo, dalla letteratura a prospettive postcoloniali che elaborano la nozione di identità nazionale nel contesto di una cultura globalizzata. In *Modern Italian Culture*, la materia viene ripresentata, in un quadro complessivo e coerente, secondo un'articolazione cronologica che traccia gli itinerari culturali dell'Italia unita, leggermente modificata sì da includere campi nuovi quali il design, la moda e la musica pop. Il volume si articola in diciotto capitoli, con un'introduzione e una postfazione dei curatori. In linea di massima, i contributi possono essere letti secondo una categorizzazione tripartita, che risponde a domande sul modo in cui gli italiani vivono nella sfera socio-politica, letteraria e artistica. La dote migliore di questa opera collettiva è la sobrietà nell'interpretazione dei dati, unita all'intuizione critica, capace di sostituirsi a necessarie omissioni in uno studio di questa mole.

Nel primo capitolo ci si chiede, con un excursus firmato da John Dickie, se esista innanzitutto un carattere nazionale degli italiani, cioè se si può parlare di orientamenti valoriali che formano il fondale della cultura del paese. Scartate le premesse ottocentesche che attribuivano a una nazione singolari tratti bio-psichici, il critico parte dal dibattito crociano sul concetto di unità nazionale. Facendo riferimento alle scelte condizionanti del padre riconosciuto della cultura italiana (una presenza difficile da rimuovere) si comincia a investigare se l'Italia sia una pura topografia geografica oppure anche popolo. Si fa particolare attenzione alla sedimentazione di esperienze storiche

accumulate dal 1860 ad oggi: la mancata unificazione nazionale alle soglie dell'era moderna, la frammentazione politica, il potere secolare del Vaticano, le problematiche poste dalla classe borghese e la questione della lingua. Sono questi gli elementi operanti che vengono a costruire il "carattere nazionale italiano" o *italianità*, sempre tenendo presente che le sue forme specifiche sono improntate alla varietà e alla diversificazione. Occuparsi delle tracce culturali del carattere italiota è ardua impresa. La natura del concetto è contrastiva; eppure John Dickie è capace di proiettare, sulla base di dati frammentari, un quadro d'insieme che funge da orientamento per i contributi successivi. Le sue premesse saranno sviluppate nei saggi che trattano le scienze sociali e umane, dalla storiografia alle questioni del linguaggio, dagli "ismi" di costruzione ideologica alla cultura di un ceto intellettuale compromesso da una politica partitocratica, ed infine alle voci differenziali.

Tutte le discipline in esame gravitano intorno al discorso culturale e interagiscono con esso, modellandone concetti e influenzandone il corso della riflessione. La interdisciplinarietà di cultura e scienze sociali si rivela dalla strutturazione intrinseca delle singole interpretazioni, tese a evidenziare ambiti problematici, di crisi. Ad esempio, il saggio di Anna Cento Bull, un compendio storico con enfasi socio-politica, amplia l'area investigativa di John Dickie per comprendere una valutazione dei costumi e dei comportamenti che sottendono la mancanza negli italiani di un senso dello Stato come corpo collettivo, con l'innata sfiducia nelle istituzioni, storicamente dovuta a governi dispotici o corrotti, votati al compromesso (la destra storica, il fascismo, la democrazia andreottiana degli Anni Cinquanta, la nuova sinistra). Il rapporto degli intellettuali con la cultura del potere è visto, nel testo di David Ward, come preminente tendenza all'azione concertata dai partiti di sinistra; una sorta di permissiva connivenza legata a una inclinazione gramsciana per leggere la realtà. Gli "ismi" della cultura politica sono suggestivamente analizzati da Percy Allum (cattolicesimo) e da Robert S. Dombroski (socialismo, comunismo, fascismo). La carenza di una storia civile al livello europeo ha prodotto da noi catechismi mostruosi, nei quali le emozioni e gli interessi di partito si affermano contro le leggi dello Stato e le sorti generali del paese. Insomma, l'italiano è orgoglioso di essere democristiano, comunista, o fascista, ma non si vanta di essere un buon cittadino. Gli scandali più vistosi, da Tangentopoli alla loggia massonica P2 dell'era craxiana, non fanno mutare giudizio politico. A esperienze storiche differenziali è dedicato il contributo di Sharon Wood e Joseph Farrell. Lo sviluppo socio-economico del dopoguerra produce una svolta che esplose empiricamente nel terrorismo degli Anni Settanta e trova riscontro in una generazione che si sente disorientata e sgomenta, perché privata di ideali sulla società. Tra le voci "altre," si valutano le recriminazioni e denunce della Lega Nord, e la questione femminile esposta nei suoi caratteri pratici e teorici. Le inflessioni della lingua delineate da Brian Richardson vogliono offrire un panorama accessibile dei fattori problematici di un'area che ha subito profondi cambiamenti. Se al momento dell'unificazione meno del 10% della popolazione era in condizione di capire la lingua nazionale, alle soglie del duemila oltre il 90% parla l'italiano grazie a una spiccata mobilità interna e alla recezione di cinema e TV assunti a supreme scuole popolari.

È ovvia a questo punto la rilevanza della tradizione letteraria come oggetto dell'analisi culturale. Un secondo gruppo di contributi verte infatti sugli stili narrativi, poetici e drammatici. Nella nostra letteratura, come evidenziano gli studi di Gian-Paolo Biasin, Shirley W. Vinall/Tom O'Neill e Anna Laura Lepschy, si sono prodotti autentici capolavori che accompagnano lo sviluppo sociale dell'Italia unita, sia che si parli dei

tratti aristocratici di *Il Gattopardo*, sia che si racconti della degradazione dei ragazzi di vita pasoliniani, una triste rivelazione del nostro realismo biologico. La drammaturgia dell'attore/autore rappresenta, da Scarpetta e Eduardo a Dario Fo, le tensioni morali e le miserie del nostro costume.

La terza parte (sette testi) si focalizza infine sui settori della ricerca artistica: il cinema, le arti plastiche, il design, la moda, i media, la musica pop e seriosa. Nei vari contributi firmati, fra gli altri, da studiosi quali Peter Bondanella, Eugenia Paulicelli e Alessandro Carrera, il lettore trova una piccola storia, articolata per autori, dei nodi più importanti nella pratica artistica. Si fondono gli strumenti della produzione artistica, compresi il consumismo e i monopoli di mercato, alla vita culturale della nazione. L'articolazione dei saggi tiene conto dei reciproci influssi e delle linee di continuità. Il volume ha un epilogo di Rebecca West, che offre un bilancio, ovviamente provvisorio, di un periodo storico non sempre facile da esemplificare: una sorta di riflessione sulla mappatura geografica del paese ormai tracciata da immigrazione e multiculturalismo. L'Italia si muove verso nuovi assetti, che segnalano un processo in atto di cambiamento del costume civile. Come osserva la West, bisognerebbe studiare attentamente le conflittualità postmoderne per scrivere una futura storia culturale di un'Italia che negli ultimi decenni ha cercato oltre i confini i propri modelli di riferimento. Lo stato della cultura italiana viene così fissato nella cornice di un mondo in trasformazione.

Modern Italian Culture è stata pensata, per omogeneità di organizzazione, come un'opera unitaria; ogni saggio ha tuttavia un'autonomia di contenuti che lo separa dagli altri. Un accenno va fatto alle omissioni. Un'omissione specifica può riguardare il cibo, lo sport, l'università, e forse la questione femminile avrebbe meritato un capitolo separato. Ma, come mette in rilievo Zygmunt Barański nelle pagine introduttive, l'intenzione è di complementare gli studi che l'hanno preceduta, non sostituirli. Si sottoscrive quindi una nozione flessibile di cultura, rigettando in partenza criteri di apparente equilibrio, per orientarsi verso scelte selettive e di sintesi. Il libro ha quindi un taglio intenzionalmente "parziale". Un'altra osservazione che si può avanzare leggendo questi 17 testi è che, più che a un'acquisizione schematica di dati, si punta a un approccio critico-riflessivo.

Modern Italian Culture delinea, con interventi essenziali, il profilo del dibattito culturale attuale; non intende storicizzarlo. I parametri storico-geografici scelti e le sistematiche esposizioni delle tematiche in esame contribuiscono alla chiarezza e alla facile consultazione del volume, che si avvale inoltre di ottimi riferimenti bibliografici.

Gaetana Marrone, *Princeton University*

Giancarlo Lombardi. *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999*. Farleigh Dickinson University Press, 2002.

The title of Lombardi's study, *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction, 1952-1999*, may suggest to the reader an analysis guided by solely a formal approach to genre criticism. From the outset of the study, however, Lombardi distances himself from such formalistic constraints by constructing an engaging comparative study of the genre that explores the evolution and involution of feminist themes in a variety of national contexts. In his preface Lombardi explicitly differentiates his work from previous structuralist scholarship on diary fiction and likens his study, with its overriding attention to the influence of ideological discourses on diary fiction, to Hassam's *Writing and Reality: A*

Study of Modern British Diary Fiction (28). Lombardi's diachronic study moves from the *preistoria* of the feminist movement to late 20th-century backlash against progress attained by that movement. The book thus spans four decades of feminist diary fiction and addresses the works of authors representative of four national contexts: Italy (De Céspedes, Maraini, Tamaro), France (Beauvoir), England (Lessing), and Canada (Atwood). The critical orientation is motivated and varied; psychoanalytic criticism, Derridean observations on the economy of the family, and Foucault's analysis of systems of social surveillance converge in an argument that effectively demonstrates how feminist diary fiction portrays a patriarchally engineered "universe of female protagonists in seclusion" (15). Each chapter explores this subtending theme as it discusses a variety of possible reactions by the female protagonist to this oppressive condition: resignation, rebellion, retreat into insanity, and conformity to socially prescribed roles.

Chapter One ("Time Given, Time Taken, Time Lost: De Céspedes's Bleak Tale of the Fifties") explores the internalization of patriarchal imperatives regarding femininity. Lombardi highlights those transgressive moments in De Céspedes's text where the act of secretive diary writing is described as sinful and subversive, an activity that does not contribute to the economy of the foyer. De Céspedes's resisting narrative and the protagonist's ultimate destruction of it become, in Lombardi's persuasive analysis, a burnt offering consecrated upon a symbolic altar to female interiority. Through an analysis of the religious and economic discourses with which the protagonist chooses to describe her transgression, Lombardi traces the uneven process of the protagonist's awakening and final return to silence. Diary keeping, explored by Lombardi in Derridean terms, is a gift of time given to oneself, time taken, but also time lost. Its status as a selfish and "an-economic" activity undermines the mother's contributory and sacrificial role within the family economy. The protagonist Valeria's secluded condition — apropos of which Lombardi focuses on spatial considerations and images of mirroring in the novel — emphasizes how phallogocentrism silences those whose writing is not sanctioned by patriarchal consent.

Chapter Two ("Neurotic Cassandras: Lessing, Maraini, Beauvoir, and Their 'Crazy' Diaries From the Sixties") attempts to demonstrate how this decade witnessed slightly different stages of feminist struggle in Western Europe. These "site-specific" realities, as Lombardi defines them (19), are exemplified by Beauvoir's *La femme rompue*, Maraini's *A memoria*, and Lessing's *The Golden Notebook*. In each work Lombardi painstakingly explores the "symbolic depiction of different aspects of female neurosis" (55). The golden notebook of Lessing's novel narrates the protagonist Anna's journey through crisis and madness. Lombardi examines with great textual detail each of the four colored notebooks that Anna keeps to compartmentalize her life, and offers convincing readings of each informed by psychoanalytic criticism (the castrating female gaze, *das Unheimliche*), Lacan (linguistic slippage and the phallus), and Bentham's panopticon via Foucault. Lombardi observes that themes in this text such as breakdown and separation (race, class, and gender) overdetermine the subtending theme of the divided self.

Lombardi then turns to an analysis of the formal and thematic subversion which characterizes Maraini's *A memoria*. The avant-garde work, which he likens stylistically to the *nouveau roman* in its alienating representation of disorder and fragmentation, is complemented by a female protagonist whose sexual promiscuity presents a threat to patriarchal order. The protagonist suffers from lack of social memory, and this condition, Lombardi argues, mirrors the condition of women's *preistoria*, which Maraini defines as

unconsciousness, a lack of reflection upon one's life or actions (70). In support of the symbolic status of the protagonist, Lombardi shows in exhaustive detail how the text differentiates between women as body, instinct, appetite, and men as reason, intellect, speculation. This patriarchally imposed segregation to the body inscribed within a profound existential despair, a failure to communicate, and an alienation from history make of *A memoria* "a bleak fairy tale, a mythic fable on the war of the sexes in prefeminist Italy" (78).

The penultimate section of this chapter treats the unreliable narrator of *La femme rompue* (1967), a housewife abandoned by her adulterous husband, forced to embark upon an undesired emancipation. Monique's six-month diary details her "slow *descente en enfer*" (80) in which Lombardi draws comparisons to the bleakness of Poe's short stories and focuses on the darkness and angst enveloping the protagonist. Lombardi's critical point is that the ambiguity of Monique's statements, her forgetfulness, confusion, and distortion of the truth make her an unreliable narrator, one motivated by intentional misrepresentation. He concludes that this ambiguous novella, "disguised as a desperate plea for human sympathy, actually undermines its most evident meaning through subtle rhetorical and structural devices" (90). The chapter closes with Kristevan observations on female castration and the link between depression and language (*Le soleil noir*); Lombardi concludes that the characters' "neuroses signify their inability to adjust to patriarchal societies that are faced with the threat represented by the possibility of female emancipation" (93).

Chapter III ("The War Years: Maraini's Angry Look at the Seventies") follows the protagonist of Maraini's *Donna in guerra*, Vannina, as she undergoes a transformation from a condition of socially prescribed subjugation to rebellious emancipation. Lombardi explores the public-private dichotomy through a sensitive and nuanced analysis of the protagonist's areas of action: the apartment, *lavanderia*, garden courtyard, and the *piazza*. By highlighting the religious overtones and ritualistic qualities of certain descriptions and conversations in the novel, Lombardi provides convincing textual evidence of his reading of two other female figures in the novel, Tota and Giottina, as "voices from the netherworld, from the dark caves of the earth, [...] the voices of female atavistic revolt" (103). Although theirs is ultimately a doomed rebellion, another female figure, Suna, features in Vannina's eventual emancipation. The most suggestive argument in this chapter is the analysis of the symbolic role of hunting and fishing in which Lombardi relates these two activities to possession and abuse of women.

Lombardi's analysis in Chapter IV ("Fall From Grace: Lessing, Atwood, and the Years of the Backlash") of *The Diaries of Jane Somers* (1984) and *The Handmaid's Tale* (1986) posits these texts as representative of the backlash against feminism. Regret, fear of aging, the body, and decay haunt the protagonist of Lessing's work. Although a career woman, Jane Somers edits a glossy women's magazine, *Lilith*, which betrays its feminist title through a subtle promotion and reinforcement of patriarchal propaganda. Lombardi demonstrates, through a close analysis of Jane's relationships with other characters, how the protagonist has had to prioritize work over family in order to project a stylized image of a successful, liberated woman. Lombardi sees courage in the character's abandonment of her position at the pseudo-feminist magazine, but concludes that "her more drastic connection from the world of the emotions ends the diaries on an extremely bleak note" (138). Drawing upon the publication circumstances of this work (Lessing's use of a pseudonym to publish the novel and the critics' resulting inability to recognize her

literary signature), Lombardi makes some concluding remarks on signature and style in which both the text itself and the body of the protagonist as text are dressed for an audience. In the following section on Atwood's novel, Lombardi shows how Atwood's dystopian future world fully realizes the latent backlash which Lessing's novel hinted at in its conclusion. The chapter presents a thorough summary of the work and discusses the symbolism of dress, colors, and the protagonist's name. After this discussion of symbolism, Lombardi explores the role of language. In its status as the transcription of Offred's oral narrative, the diary is the objective correlative of the female character's exile from the written word.

In the study's conclusion ("A Grandmother's Legacy"), Lombardi addresses the best-selling novel by Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore* and teases out the contradictory ideological discourses inscribed in the narration. In the grandmother's message to her absent granddaughter to "forget her own rationality, dismiss the subversive power of her voice, and let her emotions take over her life" (158), Lombardi sees an echo of Italy's reawakened Conservatism and patriarchally informed ideologies.

In conclusion, *Rooms with a View: Feminist Diary Fiction* is a study rich with close readings of primary texts and theoretically acute analyses of characters, themes, and situations. The lucidity and concision of the textual analysis is, however, sometimes marred by semantic and grammatical errors. A complete bibliography and an index of concepts, authors, and titles ensure effective consultation of the study. While Lombardi convincingly dissects each character's fictional world and identifies the telltale traces of ideologies in that world (Catholicism, Feminism, Marxism, Neo-Conservatism, *et al*), at the end of chapters the transitional leap between these texts and the sociopolitical history of the women's movement is often brusque and/or vague. As Lombardi states in his preface, the view, circumscribed by windows and mirrors and readily available to female diarists, weaves together two discourses. The diaries "bear witness to their internal struggles while reflecting, at the same time, (on) the external world, whose sociopolitical turmoil will be observed, however, from afar" (15). The preface's survey of post-WWII Western women's history and feminist politics is a concession, I think, to the proposition that if each text chosen by Lombardi reflects the evolution of the women's movement across time (resignation, rebellion and backlash), then text and history need to be mutually present on the page. The sociopolitical turmoil cannot, in the end, be observed from afar.

Lori J. Ultsch, *Hofstra University*

Helen Barolini. *More Italian Hours*. Boca Raton, FL: Bordighera, 2001.

In the second half of the 20th century, Helen Barolini (*Umbertina*, 1952; 1979, *The Dream Book*, 1985) initiated, as did Giulia Savarese (*The Weak and the Strong*), Tina De Rosa (*Paper Fish*, 1980), and others, a new trend in Italian-American literature away from the preconceived notion of how Italian-Americans were supposed to behave and write. In 2001, Barolini's latest book, *More Italian Hours*, comes as a welcome addition to this new perspective on Italian-American culture. This in spite of the fact that Barolini, like many other American writers of Italian descent, refuses to be labeled an Italian-American writer, an enriching but limiting label, which, in Barolini's words, provides on one hand a community, and on the other a ghetto. Although it is obvious that any writer must be judged only by the quality of his or her writing, it is essential, in order to

appreciate these short stories on a deeper level, to read in them the distinctive features of a literature that hovers between Italian and American feelings, traditions, and philosophies. In the preface to *The Dream Book* (1985), Barolini herself wrote: "No matter how encompassing our themes and broad our views, *overtones of who we are and how we feel, as formed by our values and history, show up in our work*" (10). This must be our key to reading and enjoying her latest collection of stories.

This perspective is also implicitly suggested by the title that Barolini chose for her new collection of stories, named after Henry James's travelogue *Italian Hours*. By this reference to the 19th-century author of many books about Italy, she imports James's openness to the Italian experience and his passion for penetrating what he calls the magic of Italy. At the same time she colors it through the lens of a 20th-century American woman of Italian descent, who married an Italian poet and lived in Italy for many years. Many of James's views on his Anglo-American heroines in Italy, and on women in general, are implicitly criticized by Barolini, especially in the central and longest story, "Shores of Light." James's gauche, timid, and delicate Daisy Miller (also found in the first story, "Of Sketchbooks and Millers"), the Christina Light who totally ignores her Italian heritage, and the Miniver Cheevy whining for missed chances all appear to us artificial figures with a weak sense of their value and purpose in life. Barolini's women, on the contrary, are fully conscious and strengthened by their struggle to integrate the two sides of their identities. Barolini's typical creation is the proud Matilde, never forgetting and fully enjoying her Italian heritage; or the hippie Connie, glad that she got away in time from Sicily to create her own future; or Michele, the Harvard student who, after the first negative impact with Italy, is reconciled to her grandparents' country, buys a pop-art blouse, and begins a new life; or, finally, Fran the gardener, who in the end chooses to make her lonely life fruitful again and allow her long relationship with Sam to take its course without resisting it.

The addition of "more" to the title indicates to us Barolini's desire to say "more" about Italy, to show both the positive and negative aspects, the virtues and the faults, while James was blinded by his romantic view of the Italy he loved so much. He regretted, for instance, the end of papal Rome and of the Carnival, the pomp and the fun. He could not understand how the heroic will that produced St. Peter had turned into the vulgar taste of the new buildings. He never penetrated the mystery of how Italy could be so bright and yet so sad, and of how Venice's decadence and ruin could appear more brilliant than any prosperity. He could not see the connection between the two and understand the necessity for change. As a stranger, he was not able, however much he tried, to penetrate the mystery of Italy. Although he wrote unforgettable pages about Venice and Rome, he was baffled by the serenity and dignity of the Italians in their poverty, by the beauty among the dirt, by the sensuous optimism in the general misery. Barolini's characters, a century later, understand all this as they are part of it.

Barolini's discourse is not one of weakness and ethnic self-enclosure. Her women characters, although divided at first and hesitant between two cultures, finally find the identity they are searching for, an identity that can integrate all aspects of their past and present lives, their Italian heritage, and their American education. Barolini gives us this perspective as a true insider, somebody who is a product of American culture, education, and environment, but who spent many years in Italy, the country her grandparents had emigrated from. Women in these stories are more sophisticated and independent than men, who, on the contrary, want constant attention and reassurance. Most of the female

protagonists need and defend their own space, even if it means sacrificing a loving but suffocating relationship. Each of the fifteen stories starts with a casual episode that sets off a memory and starts an interior monologue. These minor incidents are objects — a sketchbook, a poster, a packet of lettuce seeds — or situations — the preparation of a Christmas Eve dinner, a day off in Venice — which spark, by association, a stream of consciousness connecting various memories both among themselves and to the present. The plots are thin with very few external events. The action is replaced by a continuous flow of interior developments. The settings are Rome, Venice, or various places in the Eastern United States. The female protagonists are usually highly educated, members of academia, writers, journalists, Fulbright students studying abroad, or artists who search for and usually find in their works personal achievement and self-realization. In this respect, it is indicative what the author says about writing as “a strategy for self-definition,” and, in particular, in relation to the Italian and American dual heritage, “writing to reconstruct a self, balancing two visions, and creating an identity *spacious enough to accommodate what is valued from both*.” In her stories the protagonists reflect on their destinies, on the difficulty of reconciling their *italianità*, the traditions still evident in food preparation, gardening, special feast celebrations, concern for appearances, and their Italian emotional temperament with their newly adopted American culture, which is often that of their partners in life.

The generational clash, especially between mothers and daughters, is effectively rendered in stories such as “Shores of Light” and “Seven Fishes.” Here the tension between the Italian mothers’ possessiveness and their daughters’ self-reliance and need for independence, instilled by the American way of life, education, and environment, creates feelings of guilt, hesitancy, and a lack of self-confidence. As a result, children often grow distant from their parents and feel embarrassed by them. Mothers in turn are disconcerted by the demise of traditional family values and their children’s attitude. Therefore, Barolini’s women characters stand on uncertain ground between a mainstream and a minority culture that is not considered as such, between a young, future-oriented, confident civilization where no obstacles seem insurmountable and a centuries-old civilization with its sense of history and its fatalistic philosophy of life. Besides, as Italian-American women already in their forties, holding or striving for positions of responsibility and for high recognition in academia or the publishing world, they find themselves doubly discriminated against. However successful in their professional lives, they sometimes feel they betrayed one part of themselves, the side represented by their Italian name and all that this name involves. In moments of self-reflection, doubts surface and the purpose of life seems lost. This conscience alternating between self-satisfaction and regret is beautifully expressed by Barolini in these stories.

However, Barolini’s perspective on life, which we surmise from the different experiences of Americans in Italy, Italians in America, and Italian-Americans in both countries, is finally optimistic. We are left with the sense that the extra dimension and the complexity of their lives, when accepted and integrated, leave the characters much richer and more satisfied. At the end of each story, in fact, the protagonists have an epiphany. The shock of considering themselves against the different background of another culture usually brings them the realization of who they really are. The minimal causes of this awakening are varied. A swollen foot, in “Shores of Light,” humbles Matilde and makes her compassionate for other people’s frailties. After rejecting her mother’s interference in her life and criticizing the latter’s fleetness and inconstancy, she misses and sympathizes

with her. In a new, more sensitive and perspicacious mood, she decides to send her mother an encouraging message, pressing her to pursue her early dreams. In "Classic and Good," the first-person narrator, after an unsuccessful encounter with what seemed a promising new partner, realizes that, underneath, he was a bad-tempered Sicilian and not a rational Jewish intellectual as he pretended to be. Even more poignant is the end of "Seven Fishes" when the Italian mother, after preparing the Christmas Eve dinner for the whole family, is left to go to midnight Mass alone. There she realizes that she cannot make others play her game, but must accept them for what they are. Marriage to an American from New England, she thinks, has changed her daughter, and the daughter and son-in-law are now trying to change her life, to force her to marry her beau and settle down. Barolini is showing us how these first-generation Italians, because of the hard process of adaptation they endured, are more flexible and tolerant than their offspring. Parents are often more liberated and human in their restlessness and constant search for meaning than their Americanized children who, by clinging to their newly acquired American identity and their American husbands as to a rock, and repudiating their parents' culture, have acquired stability but lost their diversity and rich heritage.

Barolini portrays with literary finesse and deep insight the special, complex feelings of belonging and estrangement, the conflicts, the questions about one's place in the world, which are common to many ethnic groups in America's pluralistic and multi-ethnic society, but also different and specific to any particular culture. As this is a book based on an earlier and famous book, it requires us to comprehend Italy, its culture, and people on multiple levels. As in a mirror where the reflection of an image from the past clarifies, by superimposition, that of the present, Barolini, through the explicit and implicit references to Henry James and other writers, better focuses the *Italian Hours*' images, giving them a modern relevance. The emphasis here is on the identity crises of modern women, their search for and creation of self, only rendered more difficult in their case by their double identity, their gender, the negative attitude towards them, and their traditional dependence on family authority. Barolini's women are far from stereotyped; they start from their individual feelings as persons and not from any preconceived Italian-American models. Barolini breaks the secret about the family by writing of its real condition in contemporary America. She fictionalizes the tensions between the two cultures.

But not all the stories are about the "epic search of self." There is space for a humorous parody of the know-it-all American wife, transplanted to Rome, who tells her guests what to avoid in order to survive in this "terrible country," in "How to Live in Rome and Loathe It." And there is the sad but insightful presentation of an America old couple's obtuseness and misdirected good intentions before the sight of misery and cruelty in "Ms. Italia." The last story, "Diving in Eternity," introduces opportunely the image of death through the painting of a diver on a Roman sarcophagus. The attitude towards old age, death, and the passing of time is a soothing one of natural acceptance.

More Italian Hours gathers many previously written short stories, composed with literary finesse, a delicate ironic touch, and a profound insight. To readers of *Umbertina* it presents a wider panorama of situations and experiences. To first-time readers of Barolini it provides an introduction to the complex world of Italian-Americans, a very different but truer picture than that presented, for instance, by Mario Puzo in *The Godfather*.

Jonathan Usher and Domenico Fiormonte, eds. *New Media and the Humanities: Research and Applications. Proceedings of the First Seminar "Computers, Literature and Philology," Edinburgh, 7-9 September 1998. Oxford: Humanities Computing Unit, University of Oxford, 2001.*

Most students of Italian literature probably judge books that feature the word "computer" in the title not worth their exploration. What could be farther from the emotional and imaginative wellsprings of a novel or a poem, after all, than the sterile logic of disk drives and bits and bytes? But philology — that humanistic discipline which provides a foundation for higher-level literary criticism — employs its own rigorous methods of comparative analysis that are indeed amenable to, and in some cases can be greatly aided by computational processing, in other words, computers. The coin "humanities computing" has been with us for a few decades already and is not unfamiliar to many ears, though its scope and significance are still not widely appreciated. To literary-minded scholars, *New Media and the Humanities: Research and Applications*, the newly published proceedings of the first international "Computers, Literature and Philology" (CLiP) seminar, presents an invitation to become acquainted with some of the philological tools and theoretical approaches practitioners of humanities computing are currently developing, many with direct relation to Italian Studies.

Italy was in fact the scene of one of the earliest humanities computing projects, the *Index Thomisticus*, a concordance with critical edition of the works of Thomas Aquinas that resulted from research begun in the late 1940s by Jesuit Roberto Busa. Yet, as Dante Marianacci, Director of the Italian Cultural Institute in Edinburgh, points out in his foreword to *New Media and the Humanities*, the CLiP seminar held at Edinburgh University on 7-9 September 1998 "connected for the first time Italian Studies to mainstream research in Humanities Computing, establishing robust relationships between Italian research centres and pioneering institutions in USA and Europe" (vi). Since this initial meeting, CLiP has convened each year at a different European university, attracting a stable group of humanities computing professionals to participate in informal presentations and discussion of their methodologies and projects. *New Media and the Humanities* thus preserves the initial parleys of an ongoing, evolving conversation.

Unfortunately, however, the volume includes only the series of edited papers delivered at the Edinburgh seminar without any record of the undoubtedly lively and pointed exchanges among participants. Nevertheless, the collection of fourteen essays gives one a sense of the different directions from which the contributors approached the major themes of textual encoding, editing, and analysis. Editors Domenico Fiormonte and Jonathan Usher distill and recombine these themes in their introduction, but here we simply provide a précis of each of the essays, which fall roughly into three groupings, although the table of contents suggests no such organization: theoretical and practical constructs for understanding the significance of electronic philology, historical and critical perspectives on the development of computational linguistics and humanities computing, and case studies.

In the opening essay, humanities computing veteran Willard McCarty offers high-level perspectives on the discipline. "Humanities computing," McCarty claims, "is centred on the mediation of thought by the machine and the implications and

consequences of this mediation for scholarship" (3). Alluding to Busa, he argues that the computer must not be regarded as "just a tool," but rather as "an agent of perception and instrument of thought," a kind of "mental prosthesis" (3). As such, it shapes what we see and how we see it. When texts are encoded according to a rigorous scheme and then analyzed computationally, the result is a kind of translation of original ambiguities into a brutally simple logic that can at once reveal significant underlying patterns that might otherwise escape detection while throwing into relief the very richness of what cannot be adequately marked up. Francisco Marcos Marín agrees with McCarty that electronic philology is not just a tool limited merely to speeding up certain analytical processes and compiling statistics more accurately. Yet unlike McCarty, he does not propose theoretical models to explain or justify its existence. Instead he describes and classifies directly its processes and results, arguing for its place in intellectual and institutional landscapes based on the new questions and insights it makes possible.

In perhaps the most provocative piece in the volume, Allen Renear, the lone American among the otherwise European cohort, suggests that not enough thought or theoretical attention has been given to "non-critical editing," a term he uses to encompass all but the most formal types of textual editing, and hence also the most common. Especially with the vast and ever-increasing publication of non-critically edited texts on the Web, the cultural consequences are enormous in Renear's view. While marking up texts for presentation on the Web may seem a simple and straightforward task, he points out that literal transcription, or the "literal representation of the linguistic text of a particular document" (29), inevitably involves a complex set of problems. In order to achieve the appropriate balance between "getting the whole text" and "nothing but the text" (28), one must first understand what a text is, to which Renear gives the answer: an "Ordered Hierarchy of Content Objects" or OCHO (27) — a textual ontology that has been used to support strategies such as the Text Encoding Initiative (TEI).

Lou Burnard approaches the problem of encoding "just the text" from a somewhat different angle than Renear. Rather than departing from ontological concerns, Burnard works from a hermeneutical stance that may be specifically characterized as semiotic. Transcription inevitably involves interpretation because of the complex nature of textuality. A text, he points out, is simultaneously an image, a linguistic construct, and an information structure. A hermeneutical point of departure thus comes round to ontological categories in making its circle, so Burnard's theses are not incompatible with Renear's.

Fabio Ciotti approaches the problem of transcription from yet a third angle, namely epistemology. Departing from the premise that transcription is essentially concerned with reproducing the sequence of graphic symbols, Ciotti emphasizes the role played by the transcriber's knowledge and competence in recognizing linguistic codes. From this standpoint, the act of transcribing, or re-encoding a code appears as a primarily epistemic endeavor that can be isolated in practice from metaphysical or ontological concerns. Textual encoding, according to Ciotti, is a theoretical language used to provide access to one set of codes through another.

Shifting to a reader-centered perspective, Claire Warwick asks whether there remains a role for the editor in the hypertext environment where readers have more determination than ever about to how read a text. She answers affirmatively, but argues that role is necessarily changed by the medium. The main difference she sees is that the discrete tasks involved in textual editing are less likely to be performed by an isolated

individual than by several working in collaboration. Complementing Warwick's views with a final theoretical perspective, Federico Pellizzi suggests that theories of discourse elaborated by Foucault and Bakhtin relate well to theories of hypertext since the latter, like the former, place emphasis on the different positions or distance inherent in communicative interactions.

Moving away from the theoretical aspects of textuality and textual encoding, Antonio Zampolli examines in more practical terms the current situation and opportunities for cooperation between computational linguistics and humanities computing, first on a global scale and then particularly in Italy. This is a task which he is uniquely qualified to do, given his continuous involvement in the field of computational linguistics since 1967 and his directorship of the CNR Institute of Computational Linguistics at the University of Pisa. Zampolli traces the parallel but often divergent histories of the two disciplines, pointing out avenues for future cooperation, urging practitioners of computational linguistics and humanities computing to collaborate in the creation of large linguistic repositories and of tools to analyze them. Likewise critical of the isolation of computational linguistics from the concerns of the humanities, Elizabeth Burr advocates setting aside a theory-driven approach to linguistics, which she argues has suffered from a dualistic conception of language based in the analysis of binary opposites, in favor of a data-driven approach, which assumes a functional attitude toward language and focuses on the analysis of corpora of naturally-occurring linguistic productions. A functional stance furthermore introduces an historical perspective that recognizes the evolutionary development of dialects and sociolects, as well as a linguistic knowledge perspective that considers the limits of a speaker's competence. In his essay on "Researching and teaching literature in the digital era," Giuseppe Gigliozzi outlines various initiatives of the Centro Ricerche Informatica e Letteratura (CRILet) at the University of Rome, which he directs, before turning to some theoretical reflections on the methodologies he has employed. In the final section, Gigliozzi offers a series of observations on the situation of humanities computing in Italy, correlating its emergence with the need to define alternative professional profiles within glutted humanities faculties.

Readers less interested in theoretical or professional concerns may wish to turn directly to the last four essays, which offer a variety of case studies. David Robey discusses computerized techniques he has used to analyze the sound features of Dante's *Divine Comedy* and investigate whether patterns of accented syllables and assonance can be correlated with literary devices operating in the poem. In the only non-English contribution to the volume, Massimo Guerrieri discusses a project to present and compare statistically the variant editions of Eugenio Montale's *Mottetti*. Guerrieri's paper will help those less familiar with SGML (Standard Generalized Markup Language) and the TEI understand how they can be used to prepare textual corpora for analysis using tools such as TACT (Text Analysis Computing Tools), developed at the University of Toronto. Staffan Björk and Lars Erik Holmquist, two younger researchers from the Interactive Institute in Gothenburg, Sweden, sketch their development of software to facilitate simultaneous browsing of textual variants. Their work on interface design and screen display issues highlights the importance of devoting attention to these practical aspects of humanities computing in tandem with refining programs to perform computational and lexical analysis. Finally, Licia Calvi describes a hypertext project built around the teaching of postmodern Italian literature at Brown University.

The regrettable absence of a centralized site for CLiP on the Web makes following the evolution of the annual seminar difficult, though remnants of earlier calls for papers do contain some useful links to further information about participants and their projects. In addition, *New Media and the Humanities* includes a comprehensive list of works cited. More current sources on electronic philology can be found by browsing issues of *Computers and the Humanities* or the archives of the *Humanist* electronic discussion group (both sponsored by the Association for Computers and the Humanities), as well as the journals *Literary and Linguistic Computing* and *Computational Linguistics*.

Christian Dupont, *University of Notre Dame*

Mauro Novelli. I "saggi lirici" di Delio Tessa. Milano: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2001.

Non è facile cimentarsi coi poeti in dialetto del Novecento italiano. Non c'è conoscenza — o addirittura pratica — diretta dei vernacoli che alleggerisca più di tanto lo sforzo interpretativo di fronte al rigore autoriale della poesia moderna, dove i sedimenti connotativi vengono spinti sino alla saturazione. È sicuramente il caso di Delio Tessa (1885-1940), formidabile quanto trascurato poeta del Novecento in milanese, recentemente riedito per la cura magistrale di Dante Isella (*L'è el di di mort, aлегher! De la del mur e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1985 e 1999) a cui dedica ora una densa monografia Mauro Novelli, milanese di formazione schiettamente filologica. (Da segnalare inoltre il profilo introduttivo di Giuseppe Anceschi: *Delio Tessa, profilo di un poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1987.)

Già nell'impianto generale il libro si distingue per il rigore filologico. L'ordine dei capitoli si attiene a una chiara progressione dal dato materiale all'ideologia: un primo capitolo è dedicato alle vicende editoriali ("Alle soglie"), un secondo alla lingua e allo stile ("Il chiodo dello stile"), un terzo alla metrica ("Metri e ritmi"), un quarto allo svolgimento retorico-narrativo ("Modalità narrative") e un quinto appunto all'ideologia generale di Tessa ("Una parabola ideologica"). Seguono un'interessante appendice documentaria (due corrispondenze giornalistiche di Tessa, una scaletta del programma di una serata di letture pubbliche di poesia dello stesso, due cronache di tali serate) e un'ampia e dettagliata bibliografia. Il libro è sicuramente l'esito felice di un lungo e preciso lavoro di schedatura e di ricerca, che sicuramente trova il suo trattamento adeguato nella suddivisione dei capitoli. L'analisi testuale ne esce un po' sacrificata, ma sia l'editore sia la collana fanno pensare a uno strumento destinato a chi già abbia confidenza con Tessa e con la sua lingua (tant'è che i versi milanesi non vengono tradotti).

Il primo capitolo descrive molto bene le vicende editoriali e le scelte di Tessa sui testi da includere e da escludere. (Convince la tesi di due periodi essenziali di composizione, 1909-1912 e 1929-1936, anche se le eccezioni individuate, penso io, andrebbero trattate in quanto tali e motivate di conseguenza.) Già nelle scelte emerge un Tessa che non si concede ai gusti consolatori dominanti della poesia in dialetto dell'epoca, ma insegue un suo rigore personale, a volte esasperato nelle pagine di didascalia per la pubblica lettura (e Tessa era un ricercato conferenziere e lettore in pubblico). Il resoconto e l'analisi delle differenze tra progetti autoriali ed esiti editoriali mette in luce molti aspetti importanti di un lavoro poetico isolato e solitario, esigente e preciso. Convince meno, invece, il voler far perno su alcuni testi centrali portati a termine

nella maturità e relegare gli altri — i testi giovanili, ma anche gli autocommenti — alla periferia delle ipostasi di ordine inferiore. Emerge l'esigenza storicista e idealistica di voler fissare a tutti i costi i tratti coerenti di un autore in pochi componenti rigorosi “non annegati nella disomogeneità dei libri che a lungo li hanno tenuti imprigionati, lontani dal grande pubblico come dalla miglior critica” (16). È chiaro che Novelli vuole riscattare Tessa dal silenzio di tante autorità critiche, Contini in prima fila; e in ciò ha tutte le migliori ragioni del mondo. Sarà però opportuno continuare il lavoro critico secondo altri presupposti, senza aver paura delle incoerenze e delle contraddizioni dei testi, che forse li rendono ancora più interessanti.

Resta fermo comunque, quello sì, il rigore tessiano dello stile e la scelta del dialetto come rifiuto dello iato sociale tra popolo e borghesia, analizzato in maniera eccellente nel secondo capitolo. Novelli riferisce che il milanese di Tessa tende a una mimesi immediata ricercata attraverso la testimonianza diretta. L’“unico maestro: il popolo che parla”, come recita l'introduzione dell'autore a *L'è el di di mort, aлегher!*, ha il suo corrispettivo in un quaderno-calepino di espressioni registrate dal vivo e quindi intensamente mimetiche. Da ciò il lessico specifico, la toponomastica precisa e insistita; da ciò anche la polifonia, la concomitanza di più registri, analoga a quella di Gadda, come già notava Isella, e che il libro indaga con dovizia di particolari. Novelli però distingue tra plurilinguismo ed espressionismo: non sono sinonimi, anche se in Tessa si trovano entrambi. L'espressionismo tessiano, secondo Novelli, è nella ripetizione dei termini, nella frammentazione della sintassi e nell'inconclusività, cioè nelle forme in cui la tradizione orale viene rivisitata dall'interno e messa a dura prova dal contrasto con la modernità; è il precipitato della tradizione orale in un'epoca dove la piena percezione non è più permessa (come nota giustamente Novelli, Benjamin è *de rigueur*). A questa frammentazione si accompagna il senso della durezza del dialetto milanese come armonia della dissonanza, coerente con la cultura musicale aperta e aggiornata di Tessa. La musica è evocazione visionaria che sfocia in un gusto (quasi feticista, direi) per la parola, da cui la predilezione per un Ungaretti “tutto musica e suono”; ne fa fede l'inventario di espressioni provvisto in calce.

Coerente e complementare con le conclusioni sull'ornato e sullo stile è l'indagine sulla metrica nel terzo capitolo. Dopo la prima fase di apprendistato, Tessa abbandona gli strumenti tradizionali dei verseggiatori milanesi e piglia la sua strada, a volte cimentandosi col verso libero, rinsaldato casomai da rime interne di connessione, e a volte rivisitando e svuotando dall'interno la stessa tradizione impiegata prima. Sembra essere il caso di “Caporetto 1917”, in cui Novelli legge il rovesciamento carnevalesco delle consolatorie quartine di settenari di tante “bosinate” anche di Tessa stesso; dietro altri recuperi scorge invece la tentazione dell'endecasillabo-settenario leopardiano. *Ergo* la classificazione: a) testi dalla stroficità regolare, b) testi costanti nel verso, ma senza strutture strofiche riconoscibili. La conferma della mancata concessione all'oralità e alla cantabilità trova conferma in un puntuale conteggio metrico, spinto a volte al tecnicismo esasperato e poco leggibile, anche se pieno di riscontri importanti. È questo, secondo me, il punto dolente del libro: il metodo e l'impianto strettamente filologico già nell'ordine dei capitoli ha sicuramente il vantaggio di render conto con chiarezza del lavoro di ricognizione dei materiali e delle linee ricorrenti, ma spesso si disperde in frammenti di citazioni testuali che con fatica si riconnettono al testo intero, alla sua collocazione storica, alla sua interpretabilità.

L'uscita dalla stilistica e dalla metrica in senso stretto porta alla valutazione ben più

agevole — e, per chi scrive, più interessante — delle modalità narrative, nel quarto capitolo del libro. Non si può non essere pienamente d'accordo sull'analogia del rapporto Tessa-Porta a quello Gadda-Manzoni: alla devozione verso il modello tradizionale di ragionevolezza critica si accompagna e si sovrappone la consapevolezza del non poterlo applicare; da questo deriva la lacerazione della modernità. Novelli ipotizza un paragone con le forme della narrazione cinematografica, anche sulla scorta dell'amore di Tessa per il cinema e la pratica di recensore sull'*Ambrosiano* e sul *Corriere del Ticino*: è un invito d'eccezione all'approfondimento. Il principio dialogico e, per così dire, romanzesco, individuato nel presente indicativo come tempo di attuazione e non di commento, dà una chiave di lettura fondamentale dei testi e della molteplicità dei piani narrativi. Già qui si mette in rilievo il livello di esistenza e di espressione dell'io, che nella sua solidarietà col lettore ideale/narratario non ha nulla di lirico; al contrario, è grottesco, realistico (e in questo è forse lontano dal Delio Tessa storico). La poesia ha quindi un valore del tutto segnico, di realtà ricostruita in virtù di una sua significatività testuale, per cui "tutti gli esistenti chiamati in causa vengono immancabilmente investiti da una fortissima carica simbolica. Per Tessa, come già per Baudelaire, a contatto con la modernità urbana tutto 'devient allégorie'" (150). La Milano del regime, in continua trasformazione verso i modelli più funzionali al razionalismo capitalista, resta fuori e lo spazio della poesia diventa uno spazio privato del poeta-*flâneur* e dei suoi personaggi, felici al di fuori del processo produttivo (vecchi e bambini), schiavi di esso infelici e consapevoli (prostitute, operai, soldati) o felici e inconsapevoli (contadini intontiti). Lo spazio della poesia e della creatività diventa allora uno spazio privato, uno spazio rimosso, personale, pensato.

Il conflitto con la modernità trova il suo svolgimento completo nel quinto capitolo, che illustra lo scetticismo estremista e allo stesso tempo conservatore di Tessa, molto probabilmente ispirato dalle dottrine di Tolstoj, molto diffuse nell'Italia dell'epoca. Ma la vera assonanza è di certo con Baudelaire. Nei due autori si riconosce lo stesso rapporto contraddittorio e conflittuale con la modernità. Le ben note elucidazioni di Walter Benjamin potrebbero benissimo valere in tutto e per tutto anche per Delio Tessa.

In "Caporetto 1917" lo shock della folla ci riporta alle pagine dei *Passages* di Benjamin, con la descrizione della folla in preda alle dinamiche manipolatorie della modernità industriale, di fronte a cui Tessa rimane scettico e avverso. Per Tessa la folla è complementare alla svolta al razionalismo utilitaristico dei ceti medi, cooptati dal potere fascista, che ha cancellato la quiete liberale della Milano artigiana e piccolo-borghese per farne una società divisa in capitalisti e socialisti, padroni e lavoratori egualmente manipolabili. Traspare un Tessa più crociano che gobettiano, che tolstoianamente guarda all'arte come possibilità di redenzione, ma allo stesso tempo intuisce nelle forme della modernità l'ambiguo atteggiamento verso le masse: urto rivoluzionario da un lato, cooptazione del capitale dall'altro. Lontano da tutto questo sta il poeta, l'ultimo uomo del mondo, il reietto sociale non integrabile nel sistema produttivo. Come afferma Tessa medesimo: "[...] all'uomo normale non resta che guardarlo da lontano; fuggirlo quando è vivo, studiarlo quando è morto" (209).

Nonostante le difficoltà di cui s'è detto, il libro di Novelli è uno strumento molto importante e un indubbio stimolo alla lettura e allo studio di Tessa. I primi capitoli sono utilissimi per l'elucidazione dei problemi più strettamente legati alla lingua; gli ultimi, anche se a volte discontinui e frammentari, aprono verso ipotesi critiche forse cruciali e di certo da verificare. Sono i segni di un'altra orbita; sta a noi, fatte salve le opportune cautele di lettura, seguirli.

Valeria Finucci and Kevin Brownlee, eds. *Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History*. Durham: Duke UP, 2001.

The evocative title of this collection of essays edited by Valeria Finucci and Kevin Brownlee, *Generation and Degeneration*, is more than a clever play on words. Generation and degeneration, whether as rhetorical figures, historiographic devices, and/or textual traditions, dominate the ten essays that make up the volume, incessantly underscoring the prolific bond between making and unmaking, producing and destroying, continuity and interruption. Thus, the term “reproduction” in the book’s subtitle is understood in a very wide sense. In Finucci’s and Brownlee’s book, it can refer, rather literally, to the biological conception of Jesus or of Tasso’s heroine Clorinda in their mother’s womb, but also, more metonymically, to the representation of menstruation and the clitoris in different discourses, to the literary genealogy of women and men writers, or to the historical descent of western medicine.

The authors of the ten essays are literary critics, historians, and scholars of religion. Most of them write from a perspective influenced by feminism and cultural studies; all go beyond the traditional boundaries of their particular discipline. Yet, among the pleasant surprises of this book, and certainly one of its many strengths, is that although the topics covered span from classical antiquity to the Renaissance and even into the eighteenth century, from Greece and Asia Minor to Italy, Spain, and England, from textual criticism and literary analysis to the history of medicine and of ideas, the volume presents itself as singularly unified and coherent.

As every one of these essays was a captivating read, I must at least briefly introduce each one. The first part of the book is titled “Theories of Reproduction” and contains two essays. Through a close reading of fourth- and fifth-century sources, Elizabeth Clark details the polemic between Augustine and Julian of Eclanum on original sin, and its implications for the reproduction of human beings, and especially for the conception of Jesus. Valeria Finucci employs a Freudian-Lacanian lens to draw a historical and cultural outline of the construction of maternal and filial monstrosity in Tasso’s *Gerusalemme liberata*, and in Renaissance Italy more generally. The second part of the book, “Boundaries of Sex and Gender,” is made up of three essays. Dale Martin examines, in a straightforward and convincing historical account, the connections between two aspects of gender construction in Greco-Roman culture: sexual asceticism and male menstruation. He concludes that, despite the monolithic appearance of the Greco-Roman standards of manhood, it is precisely ambiguity that gave the ancient ideology of masculinity much of its power. Gianna Pomata’s related essay on menstruating men is boldly original, and likely to change the way we interpret ancient and early-modern constructions of the female body. As Pomata makes clear, the phenomenon of the menstruating male in the Renaissance and through the eighteenth century shows us doctors who understand male bodily functions through the model provided by the female menstruating body, against the more widely accepted historical understanding that the ideal body type, up to the end of the eighteenth century, was male. In her reading of seventeenth-century travel narratives and anatomical texts, Valerie Traub disarticulates the connection between the clitoris and the lesbian (central to Freud’s account of lesbianism as an infantile stage of sexual development), and, more generally, she

deconstructs the ultimately essentialist equation between body part and embodied desire, and of embodied desire and erotic identity.

The third part of the volume, "Female Genealogies," presents Marina Scordilis Brownlee's essay on María de Zayas, a seventeenth-century Spanish writer of transgressive fiction, and Maureen Quilligan's analysis of the print history of Elizabeth I's translation of Marguerite de Navarre's work. "The Politics of Inheritance" is the title of the last part of the book. Nancy Siraisi's contribution is a historical essay on the role of Egyptian medicine in sixteenth-century constructions of medical history at the University of Padua. This genealogical interest was motivated both by the humanistic search for the most ancient and purest medical wisdom, and by the political and economic environment of a university city so geographically close to Venice. Kevin Brownlee's essay also deals with genealogies, this time literary rather than medical ones: the response to and levels of acceptance of, or rebellion against, the cultural hegemony of France in Brunetto Latini's *Il Tesoretto*, the anonymous *Il Fiore*, and Dante's *Commedia*. According to Brownlee, the *Commedia*'s denial of the canonical status of the *Romance of the Rose*, in favor of an italo-centric genealogy, epitomizes Dante's rebellious reaction to French culture and power in general. Brownlee's essay subtly yet persuasively underscores the political force of literature, and the importance of genealogy and reproduction in the acquisition of that power. Finally, Peter Stallybrass's essay on ghosts of the Renaissance English stage examines the materialization of genealogy through the figure of the theatrical ghost. He probes, that is, the connections between clothing (especially armors), the body, and memory, as well as the slippage, within traditional genealogy, between these elements and the identity of the male subject.

Generation and Degeneration accomplishes several admirable goals at once. First of all, it makes an important scholarly contribution to the growing interdisciplinary field of the study of reproduction. It brings together excellent examples of different disciplines and approaches. Through its plurivocality, it invites the reader to make connections, realize continuities, and accept divergences between the construction of generation and degeneration in several countries, disparate historical periods, and diverse discourses: literary, medical, theological, philosophical, historical, and artistic. It is not an easy book, though some essays are more lucid than others. For example, Dale Martin's and Gianna Pomata's essays were particularly well-written and approachable even for the non-specialist, while Valerie Traub's and Maureen Quilligan's articles were more demanding in terms of theoretical jargon and historical contextualization, respectively. Because of their intrinsic interdisciplinarity, most of the essays in this collection will provide an enriching and stimulating read for anyone interested in the topics of generation and degeneration, regardless of the reader's historical and/or geographic area of specialty.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Franco Nasi, a cura di. *Intorno alla via Emilia: Per una geografia culturale dell'Italia contemporanea. Atti del convegno La Via Emilia. Cultural Journeys through Contemporary Italy.* Italian Cultural Institute, Chicago, University of Chicago, 11-13 maggio 2000. Boca Raton, FL: Bordighera Press, 2001.

Nel maggio del 2000 si è tenuto a Chicago un interessante convegno, *La Via Emilia. Cultural Journeys through Contemporary Italy*. Si è inaugurata così una serie di incontri sulla cultura dell'Italia contemporanea, che nell'intento dei curatori dovrebbero avere per

argomento via via una zona specifica del nostro territorio. Questo primo incontro ha avuto un seguito recentemente con la Sardegna quale argomento chiave. Sembra quindi essere un percorso di interesse per vari studiosi, perlomeno nel senso dato a tale iniziativa, quello di aprire un itinerario culturale e letterario che ci accompagni in varie regioni italiane. Penso che negli atti del convegno sia evidente la riuscita di tale progetto, persino a chi non ha potuto parteciparvi: mostrare cioè una regione, o in questo caso più precisamente la regione denotata e connotata da un'antica strada consolare (il cui tracciato era tra l'altro preesistente ai tempi romani) e inoltrarsi nei territori al di qua e al di là di tale strada che registra da secoli la cultura nella pianura del Po. Inoltrarsi in tutti i sensi e in tutte le direzioni: si va da Piacenza a Rimini (ad eccezione dell'intervento di Davide Rondoni), attraversando la bellissima strada che raccoglie intorno a sé una miniera (certo esplorata, ma comunque ancora ricca) di esempi dell'arte italiana. Il percorso riguarda l'arte, si scandaglia fra i meandri delle industrie e del loro complesso rapporto con l'espressione artistica, nella musica (classica e leggera, Verdi e Ligabue), nel cinema (dovrebbero dichiarare l'Emilia una "zona protetta" della nostra Penisola), nella poesia, nella prosa e nelle arti visuali. Insomma, quella di analizzare la via Emilia rappresenta un'ottima scelta iniziale per un percorso che segna solo l'inizio di tale esperimento di collaborazione fra l'Istituto Italiano di Cultura di Chicago e istituzioni universitarie italiane e statunitensi.

Trovo assolutamente necessaria l'esistenza di convegni di questo tipo, cioè tematici, ma non nel senso usuale dato al termine. Il termine "tematico" deve essere inteso come un pretesto, come possibilità di dare (finalmente) un indispensabile andamento sincronico degli interventi nel campo che si usa definire studi culturali. Gli interventi, si è detto, sono tra i più vari: Marco Belpoliti traccia un'ipotesi sul sentimento della letteratura padana, appunto la "poetica del magone"; Rebecca West parla dei suoi incontri con autori "padani"; Daniele Benati porge un omaggio a Raffaello Baldini; Adria Bernardi spiega la difficile arte del tradurre autori di questa zona; Alberto Bertoni analizza poesie legate alla Via Emilia come anche Davide Rondoni. Narratori come Tondelli, Celati, Guerra, Malerba, o giovani poeti come Gianfranco Lauretano, Francesca Serragnoli, e Antonio Riccardi vengono ripresentati alla luce di questo itinerario; Walter Valeri descrive con grande lucidità il grande cantiere della sperimentazione teatrale emiliano-romagnolo, con le esperienze delle Albe, della *Societas Raffaello Sanzio* e delle sperimentazioni multi-etniche del *Teatro delle Albe*; il regista Davide Ferrario e Luca Caminati tracciano delle coordinate sul cinema e la musica, Barbolini su musica e letteratura; Sarah Hill ci illumina sui paesaggi che la fotografia di Luigi Ghirri inquadra con grande bravura. È questo il genere di lavori che ci consente, contro le critiche di un lamentabile assorbimento degli studi filologici e letterari nel campo di quegli culturali, di afferrare assai meglio il senso di un prodotto letterario quando viene inserito nel contesto geo-sociale della zona dove tale produzione intellettuale è la fonte dello stesso. Esiste, ed è sempre esistita, l'urgenza di capire il contesto socio-politico di un'opera letteraria, ma essa si fa più evidente particolarmente quando questa opera si interroga e si presenta davanti a un pubblico di non-italiani, come nel caso di chi insegna e fa ricerca fuori dai confini del paese. Troppo spesso infatti si leggono analisi su lavori italiani (ma credo sia un problema comune a tante realtà) assolutamente ignare della cornice culturale che racchiude e dell'*humus* di cui tali opere si nutrono. Unica riserva, forse, è la seguente: siamo sicuri che ovunque potremmo trovare tale ricchezza di autori e artisti, di idee e movimenti, di tendenze e fervori culturali? In tutta onestà non mi sentirei di rispondere

affermativamente. Resta il fatto comunque che questi atti riflettono una pienezza di intenti e una bravura nella scelta degli argomenti trattati dai diversi relatori da meritare un'attenta lettura, piacevole ed informativa al tempo stesso.

Con questo non dico che i vari interventi siano tutti allo stesso livello. Si va da attentissime e brillanti analisi, come quella del territorio di Davide Papotti, oppure quella sul rock emiliano e la sua mitologia di Roberto Barbolini, ad altre che effettivamente sono più degli atti di presenza nell'argomento e che non lasciano il segno.

La nota introduttiva di Franco Nasi situa geograficamente l'antica strada consolare, affidandosi anche all'ausilio, ricercato quasi con affetto, dei grandi autori (Guareschi, Zavattini), e attraverso temi ed abitudini di chi vive da un lato e dall'altro della via. Centri storici e periferie del non-luogo oggi caratterizzando come ricorda il curatore del volume, gran parte della pianura padana. Ma lo scopo del convegno non era quello di fare il punto della situazione, bensì di riunire coloro che, in modi e generi diversi, si occupano di questa zona, la cui comune caratteristica, trovata "sconfinando fra le arti" appare essere la forza disorientante che ne governa il lavoro.

La relazione di Davide Papotti, studioso di geografia presso l'università di Padova, "Emilia-Romagna: variazioni geografiche su un'identità culturale regionale", costituisce il prologo quasi d'obbligo alla raccolta di saggi. La relazione di Roberto Barbolini, "Dagli Appennini alle Honda: raccontare tra la via Emilia e il rock", splendida mitologia del rock in Emilia, traccia un interessantissimo *excursus* del rock emiliano, tra i vagabondi sperduti nella pianura delle balere alla Casadei e dello sbalzo degli *Altri libertini*: inquietudine motoria e bisogno di "far tana" sia pure dopo fughe e ritorni. Da Delfini a Tondelli, questo è lo splendido affresco di uomini profondamente inseriti nel loro contesto territoriale e proprio per questo desiderosi di altri spazi. La nobiltà di tale regione appare intatta in questo ritratto a tutto tondo della sua arte. O meglio, quasi a tuttotondo, perché, duole dirlo, ad eccezione di West, Hill e Adria Bernardi, tre donne che però parlano di Guerra, Baldini, Celati e Ghirri, questo ritratto sembra apparentemente priva di donne, autrici, scrittrici, artiste, critiche, registe, anche se si esplicita e si evince al suo meglio proprio in questa esaltazione dell'espressione artistica in tutti i sensi: la voce, il bel canto, il tatto e il palato, la vista.

"Fuori e dentro il borgo": penso che il cantautore Ligabue (ma anche regista, scrittore, ecc.) abbia ragione a parlare dell'Emilia in questi toni: centro e periferia, margine di cosa? Margine di quale realtà? Una realtà settentrionale, legata alla regione (e se parliamo di regione, parliamo solo dell'Emilia, o includiamo la Romagna di Rimini, e quella magari delle vacanze estive dei personaggi del Bassani degli *Occhiali d'oro?*), oppure una realtà diventata internazionale come quella di Antonioni e dei suoi emblematici film come *Deserto rosso*, in cui paesaggi diventano nature morte alla Morandi? Pure essendo ben legato alla sua via Emilia, quello emiliano rappresenta un mito culturale per molti di noi perché è una cultura mai avversa alla sperimentazione (*il verri, frigidaire, il cannibale, Dylan Dog*, "Ricerca" ecc.) e pure vicina alle sue radici di terra di aromi naturali, di mosto, di nebbia. Da cui tutti dovrebbero trarre ispirazione.

Stefania Lucamante, *The Catholic University of America*

Marco Bertozzi. *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: La veduta Lumière*. Bologna: CLUEB, 2001. Pp. 259.

Hans Robert Jauss's seminal essay, "Literary History as a Challenge to Literary Theory"

provided a programmatic statement for reception studies and contributed to a paradigm shift in literary and cultural studies. In cinema studies, a similar paradigm shift took place beginning in the late 1970s with a turn toward history and an increasing interest in questions of reception. Mounting a challenge to grand theory, and seeking to reinvigorate a field dominated by auteur criticism and by textual studies of a limited and seemingly ossified canon, a group of international film scholars began to focus on early cinema. The results over the past two decades — as measured by the production of new research, by the establishment of new research agendas, and through the re-examination of received knowledge — have been nothing less than phenomenal. This remarkable renewal of interest in “silent film” on the international level, with a particular emphasis on early cinema, has also helped to propel a wide array of academic conferences and associations, ambitious archival projects of film restoration as well as an increase in public screenings of early films, whether in local cinemas with live piano-accompaniment or through government-sponsored programs intended for national television audiences.

Contributing to this flowering of historical scholarship, Marco Bertozzi's well-researched and carefully organized study, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*, reflects the interdisciplinary nature of the field and meets the challenge that such an undertaking entails. Combining architectural history, cultural theory, and visual analysis, Bertozzi traces the interaction between representations of the city pre-dating the emergence of the cinema with those produced by the Lumière operators in the final years of the nineteenth century. The corpus of this study is formed by the Lumières' *vues* — “views” or “vedute” as they are known in Italian: brief fifty-second films of urban spaces filmed by those intrepid pioneers of the *Cinématographe*. Bertozzi analyzes these texts within the context(s) of pre-existing forms of visual representation. In the process, he provides both a synthesis of previous scholarship, which is vast, and an original contribution to the expanding international discourse on early cinema.

In the first part of the book, the author describes the historical and theoretical premises of his research. Bertozzi locates his study within the social-cultural parameters of the “cinema of attractions” as theorized by Tom Gunning and André Gaudreault: “Esemplare è la ricerca di Tom Gunning sul concetto di *cinema delle attrazioni*, con il quale i primi tempi del cinema vengono osservati in relazione ai più vasti fenomeni della modernità e del consumo. La messa in crisi di modelli storiografici precedenti avviene attraverso un'attenta analisi dei cambiamenti sensoriali indotti dall'avvento della civiltà industriale, analizzati nel sistema planetario delle nuove comunicazioni di massa” (16). He also notes the importance of the work of Noel Burch on the relations between cinema and society, as well as such film historians as Ian Christie, Richard Abel, and Gian Piero Brunetta, whose *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière* (Venezia: Marsilio 1997) has helped to establish the research tradition to which Bertozzi seeks to contribute: “[...] una storia della visione con apparecchio che prima dell'avvento del cinema struttura un mercato comune delle immagini e degli immaginari” (17).

Working in collaboration with the team that organized the famous Lumière retrospective held in Lyon in June of 1995, Bertozzi organizes his study around the close analysis of some 430 *vues*. The selection of these particular texts from within the entire Lumière production — of some 2,000 “films” 1,408 are extant (126n) — was guided by the following criteria: “La scelta delle opere è stata effettuata incrociando esigenze

diverse, innanzitutto iconografiche. Fondamentale si è rivelata la raccolta fotografica realizzata dall'équipe Lumière [...] nella quale ogni opera in catalogo è testimonianza della riproduzione a stampa di un fotogramma. [...] Osservare soggetto e composizione del quadro attraverso una riproduzione fotografica risulta dunque un primo, rappresentativo, strumento di selezione" (26). The second and third criteria of selection are described as follows: "[...] l'importanza di campionare tutte le sezioni del catalogo (quelle che oggi, con larga approssimazione, definiremmo i generi) garantendo la possibilità di osservare la rivelanza quantitativa e la pregnanza qualitativa della rappresentazione urbana nei confronti dell'intera tassonomia Lumière. Un terzo criterio ha riguardato infine la presenza di città simbolo, luoghi che nonostante l'ancor fragile tessuto ermeneutico d'inizio lavori, pareva risultassero 'non indifferenti' all'indagine. Con una sorta di rete a maglie variabili ho dunque scandagliato le vedute coloniali, le principali città europee ed extraeuropee, nonché la totalità di vedute disponibili per Parigi, per le città italiane e per quelle degli Stati Uniti d'America" (26).

To theorize the existence of an "urban imaginary," Bertozzi, while drawing on a variety of sources, relies primarily on concepts made familiar by Jacques Le Goff. The French historian's characterization of the medieval city, for example, has been extended by Bertozzi to serve in a modern context: "[...] l'immaginario urbano è dunque quell'insieme di rappresentazioni, di immagini e di idee, attraverso le quali una società urbana [...] costruisce per se stessa e per gli altri un autoperonaggio, un autoritratto" (36).

After delimiting a textual corpus and explaining the critical and theoretical frameworks to be employed, Bertozzi, in the second part of the book entitled "Alla ricerca delle origini," traces the iconography of the city through various technological means of representation. The optical devices and means of projection discussed include the *camera obscura*, the pantascope, *il mondo nuovo*, the magic lantern, the panorama, the diorama, and the photorama. Once considered (reductively) to constitute a collective history of "pre-cinema," these technologies of the visible are receiving widespread attention today from numerous scholars in diverse disciplines working in different national contexts. Bertozzi's successful synthesis of this scholarship regarding "views of the urban" serves as background for his own attempt to illuminate "qualche 'modello di città' fra gli avamposti del *Cinématographe*" (63).

The second chapter of the second part of the book also traces the complex historiography of the technological developments leading to what used to be called the "invention" of the cinema. Here Bertozzi joins other scholars such as Guy Fihman, for example, in calling for a re-conceptualization of the origins of cinema: "[...] l'urgenza di passare a una concezione plurale della storia dell'invenzione, tracciando una nuova *storia delle storie*: rianalizzare l'impresa dei pionieri non significa più far emergere la figura dell'unico e solitario inventore ma la complessità del quadro scientifico-spettacolare e la necessità socio-culturale del cinema come esigenza immaginifica" (111). As Bertozzi puts it succinctly, "Definire il vero cinema e il vero inventore resta essenzialmente esercizio di fede nazionalista" (116).

The third part of the book, "La città Lumière," is organized into three chapters: 1) "Geografie del vedere dinamico," 2) "Urbanistiche sottili," and 3) "Riflessi." In this section, Bertozzi takes us deeper into the specific history of the Lumières and their contributions to the history of cinema. For example, relating how the French company varied its programs according to the needs and interests of different audiences, Bertozzi

provides the following insight into the dynamics at play in a northern Italian context: “Anche in Italia, dopo le primissime proiezioni in cui prevalenti dovevano essere le vedute francesi, i programmi subiscono un duplice processo di espansione: da un lato di internazionalizzazione, dall’altro di localizzazione. Dal 20 al 26 dicembre 1896 il programma del Cinematografo Lumière di Via Po, a Torino, prevede ‘proiezioni’ come *La danza serpentina del Trewer di Londra; Macchiette torinesi; Piazza Carlo Felice – Torino; Le LL.MM. il Re e la Regina al R. Castello di Monza; la Fontana di Trevi – Roma*, ecc. Nessuna veduta francese è in programma” (135).

Our own historical moment, marked as it is by globalization, by new media of communication and by new visual technologies, shares affinities with the technological plurality and transnational cosmopolitanism within which early cinema emerged. The IMAX theatre, digital cinema, interactive video, virtual reality, the World Wide Web all “re-mediate,” in Jay David Bolter’s and Richard Grusin’s formulation, earlier media and technologies of the audio-visual, most notably cinema, radio, television, illustrated magazines and newspapers (*Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT, 1999). In a similar fashion, as the recent 7th International Domitor Conference held in Montreal on “Early Cinema: Technology and Apparatus” (June 18th to 22nd, 2002, *Cinémathèque québécoise*) served to demonstrate, early cinema re-mediate pre-existing technologies and communications media such as those discussed by Bertozzi and a host of other scholars.

These analogies linking the present with the past pose a challenge to the parameters of film studies. They also help to explain in part why the study of early cinema has become so popular today. Monographs like Bertozzi’s, while focusing specifically on the Lumières’ relationship to centuries-old traditions of “framing the city” through a host of optical devices, open onto broader questions concerning culture, technology and history. Bertozzi’s work also includes a bibliography of some twenty pages that provides an overview of the topic in its diverse disciplinary manifestations, ranging from visual anthropology, sociology and urban studies to painting, literature and philosophy.

Contributing to an ongoing re-examination of the visual apparatuses and screening practices of the past from the perspective of the present, Bertozzi’s *L’immaginario urbano nel cinema delle origini* is highly recommended for film scholars, for students of film history, and for anyone else interested in following the fascinating scholarship on early cinema.

John P. Welle, *University of Notre Dame*

Sheryl Lynn Postman, and J. Jeli Hernández, eds. *Cinema and Multiculturalism. Selected Proceedings*. New York and Ottawa: Legas, 2001. Pp. 128.

Cinema and Multiculturalism è una scelta di saggi presentati all’omonimo simposio tenutosi nel marzo 1998 presso il Dipartimento di Lingue della University of Massachusetts, Lowell. La raccolta comprende in tutto undici interventi di varia lunghezza, preceduti da una prefazione ed un’introduzione dei curatori. Alla base del simposio e della raccolta, afferma Postman, era l’intenzione di discutere ed analizzare l’utilizzo del cinema nello studio del multiculturalismo come veicolo ideale nella trasmissione di concetti culturali, razziali, etnici e sociali alla popolazione studentesca odierna. Il primo saggio – e discorso d’apertura del convegno –, dal titolo “Screen As Window/Screen As Mirror, Cinema as an Interdisciplinary Field of Studies”, è opera

dello scrittore e scenografo Giose Rimanelli. Rimanelli presenta il saggio in forma di una conversazione immaginaria con un altrettanto immaginario amico scenografo italiano, cui Rimanelli si rivolge per consigli su come insegnare corsi sul cinema. L'amico Pico Piccolini, soprannominato fellinianamente "Mirandolino", inizia una chiara e lucida disquisizione sull'essenza del cinema ed i requisiti necessari per esserne uno studioso. Tale disquisizione è suddivisa in tre parti: il cinema come quintessenza di tutte le arti; il cinema come creatore di un nuovo tipo di studioso; il cinema come campo di studi interdisciplinari.

L'ottimo saggio di Rimanelli rappresenta una specie di modello critico che si ripete attraverso il resto della raccolta, ovvero l'espone la materia in chiave accessibile allo studente universitario medio. Ciascuno dei saggi affronta il proprio argomento da un punto di vista schiettamente didattico. Esempio in questo senso è il secondo saggio proposto dalla raccolta, "Film as a Tool for Teaching Multiculturalism, Philosophy and Politics: The Case of *Independence Day*" di Jane Freimiller e Jeffrey Gerson. In esso i due studiosi partono dalla premessa di un loro corso interdisciplinare, "Politics, Philosophy and Film", in cui il summenzionato film si è dimostrato una miniera di discussioni studentesche, tanto da venir ribattezzato "a blockbuster of a teaching tool" (34). L'intervento successivo si concentra sulla dinamica tra cinema e storia dell'arte, "Ut Pictura Kinesis: Painting as Film, Film as Painting" di Liana De Girolami Cheney. Il saggio esamina l'influsso di movimenti artistici dominanti sul *design* visivo e la percezione tematica del cinema del ventesimo secolo, analizzando in particolare tre film che ricreano vite di pittori: *Lust for Life* (1956), *Vincent and Theo* (1990) e *Moulin Rouge* (1986). Il quarto intervento è quello di Mario Aste, "Teresa Sant'Angelo, Italian Sausages, Anorexia, and Holiness in *Household Saints*". Il saggio di Aste analizza il film di Nancy Savoca del 1993, concentrandosi dettagliatamente sull'obbiettivo della protagonista Teresa: diventare una santa attraverso l'astensione dal cibo ed una vita di abnegazione.

L'articolo successivo s'intitola "American Twist: The Remaking of a Femme Fatale" di Joseph Garreau, in cui lo studioso esamina le somiglianze e le soprattutto le differenze tra *Nikita* di Luc Besson (1990) ed il suo remake hollywoodiano *Point of No Return* di John Badham, del 1993. Garreau si concentra soprattutto su come in entrambi i film i registi replicano i preconcetti dell'essenza della femminilità nelle proprie culture, quella francese di Besson e quella americana di Badham. Segue l'intervento di Barbara Langell Miliarus, "Symbolism, Surrealism and Sexuality in John Duigan's *Sirens*", in cui la studiosa esamina il film del 1994 ed espone al tempo stesso la propria esperienza di insegnante, avendolo utilizzato in un suo corso su "Women in Film". Langell afferma che a prima vista *Sirens* sembra meramente "a comic bit of erotica" (63) ma, tenute in conto le molte allusioni (s sofisticate e sovversive al tempo stesso) ai movimenti artistici del tempo in cui è ambientata la vicenda, la "not-so-feminist agenda" del film si dimostra schiettamente parodica (64) – soprattutto nel finale, un vero e proprio "trionfo dell'arte e della natura sulle limitazioni imposte dalla morente confederazione della Chiesa e dell'Impero" (77, *traduzione mia*). L'articolo successivo è un saggio di Augustus Matri dal titolo "The *Decameron* According to Pasolini". Matri prende il via dalla questione di 'cosa ha fatto Pasolini dell'opera di Boccaccio' ed annuncia fin dall'inizio che, nonostante il regista avesse detto di voler rendere omaggio allo scrittore, egli fece in verità ben poco a tale scopo – anzi, il film pasoliniano sarebbe per molti aspetti una distorsione ed una grave mutilazione della fonte letteraria (81). Il *Decameron* di Pasolini,

conclude il Matri, è un omaggio a Pasolini stesso, non a Boccaccio, ed è in tal senso che va interpretato: da un punto di vista didattico dunque, secondo il critico, il film non rappresenta un veicolo valido per una migliore comprensione dell'opera boccacciana.

Il saggio che segue è a mio avviso uno degli interventi più interessanti del libro, "The Incredibly True Adventure of Teenage Homosexuality in American Cinema" di Timothy Shary. Si tratta di una bella carrellata sul cinema americano giovanile *gay & lesbian* (più *gay* che *lesbian*, a dire il vero), in cui lo studioso traccia un itinerario che svela un lento processo di accettazione dell'omosessualità (anche se sempre vissuta con grandi complicazioni) nel cinema americano giovanile ed un progressivo allontanamento dalle rappresentazioni estreme del "diverso" che hanno tradizionalmente popolato il cinema americano (e non). Il nono intervento è "The Days of Maximum Film at Minimum Price: Pittsburgh Exhibition at the Crossroads, 1914-1916" di Michael Aronson. In questo saggio Aronson orienta l'indagine nel campo delle sale di proiezione regionali (in questo caso particolare i cine-teatri di Pittsburgh tra il 1914 ed il 1916), con l'intento di "cominciare a situare storicamente il cineteatro entro un più vasto panorama culturale" (101). Segue un secondo saggio di Mario Aste, "From Western to Gangster Films: American Society Observing and Observed". Aste ribadisce l'importanza del cinema come veicolo di sviluppo culturale prendendo ad esempio due generi, il Western ed il Gangster. Aste paragona la parabola del Western americano a quella del suo corrispettivo d'oltreoceano, il "Western all'italiana" che ebbe tanta fortuna negli anni '60 e '70, tracciandone soprattutto le differenze non solo stilistiche, ma anche e soprattutto ideologiche. Chiude la raccolta l'intervento di Herlinda Charpentier Saitz, "Notes: Diverse Facets of Puerto Rican Film Today": un breve resoconto del primo festival del cinema portoricano / americano tenutosi a Boston il dicembre 1998, contenente descrizioni dei cinque film presentati. Concludendo, la raccolta di saggi qui proposta è senz'altro una validissima scelta di ottimi saggi. Purtroppo, però, la lettura ed il godimento dei suddetti diventano spesso difficoltosi a causa della presenza di tanti (troppi) refusi ed errori di battuta, che punteggiano la pubblicazione (dall'indice ai titoli alle bibliografie), rendendole un gran disservizio.

Cinzia Di Giulio, *Merrimack College*

Carlo Celli. *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni. The Scarecrow Press, Inc. 2001. Pp. 175.*

Carlo Celli's *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni* offers the first, but probably not the last, book-length study of the Italian comic available in English. Celli asserts, "Almost overnight Benigni entered the pantheon of Italian cinema legends that includes actors Sophia Loren, Anna Magnani, and Marcello Mastroianni, and directors Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, and Roberto Rossellini" (xi). Inasmuch as Benigni's filmography lacks the quantity, quality, and quantity of quality of these other cinema legends, who were anything but "overnight" sensations, Celli's assertion seems premature at best. Nevertheless, this book aims at participating in a canonization process of Benigni which, given the 1999 Oscars and critical controversy awarded *Life is Beautiful* (1997), may be inevitable. The book contains two revealing interviews with Benigni, one conducted by Vanina Pezzetti and the other by Celli himself, a thorough filmography, a listing of theatrical work, and a half dozen photos scattered throughout the volume.

Celli begins by providing essential biographical information, describing the importance of Benigni's impoverished upbringing in the sort of communal home that traditionally served as shelter for sharecroppers. Benigni spent his early childhood in the province of Arezzo, later moving to the outskirts of Prato. In either case, Benigni grew up in a peasant, pre-industrial environment, learning the ancient Tuscan tradition of the *poeti a braccio* of improvised verse at local taverns. Temporary sojourns at a Jesuit college, with an eye toward becoming a priest, and with a circus, which gave him some performance skills, form the foundations of Benigni's conscious attempt to marry popular entertainment and socially engaged, or even intellectual, content in a manner not unlike that of Dario Fo. In this context, Benigni invokes, and Celli explains, the influence of the medieval tradition of the court jester, of the *giullare* or minstrel, of the *commedia dell'arte* Arlecchino, and of the Tuscan *fescennini* or fools, in forming a conception of comic performance. Benigni explains his own rise in popularity during the Berlusconi era by noting that "the more reactionary the state, the more power a comedian has" (148). Compulsory consumerism forms a ready target for Benigni's use of lower body humor to lampoon the pretensions and hypocrisies of a society ostensibly organized by the upper body, namely the mind. Celli notes of his comic persona, "Cioni explains everything in terms of physical experience, including communism, which he says is like a wet dream, existing and arriving without knowledge or awareness" (25). The work of François Rabelais becomes a conscious source for Benigni's construction of this comic Cioni persona, much as Mikhail Bakhtin becomes a suitable and consistent, though not overly rigorous, critical source in Celli's approach to this persona.

Arriving in Rome in the mid-1970s, Benigni's "foul-mouthed bumpkin" Mario Cioni character was at odds with the esoteric visual displays of Carmelo Bene, Giuliano Vasilicò, and Memè Perlini that then dominated the Italian theatre scene. Benigni was simply too interested in audience accessibility to pursue their path. Celli dutifully recounts the evolution of Benigni's Cioni persona through its various guises in theatre, television, and film. Behind the good-natured ignorance of the Mario Cioni mask, the knowing Benigni could incisively attack the usual targets: politicians, the Church, the bourgeoisie, and the cultural establishment. Benigni's staged sabotaging of Italian television in *Onda libera* in 1977, wherein his Cioni character took over the airwaves, proved especially fruitful in this regard, catapulting Benigni to the status of "national clown" (38). The program calculatedly included "famous Italian newscasters whose voices comment off-camera that if someone like Mario Cioni can take over the network, then the television monopoly is doomed. These functionaries begin to plot Cioni's assassination" (35). Given Berlusconi's increasing control over Italian media and television in particular, Benigni's televisual *tour de force* sabotaged not only the media, but its collusion with the political and social status quo as well.

Cioni's transfer to film in *Berlinguer I Love You* in 1977 proved less fortuitous, as Benigni's propensity for effusive verbal improvisation was unmatched by his static use of the medium. Benigni would apprentice himself out, studying screenwriting with Cesare Zavattini, and working as actor-performer with such directors as Renzo Arbore, Marco Ferreri, Sergio Citti, Jim Jarmusch, Federico Fellini, and Blake Edwards, most of whom indulged his talent for improvisation in varying degrees. These experiences behind him, Benigni discovered the fabulist realism of Zavattini and Pasolini (via Citti) as models for a comic cinema that means serious business, specifically citing such films as *Miracle in Milan* (1950), *La ricotta* (1963), and *Hawks and Sparrows* (1966). Celli devotes a small

amount of discussion to Benigni's unobtrusive film style as deriving from De Sica's and Pasolini's predilection for long takes and medium shots. Noticeably missing from Benigni's cinema, however, are Pasolini's fetishizing close-ups. Benigni states, "I realized that the face of a comedian is so strong that it has to be dealt out carefully" (139). The functional shooting for Chaplin and Keaton, that prioritized their bodies in the surrounding environment, thus appears as an influence on Benigni as director, much as their work influenced him as a performer. Because of their shared ambitious interest in using comedy to address political issues, Celli examines Benigni's indebtedness to Chaplin in particular. Conversely, he somewhat neglects Benigni's relationship to Keaton. This is unfortunate, given their shared propensity for generic dress, their mutual growth from an Arlecchino-Truffaldino hyper-physical *commedia dell'arte* tradition, and Benigni's persistent collaboration with Vincenzo Cerami as a parallel to Keaton's recurring work with scriptwriter Eddie Cline. The mechanical crowd chase scene that concludes Benigni's *The Monster* (1994) evokes the conclusions of most of Keaton's filmography, as Celli rightly observes (93).

Short chapters provide brief discussions of Benigni's Cioni-like lampooning of the Church in *The Little Devil* (1988), the mafia in *Johnny Stecchino* (1991), and the police state in *The Monster*. Such brevity somewhat impairs his discussion of *Johnny Stecchino*, however, when he claims, "Johnny's death at the end of the film affirms middle-class morality" (88). This interpretation selectively neglects the fact that the mafia princess Maria, more than merely escaping unscathed, is rewarded for her efforts in punishing Johnny for his violation of the code of *omertà*. Furthermore, Benigni's satire more accurately targets Johnny's overweening machismo and gynophobia than it does his erstwhile criminal dealings. Celli's most fully realized bit of criticism addresses Benigni's most fully realized film, *The Monster*. Celli sensitively recounts Benigni's parodic exposure of the intrusive nature of the police state in the media age, as it violates the rights of the individual, even as contemporary mass society refuses to accommodate individuality. Neither Benigni in his film, nor Celli in his chapter, misses a beat in this Fritz Lang *M*-like critique of Berlusconi's pathologically consumerist Italy.

Celli predictably reserves his most in-depth analysis for the problematic *Life is Beautiful*. To his credit, Celli acknowledges the controversy as well as the success of the film. He even raises previous critical objections to the film, but his rebuttals prove equivocal or unconvincing. Celli lists Fellini's *Amarcord* (1974), Wertmüller's *Seven Beauties* (1976), and Chaplin's *The Great Dictator* (1940) as part of his support for Benigni's use of humor in dealing with Nazi atrocity, but neither Chaplin nor Fellini directly addressed the Holocaust. For her part, Wertmüller turned the Holocaust into anything but a "feel-good film," pushing her audience into a zone of ideological and empathetic discomfort instead. The infantilization of the spectator through the use of the child Giosuè, despite historical implausibility, constitutes just one major objection to the film, among others, that Celli addresses. He cites the filmography of De Sica and Rossellini in Benigni's defense. He further argues that Giosuè metaphorically provides an "emphasis on innocence," but must also concede that this is "a paradoxical concept given the process of the Holocaust that rendered such concepts meaningless" (104). Although Benigni had met Primo Levi and had read *Survival in Auschwitz*, none of his characters inhabit the "gray zone" which Levi considered to be so central to the functional dynamics of the camps. Instead, Benigni's characters are either simple good guys or villains. In fact, Celli's odd claim that "Benigni did not rely on caricatures of 'the evil German'"

(107) seems to be in reference to another film. Celli's reading of the film is at its best when he interprets it as a fairy tale, with Benigni's Guido as a regenerative prince and the Germans as ogres. Despite Celli's apparent admiration for the film, he does take Benigni to task for what he calls "an ideological shift" with regard to Americans at the conclusion, especially when compared to the anti-Americanism of his earlier *Non ci resta che piangere* (1984), made with Massimo Troisi.

While Celli consistently invokes Dante, Rabelais, Schopenhauer, Chaplin, Zavattini, Fellini, Pasolini, and Fo as a means of validating his subject, the whole of Benigni seems to add up to much less than the sum of these various impressive parts, at least to an admittedly resistant reader such as myself. Celli's eminently readable and informative book perhaps suffers from a malady that has been plaguing current Italian film criticism and scholarship, especially when dealing with living figures; namely, the tendency to take these artists at their word and praise them, being grateful for the access they have provided. Such access comes to the fore in Celli's interview with Benigni wherein Celli, like Pezzetti in her interview, allows Benigni to speak for himself. Celli claims that "Benigni is [...] well versed in numerous cinematic, literary and cultural currents" (x). During the course of his interviews, Benigni himself eagerly lays claim to a number of canonized philosophers and cultural figures as a means of self-justification. Benigni asserts, "I would like there always to be a spark of Fellini in my films" (140); but unlike Fellini, who perversely pretended to be less intelligent and intellectually aware than he actually was, Benigni seems actively to court intellectual acceptance even as he critiques intellectualism. What emerges in his discourse is not so much a "well-versed" Benigni as a Benigni whose education and cultural knowledge are piecemeal. As such, Benigni appears as more of a cinematic *bricoleur* than a cinematic architect. In light of this view, his landmark *Life is Beautiful*, in retrospect, may be more ideologically confused than ideologically complex. Despite Benigni's best efforts, the door to the pantheon of great Italian cinema may still be closed for restoration. In the meantime, Celli's best efforts make this book worthwhile to anyone interested in contemporary Italian cinema. Celli may come far from saying the last important word on Benigni and his work, but he does say many of the important first ones.

William Van Watson, *University of Arizona*

William Hope. *The Films of Giuseppe Tornatore*. Leics, UK: Troubador, 2001. Pp.39. Questo libretto/opuscolo è stato stampato in occasione della retrospettiva dei film di Giuseppe Tornatore tenutasi presso il "Cornerhouse Arts Centre" di Manchester fra l'8 ed il 18 giugno 2001. Il lettore non si lasci impressionare dalle dimensioni di quest'opera: per piccina ch'essa sia, è un concentrato di critica cinematografica di altissimo livello. Dopo una breve biografia/filmografia di Tornatore, William Hope inizia la sua discussione dei film del cineasta italiano riprendendo la definizione di *auteur*, per molti versi messa da parte da certa critica contemporanea, e riapplicandola al caso di Tornatore (che infatti fa, tra l'altro, da regista, sceneggiatore e produttore dei suoi film). Hope caratterizza quello di Tornatore come un tipo di cinema che mette in discussione le convenzioni del genere, manipolandole in modo sottile ma consistente. Scopo del saggio (a nostro avviso ampiamente raggiunto) è di dare un profilo di come il riconoscitissimo potere dei film di Tornatore di commuovere il pubblico provenga non solo dalle suddette manipolazioni del genere, ma anche da tecniche specifiche – quali la

sovradeterminazione delle prospettive soggettive dei personaggi e il dar vita al sublime ed al lirico per “confondere i sensi”, cui si aggiunge l'utilizzo di mezzi puramente tecnici (ad esempio l'uso esteso del primo piano per attivare una risposta emotiva da parte dello spettatore). L'opera di Tornatore viene discussa ed analizzata a partire da *Il camorrista* fino ad arrivare a *La leggenda del pianista sull'oceano*, dedicando a ciascun film un capitolo specifico. Grande attenzione viene data all'analisi propriamente *cinematografica* (messa in scena, montaggio, altre tecniche filmiche), cosa che rende questo “opuscolo” un *must* per l'insegnante e lo studioso di cinema italiano.

Cinzia Di Giulio, *Merrimack College*

Giorgio Agamben. *The Man without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford: Stanford UP, 1999. Pp. 130.

Giorgio Agamben. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1999. Pp. 148.

L'uomo senza contenuto uscì nel 1970 da Rizzoli e fu ripubblicato nel 1994 per Quodlibet. Interessa evidenziare la prima data di pubblicazione perché all'epoca Agamben aveva solamente 28 anni. Con questo rilievo non vogliamo dire che il libro debba essere considerato con un occhio di riguardo perché scritto in giovane età, ma semplicemente contestualizzarlo all'interno di una biografia intellettuale fuori del comune, per dare un'idea della quale basti rinviare a “Taking Leave of Tragedy”, commosso addio ad Elsa Morante e ultimo degli scritti raccolti nel secondo volume che qui recensiamo: nel 1963, quindi a 21 anni, per Agamben erano un'abitudine le cene con Morante stessa e Pasolini, Penna, Garboli, Baldini. D'altra parte, il fatto che una traduzione avvenga a 29 anni di distanza testimonia a sufficienza del fatto che il libro non è invecchiato. Tuttavia, letto alla luce delle cose scritte nei 30 anni successivi, *The Man without Content* assume anche il significato di una promessa mantenuta, poiché affrontava temi sui quali Agamben sarebbe tornato negli anni successivi. *The Man without Content* richiede uno sforzo notevole al lettore più versato nella critica letteraria che nella riflessione estetica e soprattutto richiede una qualche dimestichezza con il pensiero ed il linguaggio heideggeriano, essendo il filosofo di *Sein und Zeit* uno dei numi tutelari di tutta l'opera di Agamben (un altro è Walter Benjamin, del quale Agamben ha diretto per anni l'edizione italiana delle opere). Il forte heideggerismo può spesso risultare non solo scostante, ma decisamente fastidioso per chi non sia profondamente convinto che la ricerca etimologica sui termini del greco antico conduca sicuramente ad una migliore comprensione della verità e che la storia del pensiero occidentale sia la storia di un continuo fraintendimento e tradimento delle parole pronunciate 2500 anni fa. Non si può però negare che un'attenta lettura dei greci ed una migliore comprensione dei significati originari delle parole conduca ad un arricchimento della nostra conoscenza. Che poi questo a volte significhi operare forzature è un altro discorso e starà al lettore non farsi irretire da una prosa fascinosa, spesso sentenziosa e talvolta oracolare. Proprio come quella di Nietzsche, da una pagina del quale prende avvio la riflessione di Agamben. Nella *Genealogia della morale* si prende la distanza da Kant, il quale sosteneva che “that is beautiful which gives us pleasure without interest” (1). La polemica non ha un significato solamente per la comprensione dei due filosofi tedeschi, ma per l'esperienza estetica in genere. Ciò che Nietzsche contesta, infatti, è che di fronte all'arte si possa rimanere distaccati, che non si provi il più vivo interesse.

Nel terzo capitolo, "The Man of Taste and the Dialectic of Spirit", Agamben introduce la figura dell'uomo di gusto, appunto, che appare nella società europea nel diciassettesimo secolo. È una svolta importante nella vita culturale, poiché prima di allora non esisteva una netta distinzione tra buono e cattivo gusto, neppure tra i raffinatissimi committenti dei più grandi pittori rinascimentali (e Agamben non manca di ricordare come tali committenti non potessero essere qualificati come disinteressati). Inoltre, per l'uomo moderno sarà consueto che l'uomo di gusto conviva, all'interno della stessa persona, con l'uomo di cattivo gusto: "it seems that intelligence, past a certain limit, needs stupidity, so one is tempted to say that, starting from a certain degree of refinement, good taste can no longer do without bad taste" (20). Una simile rivoluzione non è indagata da Agamben in una chiave sociologica, seppure alcuni spunti qua e là emergano, ma in una chiave filosofica, che lo spinge a riflettere sulla genesi dell'arte e della poesia, nonché sulla figura dell'artista, il quale "is the man without content, who has no other identity than a perpetual emerging out of the nothingness of expression and no other ground than this incomprehensible station on this side of himself" (55).

Un capitolo finale, in parte aggiuntivo rispetto al discorso svolto e concluso nei nove capitoli precedenti, è dedicato alla celebre incisione di Albrecht Dürer, *Melancholia I*, della quale viene offerta un'interpretazione complementare rispetto a quella notissima elaborata da Panofsky. Stabilendo un parallelo con l'*Angelus Novus* di Klee, secondo quanto ne scrive Benjamin in una delle sue *Tesi di filosofia della storia*, ed usando un linguaggio messianico prossimo a quello di Benjamin stesso, l'angelo che compare nell'incisione di Dürer sarebbe l'angelo dell'arte: "the redemption that the angel of art offers to the past, summoning it to appear outside its real context on the day of aesthetic Last Judgement, is, then, nothing other than its dead (or rather, its inability to die) in the museum of aesthetic. And the angel's melancholy is the consciousness that he has adopted alienation as his world; it is the nostalgia of a reality that he can possess only by making it unreal" (110). Agamben ritornerà sull'incisione di Dürer in quello che forse rimane il suo capolavoro, *Stanze* (Torino: Einaudi, 1977), dove dimostrerà una migliore assimilazione del linguaggio di Benjamin e la profondità dell'indagine si gioverà di una minore oscurità.

Al 1978 risale invece lo studio sul titolo della *Commedia* di Dante, il primo dei saggi inclusi in *The End of the Poem*. Il titolo originale del volume, *Categorie italiane*, è spiegato nella prefazione, nella quale si rende conto di una frequentazione fra l'autore, Italo Calvino e Claudio Rugafiori, tra il 1974 ed il 1976 a Parigi. Il progetto, poi abortito, era quello di una rivista un cui programma si può leggere in conclusione ad *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (Torino: Einaudi, 1978) ed una sezione della quale avrebbe dovuto riguardare una serie di coppie concettuali dicotomiche che avrebbero dovuto definire la cultura italiana. Per quanto riguarda la parte di Calvino, una traccia di questo progetto può essere scorta nelle *Lezioni americane*, mentre i contributi di Agamben compaiono appunto in questo volume ricchissimo di idee. Forse proprio il più antico tra i saggi, cioè quello di apertura, è quello che più risente del tempo trascorso, dato che nel frattempo sono stati numerosi i contributi sulla questione del titolo del poema dantesco e soprattutto sull'autenticità o meno dell'*Epistola a Cangrande*, della quale Agamben sembra dimostrarsi convinto (tra la ricca bibliografia sull'argomento varrà la pena di ricordare almeno i contributi di Barański, che nega la paternità dantesca, e di Hollander, che l'afferma). Ma, come spesso avviene per gli studi del filosofo, la plausibilità su di un piano filologico è secondaria rispetto alla profondità

delle intuizioni ed alle proposte, che il più delle volte hanno una portata che oltrepassa i specifici testi in esame. Per usare le parole stesse dell'autore che commenta l'*incipit* dell'*Epistola*, "the turn registered by these words is so little a question internal to Dante scholarship that it can even be said that here, for the first time, we find one of the traits that most tenaciously characterizes Italian culture: its essential pertinence to the comic sphere and consequent refutation of tragedy" (1). Comica sarebbe la concezione dell'uomo caratterizzato da una natura innocente e da una colpevolezza della persona, contrariamente alla tragicità dell'amore trobadorico e stilnovistico che in un primo tempo Dante aveva sposato. Proprio la poesia e l'esperienza del linguaggio dei trovatori e degli stilnovisti ritorna continuamente nei capitoli di *The End of the Poem*, in particolare nel secondo, che è specificatamente dedicato ad un termine di un componimento di Arnaut Daniel, cioè *corn*. Agamben riporta dapprima le diverse interpretazioni fino ad oggi succedutesi, tutte ruotanti intorno a quale particolare zona erogena il poeta indicasse. L'ipotesi del nostro, disinteressato rispetto al senso letterale, è che invece vada chiamato in causa un termine della tecnica poetica dei *Minnesänger*, cioè *Korn*, che indica "an unaccompanied verse that is at the center of a strophe, yet rhymes with the corresponding member of the following strophes" (26). Il sirventese del "miglior fabbro" implicherebbe una metaforizzazione del corpo della donna in corpo della poesia e, tramite Dante, conduce Agamben ad una riflessione globale sul significato della rima e della poesia, la quale non sarebbe caratterizzata dall'adesione perfetta di suono e senso, quanto dal loro discordo, che però s'incontra nel "poetry's crossing with thought, the thinking essence of poetry and the poeticizing essence of thought" (41).

A quello sconcertante libro che è l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna è dedicato il terzo capitolo, che svolge il tema dell'opposizione tra lingua viva e lingua morta. Lo studio si giova delle fondamentali indagini di Pozzi e Dionisotti e perciò situa l'opera sullo sfondo delle discussioni dell'epoca sulla lingua morta, al momento della pubblicazione dell'opera (1499) non ancora così centrali, come avverrà non troppi anni dopo con le *Prose della volgar lingua* di Bembo. Non bisogna quindi tenere conto solamente dell'opposizione tra lingua viva e lingua morta per comprendere l'opera di Colonna, ma anche di quella dantesca tra lingua volgare e lingua grammatica. (A questo proposito segnaliamo un'imprecisione: a p. 54, le *Regole* del Fortunio sono indicate come la prima grammatica italiana, ma in realtà bisognerebbe ricordare la precedente *Grammaticchetta* dell'Alberti.) Per tornare al discorso principale, usiamo invece nuovamente le parole dell'autore, per il quale "the crisis of language that took place between the fifteenth and the sixteenth centuries was therefore not simply the contrast between a dead (or half living) language and a living language that naturally succeeds it. (As the more lucid thinkers immediately realized, even the fourteenth-century vernacular proposed by Bembo was, after all, a dead language, a language that, in Bernardo Davanzati's words, 'one does not speak, but learns like dead languages through the works of three Florentine writers.')

Rather, the fifteenth- and sixteenth-century crisis of language marks the definitive decline of the experience from which Romance lyric poetry emerged, as well as a radical change in the nature of bilingualism" (55). In questa congiuntura storica, la lingua amata da Polifilo (Polia, cioè "la vecchia", sarebbe infatti una figura del latino) è un'inattuabile lingua del sogno, che non è né il latino, né il volgare, né una lingua morta, né una lingua viva. "Pascoli and the Thought of the Voice" sviluppa la riflessione sulla lingua morta, e questa volta, al di là del fatto che Pascoli abbia composto anche in latino, si può essere sicuri che non vi siano forzature

nell'interpretazione di un poeta che dichiarava egli stesso che si compone sempre in una lingua morta, intuizione fondamentale anche per molti autori pienamente novecenteschi. Splendide, all'interno dello stesso saggio, le pagine dedicate alla voce (o "Voce" con l'iniziale maiuscola, come viene scritto in un altro libro di Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi, 1982, non a caso lo stesso anno del saggio su Pascoli), ciò che "it is no longer mere sound, but not yet a signification" (64), come viene esemplificato su una pagina di sant'Agostino. E, per quanto riguarda le onomatopее pascoliane, la possibilità di tradurle in parola scritta è interpretata alla luce di un passo del grammatico stoico Dionisio Trace, nel quale l'aggettivo "grammaticale" si presenta in un'accezione inconsueta che ci permette di gettare una nuova luce sull'operato di Pascoli.

Il capitolo seguente, dedicato a Delfini, chiama nuovamente in causa il Dante della *Vita nuova* per presentare il caso di uno scrittore che scrive una nota autobiografica classificabile come una vera e propria *razo* medievale, un testo nel quale il vissuto si confonde inestricabilmente con il poetato. "Expropriated manner" è invece un testo fondamentale per la comprensione di Caproni. Del legame tra il poeta ed il filosofo non è qui il caso di scrivere, essendo argomento già affrontato da molti studiosi, compreso l'estensore di queste righe, mentre in questa sede ci limitiamo a ricordare alcune delle più importanti acquisizioni di queste pagine originariamente scritte come prefazione alla raccolta postuma *Res amissa* (1991). Dopo la pubblicazione di questo saggio è diventato comune caratterizzare la scrittura di Caproni in termini di "stile" e di "maniera"; la sua ricerca teologica o ateologica è stata inserita in un filone poetico che parte da Hölderlin e che trova in Caproni non un semplice epigono, ma forse il maggiore rappresentante italiano del Novecento; il bellissimo e sorprendente *Seme del piangere*, che racconta di un amore per la madre, ragazza e non ancora sposata, è letto non come una storia edipica, ma come una straordinaria invenzione poetica, che solo per un attimo è minacciata dall'oscurità incestuosa. È facile immaginare come quest'ultima interpretazione non abbia trovato tutti d'accordo. Ad Elsa Morante e ad una sua glossa all'*Etica* di Spinoza è dedicato l'intervento successivo, mentre il saggio eponimo della raccolta occupa l'ottavo capitolo. L'argomento è appunto quello della conclusione del poema e chi conosca l'opera di Agamben nel suo complesso non faticherà a ritrovare non solo le posizioni assunte in "*Corn*", che cronologicamente dovrebbe essere *grosso modo* coevo (inoltre entrambi i saggi sono stati composti in occasione di celebrazioni per Roger Dragonetti), ma anche in *Idea della prosa* (Milano: Feltrinelli, 1985), dove Agamben sposa l'idea, qui riaffermata, che la possibilità dell'*enjambement* sia l'unico criterio valido per distinguere la poesia dalla prosa. Se però si accetta questa teoria, il verso estremo di una poesia acquista uno statuto anomalo, perché non contempla la possibilità di *enjambement* e rischia di scivolare nella prosa. L'interrogativo, non peregrino, non sembra però trovare una risposta adeguata: un indizio è offerto ad Agamben dalla canzone di Dante *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, il cui primo verso della tornata "ends with an absolutely unrelated rhyme, which coincides (and certainly not by chance) with the word that names the supreme poetic intention: *donna*, 'lady.' This unrelated rhyme, which seems to anticipate a point of coincidence between sound and sense, is followed by four verses, linked in couplets according to the rhyme that Italian metrical tradition calls *baciata* ('kissed')" (114-15). La testimonianza è importante, ma non sufficiente a ricavare una legge, perché si limita a mostrare una delle possibilità di concludere la poesia. Quanto all'interpretazione, la considerazione delle teorie formaliste russe sulla funzione strutturante delle serie omofoniche avrebbe forse permesso di dire qualcosa di più rispetto

a ciò che viene intuito, ma poi volto in toni misticheggianti: “it is as if the verse at the end of the poem, which was now to be irreparably ruined in sense, linked itself closely to its rhyme fellow and, laced in this way, chose to dwell with it in silence” (115).

Concludono il volume quattro scritti più brevi: lo scioglimento di un misterioso passo di Delfini che risulta scritto in basco, una riflessione su Caproni scritta in occasione della morte del poeta, una presentazione delle poesie di De Signoribus, forse attualmente il maggior poeta italiano, ed il già citato ricordo di Elsa Morante.

Alessandro Montani, *Università di Genova*

***Italian Grotesque Theater*. Trans. and Introd. Michael Vena. Madison, NJ: Farleigh Dickinson UP, 2001. Pp. 194.**

Italian Grotesque Theater si propone di presentare a un pubblico di lingua inglese le tematiche e i capolavori del teatro grottesco. Nell'introduzione, Michael Vena spiega che a seguito dei recenti volumi pubblicati da Giancarlo Sammartano presso Bulzoni, il teatro grottesco sembra essere tornato al centro dell'interesse della critica teatrale italiana. Oltre a ciò, la sua popolarità nei primi decenni del ventesimo secolo e la sua influenza sulla produzione di autori quali Pirandello confermano la necessità di far conoscere e rivalutare questo movimento teatrale anche al di fuori dell'Italia.

Vena ha scelto e tradotto i tre testi considerati fondamentali per lo sviluppo del grottesco: *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, che con la sua prima rappresentazione nel 1916 ha dato il via al movimento; *L'uomo che incontrò se stesso* di Luigi Antonelli, del 1918; e *L'uccello del Paradiso*, del 1919, di Enrico Cavacchioli. Nell'introduzione, Vena fornisce un riassunto e breve commento critico dei tre drammi, accompagnandoli con una nota biografica degli autori e una lista delle loro altre opere principali. La parte introduttiva del libro si conclude con una bibliografia di testi primari e secondari sul teatro grottesco.

Vena definisce il grottesco come “a genre of theater wherein the passions and tragedies of life are mechanically simplified and shockingly distorted” (18), ma sottolinea immediatamente come i tre autori abbiano interpretato in modo diverso questa distorsione della realtà. Chiarelli riutilizza la scenografia del teatro borghese e lo schema del triangolo adulterino per denunciare il dramma dell'individuo soffocato dalle convenzioni sociali (17). Antonelli, al contrario, pone la scena della sua opera “in un'isola al di fuori della geografia” (Luigi Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso e altri drammi rappresentati*, Roma: Bulzoni, 1994, 8) per dimostrare la disintegrazione della personalità dell'essere umano (29). Il triangolo adulterino, in questo caso, viene complicato in modo grottesco dal fatto che l'uomo con cui la protagonista tradisce il marito è il marito stesso di vent'anni dopo. Cavacchioli, infine, rende esplicita la sua critica della società e della creazione teatrale mettendo in scena il personaggio di Lui, una figura al di fuori e al di sopra degli eventi — anche in questo caso, vari triangoli amorosi — che manipola i sentimenti e le azioni dei vari personaggi come se questi fossero marionette (37). In questo dramma, sostiene Vena, Cavacchioli affronta le stesse tematiche che Pirandello aveva annunciato nel saggio *Sull'umorismo* e che avrebbe elaborato nelle sue opere di riflessione metateatrale (38).

La maggior parte di questo volume è costituita dalle traduzioni dei testi, che sono molto legate al testo originale, e non adattamenti per la scena. In *The Mask and the Face*, per esempio, Vena si discosta dall'italiano (mi riferisco al testo pubblicato nell'antologia

Teatro del Novecento, a cura di Eligio Possenti, Milano: Nuova Accademia Editrice, 1962) solo in pochissime occasioni: per esempio, in alcune indicazioni di scena (un generico “mobile” [351] diventa nella traduzione uno specifico “piano” [93]; “ha l’aria contrariata” [333] è tradotto come “he has an urge to laugh” [81]; “con voce bassa e commossa” [359] diventa “shouting as though he were hallucinating” [98]). Mi chiedo se la discrepanza fra l’italiano e la traduzione inglese derivi da una diversa edizione del testo originale, o dall’influenza della versione in videocassetta prodotta dalla RAI, in cui, appunto, i personaggi si appoggiano a un pianoforte, cercano di nascondere una risata fuori posto, o gridano come se in preda a un’allucinazione.

In alcuni casi ci sono stati tagli di un paio di battute, senza molta importanza per lo svolgimento del dialogo. Solo la traduzione di un passaggio in particolare ha attirato la mia attenzione: nel testo originale il personaggio di Piero, caratterizzato come un dongiovanni volubile, superficiale e misogino, afferma che “Soltanto se un uomo è molto stupido riesce a farsi perdonare dalle donne la sua enorme superiorità su di loro” (289). Vena traduce questo commento, volto ovviamente a sottolineare l’opinione di Piero sull’infinita inferiorità del sesso femminile, come: “Only if a man is very stupid does he manage to be forgiven by women for his feelings of enormous superiority over them” (52). Vena avrà voluto risparmiare i sentimenti delle donne, facendo sì che la superiorità maschile apparisse non nella “realtà”, ma solo nei sentimenti di un uomo — oltretutto molto stupido?

A parte questi piccolissimi dettagli — e la traduzione di testi letterari e drammatici rimane in ogni caso un campo di discussione infinito — questo libro di Michael Vena, offrendo in inglese una riflessione critica e dei testi precedentemente disponibili solo in italiano, permette di poter far conoscere e apprezzare anche a un pubblico più vasto l’influsso del grottesco sul teatro del Novecento.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

Daniela Bisello Antonucci. *Nino Palumbo e l’evoluzione narrativa*. Metauro: Fossombrone, 2001. Pp. 169.

In *Nino Palumbo e l’evoluzione narrativa* Daniela Bisello Antonucci ci dà una prova della sua sensibilità nei confronti di un autore del Novecento la cui opera, sconosciuta ai più, è purtuttavia degna di studio e investigazione. La veloce introduzione indica il percorso analitico intrapreso con l’obiettivo di evidenziare da un lato le tematiche care a Palumbo e dall’altro di esaminare come esse abbiano attraversato, evolvendosi e trasformandosi, tutta l’opera dell’autore, opera che si inserisce storicamente nel periodo che va dal dopoguerra agli inizi degli anni Ottanta e che la studiosa si propone di antologizzare cronologicamente. Daniela Bisello Antonucci sottolinea come i protagonisti dei romanzi e racconti palumbiani siano il prodotto di una realtà sociale, economica e culturale in profonda trasformazione nella quale ogni individuo, nella fattispecie l’uomo comune, lotta e soffre a causa di un sistema che sente estraneo, in un confronto serrato che lo pone di volta in volta di fronte a se stesso, alle proprie limitazioni e al male di vivere che da esse deriva. In uno stile realistico e, specialmente nelle prime opere, con un timbro di addolorata partecipazione, lo scrittore si avvicina ad ogni personaggio dandone lo spaccato interiore, rappresentandone le vicende, molto spesso drammatiche, che producono in lui o lo spingono alla solitudine, all’alienazione e all’infelicità. Afferma infatti la studiosa che l’intera cifra scrittoria palumbiana è

caratterizzata, nelle sue diverse sfumature cromatiche, dall'intento di delineare il destino dell'uomo come esperienza del dolore e della sofferenza in una società industriale e progredita che si fa via via più alienante e povera di valori.

Alla breve introduzione segue un capitolo, "La narrativa palumbiana," nel quale vengono esplicitati e spiegati, con l'ausilio del primo racconto dell'autore, i suoi modelli narrativi, stilistici e formali, formule e strategie nate dalla meditazione sull'esperienza del vivere quotidiano ed elaborati formalmente anche attraverso la corrispondenza ed il confronto ideologico con Elio Vittorini. È illuminata in queste pagine la *raison d'être* dei protagonisti palumbiani attraverso i quali l'autore ha voluto rendere la sua personale esplorazione dell'uomo novecentesco. Ecco allora che essi sono l'emblemizzazione di un individuo ormai consapevole della maschera che la realtà sociale gli vuole imporre e che tenta di resistere, fin quando è possibile, alle pressioni a cui viene sottoposto. In questo inarrestabile scavo Palumbo si avvale di quella rappresentazione psicologico-meditativa e di quelle riflessioni che tanto furono criticate da Vittorini, per il quale questo procedimento, che produceva una forte immedesimazione con il vissuto dei personaggi, diventava un limite narratologico, un ostacolo alla rappresentazione del dibattito di idee proprio di quegli anni. La forza di Palumbo, al di là di questi limiti, rimane comunque, per la Bisello Antonucci, nel desiderio dello scrittore di sviscerare, attraverso i suoi racconti e romanzi, i vari aspetti della crisi dell'uomo contemporaneo, mantenendo un contatto diretto con la realtà attraverso l'invenzione di un linguaggio colorito ma basso, quasi umile, ma consono alla drammatizzazione dei personaggi e delle loro vicende.

L'analisi dei romanzi palumbiani si snoda dal terzo all'ottavo capitolo, nei quali la studiosa esamina, in modo puntuale e con buoni spunti interpretativi, i personaggi e le storie attraverso le quali l'autore ha voluto raccontare e rappresentare, di volta in volta, le problematiche condizioni esistenziali e umane dell'immediato dopoguerra: è in particolare nei primi romanzi e racconti che Palumbo si sofferma a descrivere e ad analizzare con partecipazione ed empatia le sofferenze di quella piccola umanità in cui prevalevano ancora, effetto di una instabile situazione economica, il disadattamento sociale, l'emarginazione, l'esclusione. Della prima narrativa palumbiana la studiosa mette abilmente in evidenza anche la funzione metaforica, di cui l'autore si è servito per adombrare il conflitto, vissuto in modo profondo, tra l'aspirazione alla scrittura e la difficile realtà quotidiana, nella quale poco spazio viene lasciato alla vocazione e all'espressione artistica. Dei romanzi di questo periodo la Bisello Antonucci sottolinea il solido impegno dimostrato da Palumbo nei confronti dell'invenzione linguistica non solo rispetto ai personaggi ma soprattutto all'ambiente in cui si muovono, una attenzione e una sensibilità che informano l'intero percorso scrittorio palumbiano e che rimangono forse il suo contributo più suggestivo.

Dalla rappresentazione della emarginazione economica e socio-culturale Palumbo si allontana con i tre romanzi pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta: *Le giornate lunghe*, *Domanda marginale* e *Il serpente malioso*. Fa notare la Bisello Antonucci che Palumbo, sempre attento alle istanze poetiche e filosofiche del suo tempo, adotta, con buoni risultati formali ed espressivi, i modelli narrativi proposti in quegli anni dalle avanguardie letterarie. La novità per quanto riguarda la sua scrittura è da rilevare nel distacco affettivo dell'autore nei confronti dei propri personaggi, e nella modificazione del personaggio stesso, non più rappresentativo di un ceto la cui emergenza sociale è problematica, ma paradigmatico di quel ceto borghese medio, intellettualmente e culturalmente integrato, entrato in crisi durante gli anni della grande crescita industriale italiana. Ecco allora che

Palumbo, autore profondamente legato alla realtà del mondo in cui vive, rappresenta un individuo umanamente isolato, alienato, assente fino alla perdita dell'identità. Anche la narrazione, elaborata secondo i parametri formali e stilistici invocati dai fondatori del Gruppo '63, si disgrega, si propone in forme disorganiche, appunto confacentesi alla disintegrazione della realtà umana sentita e sperimentata dallo scrittore.

Il nono capitolo traccia la parabola palumbiana dei racconti, il cui nucleo ispiratore viene individuato dalla studiosa in parte nei romanzi, anche se diverso è comunque il ritmo incalzante, dominato dall'azione e da un linguaggio che si fa veloce e ironico, colorato dalle immagini tratte da una realtà quotidiana minore. Per alcuni racconti viene sottolineato l'utilizzo del monologo interiore che permette all'autore di penetrare nel personaggio e di rappresentarne la solitudine, la mancanza di affetti, l'infelicità. Per la Bisello Antonucci, nella scrittura del romanzo come in quella del racconto, Palumbo non si distacca mai dalla emblemizzazione della *malaise* interiore ed esistenziale che aveva caratterizzato l'individuo e la società nell'immediato dopoguerra prima e negli anni del benessere poi.

Dopo un interessante capitoletto dedicato alla critica letteraria palumbiana la studiosa raccoglie infine, nelle conclusioni, i punti salienti della sua investigazione, rinvenendo nella cifra scrittoria di Palumbo quella matrice principalmente etica che ha portato lo scrittore a farsi interprete di una umanità sofferente e alienata perché incapace di agire contro i propri principi o, come emerge negli ultimi romanzi, perché divenuta vuota cassa di risonanza di una società ormai priva di valori. Un mondo di personaggi che lo scrittore riporta con realismo attraverso l'adozione di un linguaggio originale, aderente al parlato della quotidianità ma anche espressione del profondo dramma umano. È tuttavia proprio questa immediata aderenza al reale il limite della cifra scrittoria di Palumbo, scrittore che rimane fedele, secondo la Bisello Antonucci, alla sua natura di attento osservatore del disagio esistenziale dell'uomo contemporaneo.

Il volume della Bisello Antonucci è uno studio interessante e composito: investigazione che raggiunge il suo obiettivo, che è quello di stimolare il lettore alla ricerca e all'approfondimento della parola palumbiana, parola che illumina, con rigore e coerenza, molti dei risvolti più tristi e dolenti della realtà umana ed esistenziale del nostro tempo.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Umberto Mariani. *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*. Fiesole: Cadmo, 2001. Pp. 191.

La profonda comprensione della cifra poetica pirandelliana, maturata dall'approfondito studio dell'opera teatrale, saggistica e soprattutto da una costante investigazione del pensiero filosofico del drammaturgo, hanno reso possibile questo eccellente lavoro di Umberto Mariani, nel quale si propongono al lettore, in una analisi che ben può definirsi la *summa* di un lungo itinerario ermeneutico, le tematiche e i canoni formali fondanti il maggior teatro di Pirandello. L'introduzione rivela il principale intento dello studioso, che intende sviluppare un percorso critico plurimo, teso non solo a rendere comprensibile il testo drammatico in esame ma anche ad alleggerirlo del peso di letture e adattamenti che ne hanno ripetutamente sconvolto il senso e il significato.

Il volume è suddiviso in otto capitoli, dei quali il primo, dedicato al personaggio "pirandelliano", e l'ultimo, incentrato sull'enorme impatto prodotto dal pensiero

filosofico e poetico del siciliano sugli scrittori novecenteschi, fungono da cornice ai sei centrali. In questi ultimi vengono esaminati i maggiori drammi, nei quali lo studioso ha saputo mettere in rilievo una evoluzione avvenuta sia al livello delle tematiche che a quello delle strutture normative e degli schemi drammatici.

Indispensabile preambolo risulta il primo capitolo, "Il personaggio pirandelliano", nel quale viene esplicitata la composizione etica e filosofica dell'invenzione drammatica nonché la sua matrice umana. Ecco allora che lo studioso coglie, nel personaggio "pirandelliano", il sofferto passaggio da una ideologia positivista di stampo ottocentesco al novecentesco vacillare in una condizione esistenziale molteplice, instabile e tutta in divenire. Dalla consapevolezza della crisi dei vecchi valori sorge impetuoso l'anelito a valori umani nuovi, e, artisticamente, ad una forma che si adatti con maggiore flessibilità ad una realtà esperita nella pluralità di una visione soggettiva.

Il secondo capitolo, "*Liolà* o del non verismo", inaugura l'analisi testuale che vede un personaggio pirandelliano, contrariamente a quello verista, consapevole dell'assurdità del reale e appunto per questo capace di evitare le trappole tese dall'ingranaggio sociale; con la sua sagacia e il suo machiavellismo infatti, Liolà non solo si beffa dell'ipocrisia delle norme vigenti ma se ne serve per portare in porto i propri piani. Ecco allora che la finzione e le pratiche eminentemente relativistiche di un sistema solo in apparenza assolutistico vengono utilizzate con coerenza proprio per denunciarlo e sconfiggerlo.

In "*Così è se vi pare* o la realtà delle apparenze", viene affrontato da Pirandello il conflitto tra la verità oggettiva, fondamentale assioma positivista, e la verità, tutta novecentesca e relativistica, propria del soggetto: conflitto sviscerato nel dramma attraverso lo scontro tra due opposte fazioni, i personaggi pirandelliani, "inquisiti", e i difensori, loro antagonisti, delle teorie assolutistiche. La verità, perseguita con tenacia dai sostenitori di quest'ultimo gruppo, si rivela di impossibile raggiungimento, eppure la sua ricerca mantiene teso e nervoso il ritmo del dramma fino al *dénouement* finale. Significativa risulta per lo studioso la presenza nel testo di una figura infrequente in Pirandello, quella del *raisonneur*, la cui funzione principale è quella di considerare le verità adottate dai personaggi, verità soggettive eppure "verosimili", che destabilizzano, mettendola perpetuamente in dubbio, la possibilità di una verità assoluta.

Adombrato in questo dramma è il tema della incomunicabilità del soggetto rispetto alla sua verità soggettiva, questione che viene affrontata ampiamente nell'opera successiva, cui è dedicato il quarto capitolo, "*Sei personaggi in cerca d'autore*: o del bisogno e della difficoltà dell'umana comunicazione". Rivoluzionario rispetto al tradizionale paradigma tematico e strutturale inaugurato dal teatro borghese, i *Sei personaggi* drammatizza l'inganno della comprensione reciproca, il conflitto prodotto dalla molteplice personalità di ogni individuo, ma soprattutto la difficoltà di rappresentare la vita, che fluisce, in una forma artistica che invece la raggela in modo immutabile.

Nel quinto capitolo, "*Enrico IV*: o della logica potente e profonda", lo studioso propone la figura del protagonista, uomo comune ma sensibile e per questo isolato, escluso, come quintessenziale nel panorama drammaturgico pirandelliano. Dal suo scontro con la società borghese si producono una serie di attualissime problematiche: la consapevolezza mascherata e scambiata per pazzia, la prigione delle imposizioni sociali, la scelta della finzione come unica via d'uscita e salvezza. Il mascheramento, sottolinea Mariani, diviene per Pirandello il simbolo della tragedia dell'uomo moderno, tragedia che la figura di Enrico emblemizza in modo esemplare.

Nel sesto capitolo, "*Ciascuno a suo modo*: o l'instabilità della vita e le vie sicure

dell'arte", si vede ruotare l'azione drammatica intorno alla instabile percezione del reale che si materializza nella scoperta dolorosa di una realtà soggettiva plurale. Il conflitto, che nei testi precedenti aveva destabilizzato l'attendibilità di una verità assoluta, si trasforma ora nel dramma delle apparenze, espresso dalla condizione contraddittoria, vissuta dai personaggi, del credersi uno e dello scoprirsi, dolorosamente, molteplici. Le tematiche che lo studioso vede scaturire dal nucleo fondatore sono allora la fluttuazione delle opinioni individuali, l'instabilità della visione di ogni personaggio e infine, nell'ultimo intermezzo corale, la capacità dell'arte di rappresentare la realtà, di semantizzarla, rivelandone le nascoste verità, in una forma artistica definitiva. In questo dramma, afferma lo studioso, Pirandello è riuscito ad abolire il limite tra arte e vita e a portare in scena la problematica che informerà il palinsesto ideologico del suo ultimo capolavoro.

De "I giganti della montagna: o delle finalità contraddittorie della vocazione poetica", tratta quindi il settimo capitolo, nel quale lo studioso conclude la sua analisi testuale partendo da *Questa sera si recita a soggetto* e, passando attraverso una puntuale disamina filosofico-poetica dei grandi "miti", giunge infine al magistrale testo incompiuto. In esso Pirandello approda felicemente a quelle soluzioni ideologiche e formali che gli erano sfuggite nella stesura dei "miti", dei quali tuttavia è messa in rilievo l'esigenza di un rinnovamento spirituale e il bisogno, profondamente sentito, di assoluto. L'ultimo dramma sviluppa alcune delle problematiche presenti *in nuce* nelle opere precedenti e ne propone di nuove: in primo luogo lo scontro tra due modi di concepire la realtà e quindi due modi di porsi di fronte all'opera poetica, di intenderne l'essenza e le finalità. Mariani riconosce nel personaggio di Cotrone, e nel suo tentativo di lusingare la famosa attrice Ilse Paulsen, l'emblemizzazione di un'arte che ha perduto la sua dimensione umana ed è divenuta esperienza irrazionale, gioco solipsistico, mentre, per Pirandello, "l'arte vive per essere comunicata e deve essere comunicata per vivere". Non ci deve stupire quindi la posizione dello studioso, il quale, mentre ricorda come nel finale del dramma questo genere di forma artistica venga condannato a perire, sostenga che proprio a quest'arte, e non all'allucinazione di Cotrone, Pirandello aveva voluto aderire, fino al suo ultimo dramma. Se il finale *dénouement* sembra creare una divergenza tra ideologia testuale e pensiero autorale essa si rivela solo apparente e viene immediatamente colmata dallo studioso che richiama alla coerenza della creazione pirandelliana rispetto al suo pensiero: ogni suo personaggio resiste infatti con tutte le sue forze all'irrazionalità e non rinuncia mai "anche davanti alla evidenza della impossibilità della comunicazione, [a] proclamarne la necessità come una verità innegabile" (131).

Nell'ottavo e conclusivo capitolo, "Pirandello e la cultura di tutto un secolo", Mariani propone una sintesi delle ragioni che hanno spinto intere generazioni di scrittori a confrontarsi con la filosofia e la poetica dell'autore siciliano. Sono la grande sensibilità di Pirandello nei confronti della storia, la sua familiarità con i concetti che hanno informato la filosofia del primo Novecento, oltre che la sua geniale rivoluzione teatrale, che lo portò a utilizzare quegli stessi stilemi del teatro borghese che avrebbe poi saputo far implodere, a renderlo non solo un autore imprescindibile ma soprattutto il più grande scrittore del Novecento. Ed è la ricchezza e problematicità delle tematiche umane che Pirandello ha voluto rappresentare sul palcoscenico ciò che rimane oggi più vivo ed attuale: messaggio di significato universale che supera di gran lunga tutte le sperimentazioni formali che il suo teatro ha fatto e fa ancora germinare.

Scaturito da una riflessione appassionata e puntuale sulla materia pirandelliana,

questo volume è testimonianza della grande sensibilità critica, intellettuale e filosofica di Umberto Mariani. Lo studio si distingue per l'equilibrio dell'analisi, per la complessità dell'investigazione e per la profondità dello sguardo critico: un'opera fondamentale per chi voglia comprendere l'evoluzione del pensiero filosofico pirandelliano nel momento in cui esso si fa forma artistica e diviene distillata rappresentazione delle grandi interrogazioni dell'uomo novecentesco.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Anna Banti. "La Signorina" e altri racconti. Ed. Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001.

Anna Banti. "The Signorina" and Other Stories. Ed. Carol Lazzaro-Weis. Trans. Martha King and Carol Lazzaro-Weis. New York: The Modern Language Association, 2001.

The Modern Language Association has undertaken a much needed editorial project, the publication of short fictional works from non-English literatures in two parallel editions, one in the original language and the other in a carefully done English translation. Students and professors will surely welcome these volumes because, in addition to making available interesting writings not easily found elsewhere, they are published in paperback and, therefore, are inexpensive, and they are attractively printed and bound. The MLA seal guarantees the quality of selections and translations. This initiative is particularly important for literatures such as the Italian that have less frequent access to the American publishing market.

Anna Banti is a major Italian author whose life spanned the greater part of the twentieth century. She is known to most American readers only for her novel *Artemisia*, whose translation is available from the University of Nebraska Press. But she was a more productive writer than that, having authored eight novels and half a dozen collections of short stories, in addition to scholarly works in the field of the history of art, and several translations of French and British authors.

The selection of short stories proposed by the MLA editions is representative of Banti's output. Selections are by definition personal, and one may regret the non-inclusion of one of Banti's best known texts, "Lavinia fuggita" ("Lavinia Is Gone"). But the editor rightly decided to select samples from various moments of the writer's career. All the major themes and favorite settings of Banti's fiction are represented here: women's difficult life choices, the struggle to follow one's aspirations, the ambivalence of ambition, and the stifling environment of provincial life.

In the first short story, "Vocazioni indistinte" ("Uncertain Vocations"), a young woman hesitates between several life paths. Lacking the courage and determination to pursue a musical career, she ends up by getting mired in domestic work and catering to a demanding and indifferent family. "Le donne muoiono" ("The Women Are Dying") is one of Banti's most famous pieces. It looks into a future year, 2617, when men discover that they have the power to remember their past lives and therefore have access to a form of immortality. The women, however, remain bound to the present, since they are inexplicably deprived of all memory of their own past. The consequences the writer draws from such a premise are intriguing: they confirm Banti's devotion to art, her awareness of how exacting its practice is for human beings, and her conviction that art holds a fundamental place in the lives of those who are mortal.

Banti often evokes in her fiction moments and figures drawn from the past, particularly from the fertile and complex history of the high Middle Ages. "Joveta di Betania" ("Joveta of Betania") is such a story, in which unconventional and powerful women must struggle to find a satisfying place within a society that wants them docile and excluded from public life.

"I velieri" ("Sailing Ships") follows the dreamy life of a little boy caught in a story of kidnapping and isolation, which he does not understand. The last short story, "La Signorina" ("The Signorina"), is quintessentially Bantian. Mining a clearly autobiographical vein, the author explores the conflict between a woman's total dedication to a beloved man and her efforts to escape that stifling relationship by turning to her passion for writing. As in her last longer work, *Un grido lacerante* (*A Piercing Cry*), this brief piece conveys Banti's dark views on women's tormented relationship to life and art and makes evident the existence of a subtext filled with suppressed anger.

The introduction by Carol Lazzaro-Weis, who is a well-known scholar in the field of twentieth-century Italian women's writing, is very thorough and clearly written. It provides just the right amount of data, suggestions, and critical evaluations to stimulate the reader, avoiding excessive quantities of information and technical jargon. Therefore, it promises to be equally useful to scholarly readers and to students. The same thoroughness and simplicity is evident in the bibliography, which lists primary and secondary sources. The translation is excellent: it remains faithful to the original, yet resolves gracefully its challenges.

In short, these two slim volumes are very valuable tools for the reader who may want to approach Anna Banti's work in one or both languages, Italian and English. It is all the more disappointing to have to remark on the unexpected frequency of typographical errors in the Italian edition, especially in the last three short stories of the collection. Such lack of precision is surprising in the spelling of a language, such as Italian, that is free of the intricacies one finds in French or English.

Angela M. Jeannet, *Franklin and Marshall College*

***La materia dell'anima*, a cura di Letizia Comba, Torino: Rosenberg & Sellier, 2001.**

Ricordo di aver letto alcuni anni fa l'articolo di una studiosa che lamentava di sentirsi completamente divorziata dal proprio lavoro; che mestamente ammetteva quanto scrivere le fosse diventato oneroso e, da ultimo, di come si fosse creata una profonda frattura tra sé e la sua attività. L'articolo non faceva intuire un disagio personale di carattere psichico, né qualche trauma contingente che avesse potuto scatenare quella diffusa malinconia; lasciava semmai intravedere un profondo e irrisolto interrogativo — sicuramente condiviso da molti/e — sul senso e l'utilità del proprio lavoro e sulle modalità di coinvolgimento di chi non voleva identificarsi solo con la propria razionalità ed erudizione. Dallo scritto traspariva il desiderio di mettere qualcosa di più di se stessi, della propria emotività e sensibilità nel lavoro e di conferirgli uno spessore che, in qualche modo, rendesse atto del vissuto individuale.

La materia dell'anima avrebbe sicuramente esaudito le aspettative di quella studiosa. Il testo raccoglie sei articoli che rivelano una profonda relazione di carattere sia intellettuale che emotivo con altrettanti testi, autori o film. Il metodo critico adottato si potrebbe definire una sorta di "Reader/Response criticism", complicato da un elemento psicanalitico di ascendenza freudiana. In realtà convergono in questo tipo di analisi un

serio lavoro filologico, un'esegesi testuale accurata e acuta, nonché un patrimonio di letture e conoscenze che consentono di affrontare i testi scelti da angolature inconsuete. È inoltre di vitale importanza la posizione di ascolto adottata da tutte e tutti nei confronti del testo, una passività per cui si richiede a quest'ultimo di agire sull'anima del lettore o della lettrice e di costruire un percorso interpretativo di cui l'esegeta è non tanto il conduttore, quanto il testimone. Va subito precisato, a scanso d'equivoci, che includere il vissuto personale nell'attività critica non vuole dire ricorrere a un soggettivismo esasperato e narcisista, o a un altrettanto superficiale impressionismo sentimentale — dati che potrebbero interessare, al più, gli amici intimi di chi scrive. Includere il vissuto personale vuol dire far risuonare un sé che è culturalmente connotato, nutrito di studi e letture, arricchito di esperienze relazionali, affacciato su un contesto sociale e intellettuale. Vuol dire anche mettere per un attimo in disparte l'arroganza della ragione analitica per far parlare le "ragioni dell'anima". E il risultato, ben lungi dall'assomigliare a una sfilacciata e inconcludente seduta terapeutica, si rivela, a lettura ultimata, straordinariamente affascinante e coeso.

I lavori curati da Letizia Comba, docente di Psicologia dell'Arte e della Letteratura, sono il frutto conclusivo di un'intensa attività seminariale condotta con le studentesse e gli studenti dell'Università di Verona. Nel corso di più di un decennio i suoi seminari hanno cercato di ricostruire l'incontro con la madre, utilizzando la mitologia, non solo europea, e creando poi una genealogia emotivo-culturale con le madri "simboliche" dell'Otto/Novecento (Paolina Leopardi, la Regina Margherita, Teresa Noce...), per rendersi infine conto che era impossibile procedere oltre senza incontrare il "negativo": senza quella che si imponeva come una catartica e rivelatrice "discesa agli Inferi". Da ciò prendono spunto gli studi contenuti nel volume.

In "Il viaggio del figlio minore: una lettura della parabola del figliol prodigo", Francesca Migliavacca si interroga sul ruolo del figlio più piccolo. Avendo diritto a una somma di denaro inferiore a quella del primogenito, il figlio minore ne riceve però in cambio meno obblighi nei confronti del padre e rivendica una maggiore autonomia. Si allontana così dalla casa paterna — una palese trasgressione — per un viaggio che rappresenta un emblematico incontro con la propria ombra. Ne tornerà non ancora in grado di accettare il perdono del padre; non ancora pronto alla resa e alla rinascita. In "Asa Nisi Masa. Le vicende del *puer* in *Otto e Mezzo* di Federico Fellini", Alberto Sacchetto indaga le vicende di Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) in procinto di girare una nuova pellicola. In realtà Anselmi è un *puer*, un ragazzo, che affronta con immaturità le sue relazioni con un femminile marcatamente edipico. La giostra di donne che lo attorniano — l'amante, la moglie, la madre, la possibile nuova amante — rispecchiano la fondamentale incapacità del regista di armonizzare il proprio maschile e femminile; incapacità evidenziata nel modo in cui questi gestisce la propria sessualità. "Lou Andreas-Salomè. Il mito di una donna" (a cura di Manuela Vaccari) presenta un aspetto poco noto della vita di questa Musa ispiratrice di Nietzsche e Rilke. Per più di quarant'anni Lou Salomè rimarrà vicina a Friedrich Karl Andreas, che aveva sposato con la clausola che il matrimonio non venisse consumato. Tale legame, spezzato solo dalla morte, rappresenta per Lou Salomè un ineluttabile attraversamento dell'oscurità, la paradossale volontà di conoscersi radicandosi nell'angoscia di un rapporto tanto inspiegabile quanto inscindibile. In "Assenti in presenza. L'esperienza della notte nel *Cantico dei Cantici*", Caterina Spillari racconta come questo testo le abbia finalmente parlato quando ha messo da parte il cospicuo apparato storico-critico-filologico di cui si

era armata per interpretarlo. Solo quando anche lei ha affrontato il mondo dei morti, il testo le ha rivelato un significato recondito. Struggente lirica d'amore, il Cantico sancisce la necessità dell'attraversamento della notte e dell'ignoto, quale ineludibile premessa all'incontro amoroso. "Etty Hillesum e il respiro dell'anima" (di Maria Grazia Corda) legge il Diario della scrittrice ebrea cercando di capire il senso del suo volontario, entusiasta incontro con la morte. Avviandosi con totale consapevolezza, se non con caparbia determinazione, verso il campo di prigionia di Westerbork, Etty Hillesum accetta di aderire totalmente al destino del suo popolo. Abbracciando la morte, intende sfuggire alle tiranniche pretese di un sé che vuole egoisticamente pensare soltanto alla propria sopravvivenza fisica. "La madre in lutto" di Letizia Comba conclude il volume con un lirismo straziante. L'articolo sviscera il legame madre-figlio — quando questo viene scisso dalla prematura morte del figlio — alla luce sapienziale del *Tao Te Ching*. Lo fa cercando di trovare un senso "altro", e una impossibile, e forse inaccettabile, consolazione per una perdita che ribalta il ciclo stesso dell'esistenza. Solo la personale, definitiva discesa agli Inferi — che la studiosa affronterà, con inquietante coincidenza, proprio durante la stampa del libro (morirà in un incidente automobilistico) — potrà esprimere un senso, ma, questa volta, davvero indicibile.

Anna Maria Torriglia, *University of California at Padua*

Sante Matteo e Stefano Bellucci (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Faraeditore, Santarcangelo di Romagna, 1999.

This eclectic and interesting collection of essays is grouped around the broad theme of the relationship between Africa and Italia. The essays are introduced by a 'lettera/introduzione' ('to Italy') by Sante Matteo that introduces some of the sub-themes of the book. For example, there is a hint at the links between Italian immigration and immigration into Italy; the legacy, or non-legacy, of Italian colonialism and invasions of Italy over time; and the status and production of the immigrant writers over various historical periods. Finally, Matteo hints at the possibilities of an original form of cultural renaissance provided for by the arrival of over a million foreign immigrants in Italy over the last twenty years. In fact, the introduction betrays the literary/literature bias of this collection, which underplays the role of history, anthropology and geography. The varied nature of the essays here is both the main strength, and the main weakness, of this book, emphasising the possibilities and limits of 'cultural studies'. This eclecticism is not here held together by any serious overview, particularly in historical terms, thus making the loose collection just that, and meaning that it can be judged purely on the individual quality of each essay, and not really as a whole.

Thus, there is a piece on earthquakes with scientific maps, which seems particularly out of place, followed by an essay on the economics of immigration, which provides some useful background information. John Brackett's extremely original chapter looks at the Italian imagination concerning Africa (and the imagery *about* Africa) during the Renaissance, which problematises the whole concept of 'Africa' (a concept used fairly liberally in many of the other pieces in this volume). Anna Maria Medici's chapter is based around a voyage within Italy of a Tunisian poet during the nineteenth century. This essay is bounded by solid historical research, which then focuses on the experiences of one Muhammad al-Sanusi (1851-1900). Al-Sanusi visited Naples, Rome and Livorno in 1882, and then stayed for some time in Tuscany. He admired, but did not *identify with*

what he saw of European culture, and described this admiration through poetry and stories about his travels. Italian cities were particularly impressive for al-Sanusi, who also criticised a number of aspects of Italian culture and compared them, often in minute detail, with practices and customs in Italy. Medici's piece, backed by a rich scholarly apparatus, opens up a series of questions concerning the Africa-Italy relationship, which are merely touched upon elsewhere in the volume, and reverses the general trend by analysing Italy through African eyes.

Some aspects of Italian colonialism are discussed in Calchi Novati's useful piece, which, however, has little connection with other essays in this book and is not, unlike many other pieces here, backed up by footnotes and references. The colonial theme is also dealt with by Cristina Lombard-Diop in her essay analysing the voyage of an Italian woman, Rosalia Pianavia Vivaldi, in Eritrea between 1893 and 1895. Vivaldi was the wife of the Italian commander of the zone of Asmara, and this essay, like that of Medici, allows a different take on the colonial problematic through the use of an Italian woman's writing concerning her time in Africa, while much recent work has concentrated on the relationship between Italian soldiers and African women. This analysis, however, does not fulfill all its promise, and there is a not entirely successful leap between the first and the second parts of the chapter, with the second part dealing with the work of Lombroso and some analyses of nascent Italian racism around the turn of the century. Some of these themes are taken up in Laura Harris's short polemical piece concerning questions of race, immigration and 'the other'.

The rest of the book concentrates on immigrant literature in Italy, immigrant cinema and the representation of immigrants in Italian cinema. Particular attention is paid to two important, pioneering books published in Italy, Salah Methnani's and Mario Fortunato's *Immigrato* and Pap Kouma's *Io, venditore di elefanti* (1990). These books marked the first stage of immigration into Italy, and over the last few years a small-scale industry has grown up around this genre of literary production. Immigrant 'characters' have found their way into Italian literature of all kinds, especially the flourishing detective novel sector. In some ways these essays are all a touch dated, then, as the speed of integration and political processes relating to immigration has moved beyond the images of pioneer and mainly small-trader immigrants depicted here. The concluding chapters of the book deal in some detail with the questions of Italian national identity and its relationship with immigration (Gabriella Romani); and the work of a number of writers including Moravia, Volponi, Gianni Celati and the immigrants Kolma-Ebri and Wasswa. There is also an interview with Komla-Ebri, who is now an Italian citizen, a doctor in a hospital in Erba, and the author of *Quando attraverso il fiume* (1997), amongst other novels. Finally, Graziella Parati and, in a much shorter piece, Maria Silvia Riccio both take as their theme the representation of immigrants in Italian cinema. The concentration on Africa (and the publication) prevents, however, any mention of the most powerful films concerning immigration to be released in Italy during the 1990s: Gianni Amelio's extraordinary *Lamerica* and *Così Ridevano* (1998), as well as the same director's documentary on immigration produced by the RAI. *Africa, Italia* is completed by a general bibliography.

In conclusion, this is a useful and, at times, illuminating volume, which highlights a number of important themes, but which suffers from an excessive fragmentation and the lack of any attempt at an organic introduction bringing together, or putting into context, the various essays collected here.

John Foot, *University College London*

Renzo Ricchi, *Selected poems*, traduzione di Catherine O'Brien, introduzione di Mario Luzi, Gradiva Publications, 2000, pp. 67.

La raccolta di poesie di questa pubblicazione, è una selezione della traduttrice Catherine O'Brien, la quale ha preso in considerazione, della vasta produzione di Renzo Ricchi, il periodo che va dal 1950 al 1993, quindi dagli esordi di un Ricchi ancora adolescente fino agli anni maturi dell'autore. Per comprendere meglio l'opera di Ricchi, e poiché questa raccolta è la prima che appare negli Stati Uniti, è importante conoscere la formazione del poeta che è anche drammaturgo, saggista, narratore e che è stato a lungo giornalista per la televisione italiana. Altrettanto necessario per comprendere il perché delle scelte di O'Brien — docente di Italianistica presso la National University di Galway in Irlanda — è la sua predilezione per altri autori coinvolti con il tema del sacro, e da lei tradotti, come Luzi, Guidacci e Merini. O'Brien ha anche individuato con molta sensibilità il cammino unitario del linguaggio di Ricchi, che si ripropone con coerenza, pur nella sua evoluzione stilistica, durante tutto il suo impegno letterario.

La linea che lega le composizioni poetiche di Ricchi è quella della spiritualità, che affiora con insistenza nell'arco di tutta la sua produzione. Mario Luzi, nella sua introduzione, individua due filoni nell'opera di Ricchi, di cui scrive: "La sua poesia non ha mai evitato il confronto con le inegualità e le palesi ingiustizie della storia". Il pathos della sua scrittura si esplica, per Luzi, su due livelli, "quello elegiaco del tempo e del paesaggio infantile evocato", unito con "l'agonismo e la fede nella progressione che alimentavano la sua profezia politica" durante gli anni giovanili. Degli anni più recenti, il grande Maestro pone l'accento sull'aspetto "morale e metafisico" in cui si esprime "un accento pienamente religioso", consustanziato, nel progredire del tempo, da "assillo conoscitivo e rimorso cristiano".

Dalla lettura delle pagine della raccolta si evidenzia che il tema fondamentale è proprio quello metafisico e metastorico, ma sempre con un occhio alla realtà dell'uomo, osservato nella sua quotidianità. La costante è il rapporto tra l'uomo e il mistero della creazione, tra l'uomo e il mistero del mondo, intriso di male e di dolore, infine la riflessione sul destino di solitudine dell'uomo.

In "Il treno è fermo", dal libro "Le radici dello spirito — Poesie 1950-1985", si evidenzia l'immagine dell'uomo immobile, mentre cresce l'angoscia del dubbio, in attesa davanti al proprio destino, immerso in un paesaggio e in un'ora del giorno definiti: "Il treno è fermo. Qualcuno l'ha fatto arrestare. / Siamo in fondo a una valle sotto un crepuscolo acceso. / Forse è veramente l'ora del giudizio. Riavremo / un sistema di certezze in un mondo che crolla. / Scende il buio e soffoca il pensiero. Non succede / nulla. Rendo alle cose i loro nomi: noia stanchezza / fretta di arrivare. La notte ha inghiottito tutto. / Nessuno viene in mio aiuto?"(16).

Di nuovo, nella seconda strofa di "Tra ricerca e dubbio", tornano martellanti le parole dubbio e ricerca, tra cui "l'anima tenta un accordo / ma nel mattino lavato / dal vento di settembre / — dolcissima agonia dell'estate — / le note ricadono su se stesse". Non c'è risposta, ancora, alla richiesta d'aiuto, però, in chiusura, l'oppressione si scioglie in un moto liberatorio e "la gioia parte / sulle ali delle rondini / verso i mari del sud" (20). Lo spirito si solleva e prosegue l'avventura della sua indagine, portando con sé il fardello delle incertezze.

Si diceva che per Ricchi l'uomo è in costante rapporto con il mistero della creazione e con il sacro, e la poesia "La parola" delinea con potenza questo Dio-Logos, pensiero fatto parola, che parla attraverso la creazione: "Ho dato i nomi / quindi ho fatto esistere / ho foggato gli dèi / e messo in moto il tempo / ho creato i miti e i riti / gl'incantesimi, le visioni / do la vita e distruggo / determino il destino / quando mi pronunciano / mi fissano nei cieli / per l'eternità" (28).

Sono due i volumi da cui O'Brien ha attinto, e il secondo, uscito nel 1993, sotto il titolo "Nel sabato dell'eternità", procede sui temi della coscienza e dell'essere, tenendo dietro all'avventura della verità, dentro lo scenario della creazione. Qui Ricchi si rivolge sempre a un Creatore che opera nel mondo in una maniera che l'uomo non arriva a capire, e questi lo interroga e si interroga, a volte con toni rassegnati, più spesso con accenti di speranza. La sorte umana della perdita, della vita che, mentre noi camminiamo, si perde nel tempo immobile, è ben presente nella lirica "Qui venne l'approdo", un approdo "fra terre inesplorate / e scogli erratici / sotto cieli infiniti. / Tra le mani utensili incerti. / Dimenticato il mistero fatale dell'origine". I giorni trascorrono ma "senza futuro tutti nel presente", fino al momento in cui gli uomini vengono "trafitti dall'aculeo della conoscenza. / Così iniziò il cammino / verso il silenzio dell'avvenire. / Il tempo divenne irreversibile. / la Creazione si fece Storia" (32).

Si fa sempre più ardita in queste poesie l'idea che l'uomo e Dio sono entrambi attori, quindi l'essere umano non è succube ma partecipe del creato come creatura a sua volta, e perciò deciso a trovare risposte alle proprie domande, che suonano incalzanti: "Che bisogno / avevi tu di noi? / Dipende dal nostro / il tuo destino? / Che meriti dunque / abbiamo per esistere?" (34). Ma vi appare anche il coraggio di trarre conclusioni, l'azzardo di ipotesi consolatorie, perché il Creatore che ha disegnato le ali alle farfalle, "il compositore che dirige le orchestre / delle foreste e delle scogliere / l'alchimista inventore di mille profumi [...]" non può amare la morte. "Sei troppo inquieto / ci assomigli troppo. / Ami le sorprese / lo stupore" (36), conclude il poeta.

Quali sono i poeti di riferimento, cui Ricchi guardava e in cui ancora oggi si riconosce, appare evidente: Davide Maria Turoldo, e naturalmente Mario Luzi, il quale ricerca in modo più tormentato, sconcolato, mentre Ricchi crede in un Dio del divenire, e nella gioia della speranza; e poi Ungaretti, per l'emozione di certi suoi versi, e ancora Montale per le sue fulminanti intuizioni. Ricchi si sente vicino a quegli autori del Novecento che si muovono tra dubbio e fede, e per i quali, come per lui, la poesia si fa diario di un tragitto spirituale, un'autobiografia non di eventi ma di tappe di un cammino interiore. La dichiarazione che conclude "Se fallissimo il bersaglio" delinea questo processo di un costante divenire: "Come potremmo non essere impazienti? / Tu conosci il peso dell'attesa. / Viandante sei come ognuno di noi / sempre in cammino" (44), e afferma la fede in un'entità spirituale che è dentro di noi e ci accompagna.

Il concetto agostiniano che chi cerca Dio lo ha, forse, già trovato, si esprime nella composizione "Silenzioso", che è un ulteriore tentativo di instaurare un dialogo: "Chi tace è indecifrabile. / Cercarti / è già trovarti un poco?" Dio risponde? Sì, parla attraverso la creazione, perché tutto quello che esiste è il linguaggio di Dio: "Fra tanto continui a creare / vicende di tempi / e ci fai assetati di futuro / colmi d'inquietudine" (50). C'è un aforisma di Ricchi, che a questo punto vale citare, tra i tanti che ha composto: "Noi vorremmo svelare ciò che Dio tiene nascosto. Ma forse il mistero della vita deve resistere affinché noi abbiamo uno scopo: la ricerca, la congettura; anche la paura e la speranza. Alternative alla noia cosmica che potrebbe ucciderci se sapessimo tutto".

Paola Bortolotti, *California State University International Program in Florence, New York University in Florence*

Jennifer Lagier. *Second-Class Citizen*. Lafayette, IN: Bordighera, 2000. Pp. 46.

Jennifer Lagier's autobiographical poetry explores the quotidian experiences of growing up in an Italian-American family within the larger political landscape of the latter half of the twentieth century. The thirty-two poems of *Second-Class Citizen* pay tribute to her Italian heritage as they recount episodes from her grandmother's generation, and then move chronologically through her own experiences as a girl, young woman, and adult. "I am memory's immigrant / charged with the past, / imagining the future, and / writing poetry to thwart / any ethnic erasure" (27). The final poems narrate the author's growing political awareness in a country that not always so eagerly welcomes new arrivals to its shores. Lagier's poems deal with relationships and differences among the generations, feminism and women's issues, age, Catholicism, and the effects of poverty and American consumerist culture on the Italian immigrants.

Drawing from her experience as a photographer, Lagier has structured the book as a family photo album including pictures from her own collection. Each poem represents a snapshot of the past and seeks to capture the feeling of a moment lost in time. Her poetry often describes specific photographs included in the volume, as in the poem *Communion Portrait*: "They stand, one line above the other, / stern Italian matriarchs in black suits, / three devout Catholic daughters" (13). This image becomes a launching point for further discussion on the mother-daughter relationship and the transition from childhood to the world of adults. The theme of strong opposition, symbolized by the black and white photographs in the book, is repeated in the poetry, as Lagier contrasts the "blackness" of the mothers' dresses to the "virginal" whiteness of the girls' veils. Her language emphasizes the visual, occasionally including a few Italian phrases to provide specificity.

The book can be roughly divided into four sections. The first group of poems deals with the first generation of immigrants in the family. This is the generation of her great-grandmother and these poems are dedicated to individual family members. The feelings of hope upon arrival to the new world are compared to the reality of being different in a foreign land. Her poems tenderly relate the family's tragedies as well as the moments of triumph.

The second set of poems deals with the first generation of children, including the poet herself, and what it meant to grow up in an Italian-American household. She recounts her family's struggle to integrate into the American mainstream. The relationship among the women recalls the weight of folk wisdom in the family. "Life, you once said, is like cutting an onion: / you cry your way through it" (35). Also important is the theme of rebellion both as a young person and against that immigrant identity.

The third set of poems is announced by the poem "Confirmation," which deals with the poet's passage into adulthood, her awakening to her heritage, and the reconciliation of that heritage to her identity. She reflects on the role she wishes to assume as an adult and the significance of her past.

The last set of poems now sees the poet as a mature adult who has come to understand her politicized identity. "This divided tree and I disprove / the melting-pot mythology. / From our single, traumatized stems flourish / warring identities" (42). These final poems contrast her experience to that of other Italian-American women,

contextualizing it within the larger political framework.

Jennifer Lagier, a member of the National Writers Union, Local 7, and the Italian American Writers Association, teaches at Hartnell College and California State University in Monterey Bay. *Second-Class Citizen* is her second book of poetry. She published *Where We Grew Up* (1999) in addition to writing in various journals and anthologies, including online, in the United States and Italy.

Dawn Green, *Stanford University*

Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz. *Contemporary Italian Women Poets. A Bilingual Anthology*. New York: Italica Press, 2001. Pp. LII + 308

L'interesse critico per la scrittura al femminile in Italia è fenomeno relativamente recente, legato al fiorire del pensiero femminista ed alla influenza dei *Gender Studies* di oltreoceano. Se questo è un dato oggettivo per la scrittura femminile *tout court*, risulta tuttavia ancor più valido per lo specifico poetico di quella scrittura.

La poesia delle donne è pianeta ancora semi-inesplorato dalla critica accademica ufficiale. Nei volumi antologici che edificano e trasmettono mappe e percorsi di poetiche del Novecento italiano — i Mengaldo (Per Vincenzo Mengaldo, *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978), i Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969) —, la linea femminile rappresenta spesso una regione minoritaria o ancor più marginale di altri “tradizionali” territori di frontiera, come la poesia dialettale. La scrittura poetica delle donne fatica a trovare un riconoscimento critico che non sappia di reperto antropologico o di ghetizzazione stilistico-tematica, e che sappia piuttosto discernere, nel paesaggio multiforme di quei versi, diversità ed appartenenze.

Di là dal conteggio statistico delle presenze e delle assenze nel Parnaso Novecentesco (sia esso classico o d'avanguardia), è necessario che questa frontiera della scrittura rivendichi totale espressione e visibilità. Operazione culturale essenziale e delicata, che negli anni Settanta in Italia, è stata affidata al volume *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta (*Donne in Poesia. Antologia della poesia femminile in Italia*, prefazione di Dacia Maraini, Roma, Savelli, 1976) e che, dopo l'indagine pubblicata su rivista di Mariella Bettarini su donne e poesia negli anni Ottanta e primi Novanta (*Donne e poesia: seconda parte - Dal 1980 al 1989*, “Poesia” 11.121 [Ottobre 1998]: 61), richiede ora ulteriori aggiornamenti e sviluppi.

Consapevole di queste premesse, è su questa linea che si colloca il volume *Contemporary Italian Women Poets. A Bilingual Anthology*, pubblicato per la Italica Press di New York da Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz. Si tratta di un contributo importante, che offre uno strumento testuale di sicuro interesse non solo per il pubblico di lingua inglese a cui è indirizzato, ma anche per l'italianistica ufficiale, priva di un analogo repertorio testuale in volume aggiornato alle ultime battute della scrittura in versi al femminile.

Il volume presenta un taglio critico che lo differenzia dalla tradizionale produzione saggistica di scuola anglo-americana: per molti aspetti, l'antologia segue un'articolazione prettamente “italiana”, adottando una prospettiva diacronica fondata su una periodizzazione per “generazioni”. La rosa delle autrici presentate nell'antologia viene infatti introdotta in tre passaggi successivi: dapprima nell'introduzione storico-critica; successivamente nella sezione antologica dei testi; infine nel repertorio delle note bio-

bibliografiche. Tre differenti criteri si succedono nella strutturazione delle tre sezioni: un criterio generazionale, uno cronologico ed uno alfabetico.

Le autrici dell'antologia citano, nell'introduzione, due fondamentali interlocutori testuali della loro opera: il primo, *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present*, New York, The Feminist Press, 1986, curato da Allen Beverly, Kittel Muriel e Jewell Keala Jane, è un'antologia che esplora in chiave femminista l'intero arco della scrittura poetica femminile italiana, condensando scritture lontane nel tempo e nello spazio; il secondo volume, *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Dublin, Irish Academic Press, 1996, curato da Catherine O' Brien, riduce lo spettro temporale dell'analisi alla contemporaneità esplorata nella voce di undici donne-poeta, in percorsi che intrecciano strettamente biografia, testi e temi, all'insegna di una radicale diversità della scrittura poetica femminile.

Indagine a vasto raggio, transgenerazionale e transregionale, e individuazione di specificità e differenze: questi sono i tratti che Blum e Trubowitz fanno propri in questa loro antologia di terza generazione. Esiste, tuttavia, un'importante differenza: questo volume intende, attraverso un approccio più sintetico che analitico, ricondurre le derive femminili lungo le vie maestre della poesia del secondo Novecento. Pensiero dell'appartenenza poetica, dunque, oltre che della differenza. Il testo trascrive i segni — occulti, inesplorati o mai registrati — dell'essenziale contributo delle donne alla geografia ufficiale delle poetiche, correnti e scuole della poesia italiana contemporanea.

Questa scelta comporta la subordinazione di altri possibili tracciati critici, quale, ad esempio, un fruttuosissimo percorso tematico all'interno della raccolta. Alla ricerca dell'identità, dell'intreccio di passione amorosa e scrittura, di testualità e sessualità, di metafisica e quotidianità — tutti temi elencati da Blum e Trubowitz nell'introduzione (XVII) — si sovrappongono carsiche linee di revisioni mitiche e deflagrazioni psichiche e psicotiche della scrittura. L'analisi tematica, tuttavia, pur non essendo perseguita nel volume in chiave sistematica, compare disseminata nelle analisi dedicate alle poetesse nell'ambito dell'inquadramento diacronico introduttivo ed affiora implicitamente dall'accorta scelta dei testi, foriera di future esplorazioni.

Duplice dunque il compito dell'ampia e dettagliata sezione introduttiva. Anzitutto, si vuole condurre il pubblico di lettori/lettrici nella selva complessa e stratificata della poesia italiana del secondo dopoguerra, dalle sue matrici ermetiche alle sue ramificazioni realistiche e neoavanguardistiche, fino alle filiazioni neo-orfiche e ironico-ludiche della poesia di fine millennio. Al contempo, tuttavia, la sintesi storica si apre a schegge analitiche dedicate alle donne-poeta che intersecano scuole, correnti e diatribe letterarie, reagendo in sintonia o distonia al clima culturale della loro epoca.

La seconda sezione introduce direttamente i testi con traduzione a fronte, senza alcun commento critico. Le autrici sono elencate in ordine cronologico, e cronologico è anche l'ordine interno alle singole sequenze antologiche. Il *corpus* delle poetesse comprende, nell'ordine: Daria Menicanti, Margherita Guidacci, Cristina Campo, Armanda Guiducci, Elena Clementelli, Maria Luisa Spaziani, Luciana Frezza, Vera Gherarducci, Amelia Rosselli, Gabriella Leto, Alda Merini, Rossana Ombres, Giulia Niccolai, Piera Oppezzo, Dacia Maraini, Jolanda Insana, Anna Cascella, Mariella Bettarini, Luciana Notari, Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Rosita Copioli, Gabriella Sica, Patrizia Valduga.

I nomi presenti nella raccolta, con alcune eccezioni, sono in parte già noti al pubblico anglo-americano attraverso la traduzione di loro testi nel già citato *The Defiant*

Muse e nel volume *The Promised Land: Italian Poetry after 1975* (Sun & Moon Press, Los Angeles, 1999, a c. Di Luigi Ballerini et al.), oltre che in selezioni pubblicate su riviste. Esiste già una tradizione critica consolidata negli ambienti universitari anglo-americani per le voci più note presenti in questo elenco, dalla Merini alla Rosselli, ma il contributo conoscitivo, per voci nuove o meno conosciute, offerto dall'antologia qui recensita è indubbio. L'elenco presta tuttavia il fianco a critiche concernenti la selezione. Se l'assenza di Antonia Pozzi (*outsider* suicida della quarta generazione, punto di partenza della selezione frabottiana), pur contestabile, appare giustificata dal rigido criterio cronologico, non può non suscitare interrogativi l'esclusione di una delle voci più significative della scuola femminista del "pensiero della differenza": la Bianca Tarozzi di *Nessuno vince il leone* (Arsenale editrice, Verona, 1988) e di *La buranella* (Venezia, Marsilio, 1996). Sarebbe stato anche interessante introdurre gli esperimenti dialettali di Franca Grisoni (*La Boba*, Gernova, San Marco dei Giustiniani, 1986, con poesie tradotte da Justin Vitiello): una delle protagoniste della rinascita della poesia dialettale in Italia, vincitrice del premio Viareggio nel 1997.

Notevole la scelta dei brani poetici, che offre, come si diceva, ampia conferma ad analisi tematiche e che rivela l'affascinante varietà ed originalità di questi componimenti, nelle scelte stilistico-formali, nelle intonazioni, nelle reti metaforiche, registrando al contempo influssi ora classico-ermetici, ora neo-avanguardistici, fino alla prosasticità delle forme diaristiche o ad una estesa narratività. A volte la scelta, soprattutto per autrici già note e tradotte, non include testi recenti (assenti, ad esempio, brani dalle *Cento quartine e altre storie d'amore* di Patrizia Valduga, Einaudi, Torino, 1997), o canonici, come *La libellula* di Amelia Rosselli (*Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 139-58), o *La terra santa* di Alda Merini (*La Terra Santa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, pp. 40-41), o *La viandanza* di Biancamaria Frabotta (*La viandanza*, Milano, Mondadori, pp. 78-82), cui pure si fa accenno nell'introduzione, per presentare poesie o raccolte meno conosciute. Se da una parte questo permette un'esplorazione più originale di questi corpi poetici, dall'altra l'esigenza divulgativa dell'antologia avrebbe forse richiesto qualche campionatura più "ovvia".

Per quanto concerne la traduzione, la qualità dei testi tradotti è senz'altro alta e costituisce un punto di forza dell'antologia. In coda alla sezione introduttiva (LI-LIII), quasi a mediare l'impatto con la sezione antologica bilingue a seguire, Blum e Trubowitz dedicano un piccolo intervento critico-teorico al lavoro di traduzione svolto, descrivendo i problemi incontrati ed indicando i criteri adottati nel delicato passaggio dall'italiano all'inglese. Particolarmente interessante, in questa riflessione sul processo traduttivo, appare la questione del "genere" dei nomi e degli aggettivi, quanto mai centrale in una antologia di questo tipo. L'assenza del genere femminile nella sostantivazione e nella aggettivazione inglese produce all'interno dei testi tradotti cortocircuiti a scoppio ritardato, micro-shock che introducono un aspetto di sorpresa all'interno del testo, potenziandone la carica eversiva nel senso del "genere". Flessibili quanto basta nelle loro traduzioni, Blum e Trubowitz sono felicemente "intimate but not mimetic" (LII), citando le teorie sulla traduzione di Susan A. Handelman, anche se non mancano fraintendimenti. Tradurre un'"arcadia" rosselliana in "Arcadia" (*Attorno a questo mio corpo* 86) costituisce una non piccola forzatura del senso poetico, ad esempio; ma si tratta di un punto discutibile in un tessuto verbale altrimenti felicemente trasposto in altro idioma. Rosselli, Insana e Niccolai, d'altronde, con i loro giochi linguistici e neologismi, sono senza dubbio fra le autrici più impegnative per chi ha il compito di tradurle.

La terza ed ultima sezione del volume comprende la serie delle schede bio-bibliografiche: concise ed esaurienti le biografie, aggiornate e dettagliate le schede bibliografiche dedicate alle singole poetesse, che contengono non soltanto i titoli delle raccolte poetiche pubblicate, ma anche l'elenco di testi in prosa, traduzioni e opere di carattere saggistico. A seguire, infine, una preziosa bibliografia selezionata che comprende le antologie contenenti testi poetici di donne pubblicate in Italia e nei paesi di lingua inglese, una serie di saggi critici ispirati alla tradizione anglo-americana dei *Gender Studies* o a quella del femminismo italiano e testi di storia letteraria. Un contributo importante che Blum e Trubowitz avrebbero potuto inserire in questa pur ottima bibliografia è una lista delle recensioni, prefazioni e introduzioni con cui il mondo della poesia ufficiale ha accompagnato gli esordi o le pubblicazioni di queste donne-poeta. Se è vero che esse non compaiono o fanno fatica a comparire in antologie, hanno tutte però avuto lettori illustri, pronti a riconoscerne l'indubbio valore. In un'antologia che punta a ricondurre i sentieri della scrittura poetica femminile nell'alveo della poesia del secondo Novecento gli scritti di Pasolini, Montale, Sereni, Giudici, Raboni, Manganelli, Corti rappresenterebbero un'ideale controprova critica di un dialogo possibile e di un riconoscimento dovuto fra questi due interlocutori ideali.

Contemporary Italian Women Poets rappresenta dunque uno strumento d'analisi utilissimo, un repertorio testuale ricco ed aggiornato, ed offre un taglio critico innovativo nell'indagine sulla poesia delle donne in Italia, legato tanto alla scuola della "differenza" quanto ad un discorso di "appartenenza" alle dinamiche culturali strutturanti del secondo Novecento, in un testo a suo modo unico in ambito sia anglo-americano che italiano.

Quest'antologia costituirà senz'altro una fonte importante di visibilità internazionale per la poesia al femminile in Italia, e un'occasione di stimolo e di rinnovamento del dibattito letterario e di "genere" intorno a questo validissimo e ancora parzialmente inesplorato *corpus* poetico.

Stefania Benini, *Stanford University*

Willi Jung, ed. *Mitteilungen des Studiengangs Deutsch-Italienische Studien/Studi Italo-Tedeschi* 5. Bonn: Universität Bonn, 2001. Pp. 86.

It has often been said that Italian influence on German life and letters is both widespread and profound. Comparatively speaking, the impact of German culture on Italy's development may seem less obvious, but is nonetheless important in the context of Europe's present day realities. Both types of influence will undoubtedly be investigated more extensively thanks to the efforts of a new program in German-Italian Studies at the University of Bonn (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn). Students enrolled in this program study the interrelationship between these two relatively young European nations and their respective cultural identities. Since its founding in 1995, in an effort to raise consciousness, the department of German-Italian Studies has published annual volumes of proceedings. The most recent volume is the subject of this review.

In his brief preface, co-editor Prof. Willi Jung hints at the important status that German-Italian Studies has recently attained. He calls attention to a ground-breaking colloquium entitled "German Poetry in Italy—Italian Poetry in Germany" ("Deutsche Lyrik in Italien—Italienische Lyrik in Deutschland"), organized on October 26, 2001 to commemorate the five-year anniversary of the program. Leading the reader into the heart of this collection is a research article by Prof. Willi Hirdt, "Zur Modernität Boccaccios,"

on Boccaccio's modernity and its influence on both G. E. Lessing (*Nathan der Weise*) and Thomas Mann (*Mario und der Zauberer*). The article's aim is to show once again the impact of Boccaccio's legacy on European culture across spatial and chronological boundaries. Here the author emphasizes how Lessing's universal tolerance and Mann's investigation of the human psyche owe to the Italian Medieval master.

Following Hirdt's discussion is an excerpt from an article by Professor Elio Providenti, dated December 1991 and published in 1995 in *Nuova Antologia* and treating Pirandello's relationship to Jenny Schultz Lander, whom he met in Germany. The article is in Italian, making for a nice balance with Hirdt's essay in German. Yet these studies in comparative literature may seem misplaced together with what follows: an assessment of the teaching of Italian in German schools by Professor Jung; a detailed German-Italian Studies program description; an account of an exchange trip to Florence by students in the program; and finally, a piece featuring in the table of contents as "Une [sic!] sguardo dietro le quinte," in which elements of a theatre project in Bonn are highlighted.

Despite the absence of a unified critical focus, the volume is purposeful and illustrative, describing a university program's path from inception to its most recent milestones. The program was born of an agreement signed in 1994 after extensive planning by the Presidents of the University of Bonn, Professor Dr. Max G. Huber, and the University of Florence, Professor Paolo Blasi. Helping matters along was its status as a pilot project of the "Kohl-Amato Initiative" of 1992, a broader agreement to strengthen research and educational ties between Germany and Italy. The University of Bonn now offers a double major in German and Italian, or a *Laurea* in Studi Italo-Tedeschi, and is designed for German and Italian students of German who are competent in the field of Italian studies, as well as for German and Italian Italianists who are knowledgeable of German culture (76). Students earn the degree by completing nine semesters before taking final exams and earning a total of 80 credit hours ("Semesterwochenstunden" or "SWS"). These are roughly equivalent to American credit hours, considering that most courses grant two "SWS." In their 5th and 6th semesters (junior year), students are required to study in either Bonn or Florence, depending on their major, and participate in a three-month professional internship.

The few pages chronicling an interdisciplinary field trip to Central Italy organized by the German-Italian Studies program in collaboration with the Department of Geography at the University of Bonn (8/27 – 9/13/2001) contain commentary, a day-by-day itinerary, and six photographs of monuments and group members. The inclusion of a poem written by one of the group participants about her experience lends a personal touch to the volume. This ode, entitled "Offener Brief an Italien" ("Open Letter to Italy"), fittingly captures the openness with which one must confront both history and culture when visiting Italy's ancient sites.

The mission of the program is in line with its international scope, stressing cross-cultural awareness ("Interkulturalität") and introducing the new concept of "Europakompetenz," which could be rendered as a highly desirable competence in European economic, social and political affairs. At the core of the curriculum are requirements ("Pflichtveranstaltungen") in literature, philology, linguistics and teaching methodology, while the electives ("Wahlpflichtveranstaltungen") include geography, ethnology ("Volkswirtschaft"), art history and translation. The program of study is presented by the co-editors in a thorough, comprehensive manner, which can make this publication appealing to students interested in teaching either Italian or German as a

foreign language and who are open to a unique international experience.

Based on its description as presented here, the course of study would serve not only to build better career opportunities for students who are competent in the language and cultural relations of both nations, but would also foster a genuine learning community shared by both Italy and Germany. This is, at least, Professor Jung's wish, made clear in his intervention about the teaching of Italian in German high schools and the preparation of teachers qualified to do so. A further goal is to develop curriculum frameworks for the teaching of Italian, which up to now do not exist in Germany, even though German high schools have been teaching Italian since 1981. The fact that only 20% of the freshmen presently enrolled in the program plan to make teaching their career choice (54) is potentially a cause for concern.

As for the learning objectives of the program, educators have long struggled to define and measure the concept of cultural competence, especially when it refers to the acquisition of knowledge or a set of skills that pertain to a foreign country. According to the mission of the program, the students pursuing a degree in German-Italian Studies should attain cultural competence by complementing the core curriculum. Yet the definition of the program structure as we read it in the mission statement (76) remains somewhat vague, and one wonders how the success of it can be quantified, considering that the program was developed as an unprecedented pilot project aimed to deepen the relationships between Italy and Germany.

Enrollment in the program is limited and subject to an entry test. No other information is provided about the selection criteria, the cost or the percentage of applicants who are accepted into the program. Based on this publication alone, it would be difficult to evaluate the consistency or success of the program because no statistical data are given as to how many students are presently enrolled, and more importantly, how many graduates there are and where they have gained employment. The class of 1995 should, in fact, have completed the degree at the time of the volume's publication. Especially because it is the first program of its kind in Germany (54), it would be valuable to know the career path of the remaining 80% of enrolled students.

In concrete terms, the most innovative and ambitious goal of this project is that of combining a university degree with bi-national high school diplomas in Bonn and Florence (77). Considering the growing need for economic and political integration expressed by member nations of the EC, the notion of a bi-national high school degree could accomplish a number of important objectives. As a laboratory for educational restructuring both in the EC and beyond, in fact, this teacher education program could gain international attention. The directors of the German-Italian Studies Program would thus be well served to furnish more specific information about this experiment in future volumes of these proceedings, including some of its outcome's assessment criteria and program benchmarks. One would imagine that a *Laurea* of this kind, with such a broad and comprehensive area of scholarly inquiry, could be highly desirable among Italian students in the complex making of a European community; and more significantly, it would be crucial in the creation of a European conscience, perhaps the true essence of that "Europakompetenz" which the creators of the program envisaged seven years ago.

Daria Valentini, *Stonehill College*

Brief Notices
by Anne Tordi

Portales 1 (August 2001). Pp. 145. *Portales* is a new journal sponsored by the Dipartimento di Filologia e Letterature Moderne of the University of Cagliari. Its aim is to create "un'occasione di incontro e di dibattiti, favorire nuove opportunità e offrire stimoli di ricerca, finalizzati soprattutto alla comunicazione scritta, per i molti giovani che coltivano interessi di studio e di approfondimento culturale [...]." The issue is divided into four sections: "Saggi," "Eventi," "Lingue e culture," and "Recensioni." Among the essays in this volume are: "Paradosso, grottesco e parodia nella *Favola* di Machiavelli" by Gonaria Floris; "*Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* nella versione di Barezzo Barezzi" by Maurizio Masala; "Lo studio della letteratura sarda: i testi e gli strumenti bibliografici" by Giovanni Pirodda; and "Una amicizia nuorese: lettere inedite di Grazia Deledda" by Giovanna Cerina.

Lucio Romano. *Lettere di Gioacchino Toma a Eduardo Dalbono. Poemetto. Lecce: Università Popolare Galatina, 1997. Pp. 89.* In this work, Lucio Romano creates an imaginary poetic correspondence from Gioacchino Toma to his friend and fellow painter, Eduardo Dalbono. The correspondence begins when Toma sends Dalbono a copy of his autobiography, *Ricordi di un orfano* (1886), and continues, touching on other aspects of Toma's life.

Lucio Romano. *Una vita in versi. Percorsi e note critiche. Galatina: Edizioni Il Campanile, 2001. Pp. 223.* A collection of verses (pp. 17-143), followed by "Lettere di Gioacchino Toma a Eduardo Dalbono: poemetto" (pp. 145-82) and by "Percorsi e note critiche" (183-220) by various scholars and writers concerning Lucio Romano's poetry.

Frank J. Pettinelli. *A Faraway Sun. First Books Library, 2002. Pp. 195.* This novel revolves around the Pescara family who, as immigrants in early 20th-century America, struggle to improve their lives. Despite the efforts of their parents, "the sons and daughters find that success brings its own demons." The author lives and writes in North Carolina.

J. K. "Kirk Bonner." *Introduction to Sicilian Grammar. Ed. Gaetano Cipolla. Brooklyn, NY: Legas, 2001. Pp. 225.* In this first comprehensive grammar of the Sicilian language, the author seeks to present a language "that most Sicilians would recognize as being distinctly Sicilian." Because no true literary Sicilian language ever formed, Sicilian remains primarily a spoken language to this day, which is gradually being replaced by Italian. The book covers pronunciation and spelling, grammar, exercises, and a Sicilian-English, English-Sicilian vocabulary.

Chroniques italiennes. Mélanges offerts à Pierre Laroche. Université de la Sorbonne Nouvelle 69/70 (2-3/2002). Pp. 222. Some of the essays in this collection are: "Quelques réflexions sur la traduction de *La vita agra* de Luciano Bianciardi" (Jacqueline Brunet); "*Tre casi sospetti: un cas de réalisme symbolique*" (Denis Ferraris); "Les inattendus de la narration dans le *Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino" (Béatrice Laroche); "Une figure emblématique: Michele di Lando vu par Machiavel" (Marina Marietti); and "Traduction de *Lettere a Francesca* de Erri De Luca" (Danièle Valin).

Alessandro Carrera. *L'amore del secolo. Un paesaggio verbale. / Love of the Century. A Wordscape.* Fuoricollana 5. Castel Maggiore: Book editore, 2000. Pp. 127. This bilingual collection is described by the author as "installation poetry. It is a poem made of 1,000 lines divided into 100 short poems, one for each year of the century." The poems are divided into titled sections for readers who wish to follow the story line.

Luisa Rossina Villani. *Running Away from Russia.* Ital. trans. Luigi Fontanella. Boca Raton (FL): Bordighera, 2001. Pp. 67. This volume contains, in English and Italian parallel text, the collection of poems that was the winner of the Bordighera Poetry Prize for 2001.

Nuove lettere. Rivista internazionale di poesia e letteratura 10.11 (1999). Pp. 199. This issue of the review of the Istituto italiano di cultura di Napoli contains sections of poetry, fiction, and essays. Among the writers represented are Tudor Arghezi, Josif Brodskij, Mihai Eminescu, Constantin Frosin, Roberto Pasanisi in poetry; Gianni Bartocci and Jean-Michel Maulpoix in fiction; Luciano Caruso, Constantin Frosin, Benone Pusca, and Eugen Simion in essays.

Albino Pierro. *Selected Poems.* Trans. Luigi Bonaffini. Toronto: Guernica, 2002. Pp. 174. The poems in this collection are written in the archaic Lucan dialect of Albino Pierro (1916-1995).

Angela M. Jeannet. *In forma di corona.* Firenze: L'Autore Libri, 2001. Pp. 98. An emerita professor of Italian literature and author of many scholarly books and essays, Angela M. Jeannet publishes here a collection of poems she wrote throughout many years, reflecting on her Tuscan origins, French experiences, and adult life in the United States of America.

Assunta Finiguerra. *Rësciddë (Scricciolo).* Supplemento della rivista di poesie *Pagine.* Radici: Collana di poesia in dialetto. Preface by Achille Serao. Roma: Zone Editrice, 2001. Pp. 79. A collection of poetry in the dialect of San Fele with Italian translations.

Maura Del Serra. *Infinite Present. Selected Poems of Maura Del Serra.* Trans. Emanuel Di Pasquale and Michael Palma. Crossings 12. Boca Raton, FL: Bordighera, 2002. Pp. 129. A collection of poetry by Del Serra with English translations.

Kevin M. Cahill. *Un ponte verso la pace.* Roma: Editoriale Pantheon, 2001. Pp. 126. Essays on topics such as Nicaragua, Northern Ireland, Somalia, by the director of the Institute of International Humanitarian Affairs at Fordham University.

A Sicilian Shakespeare. *A Bilingual Edition of All His Sonnets.* Trans. into Sicilian **Renzo Porcelli.** Preface Gaetano Cipolla. Brooklyn: Legas, 2001. Pp. 99. This collection contains 154 sonnets by Shakespeare, with English and Sicilian parallel texts, and a Sicilian-Italian-English glossary.