

## ITALIAN BOOKSHELF

Edited by

**Dino S. Cervigni and Anne Tordi**

As of the 2008 issue, book reviews are published exclusively online. Please visit the journal's website for the complete text: [www.ibiblio.org/annali](http://www.ibiblio.org/annali)

### GENERAL & MISCELLANEOUS STUDIES

**Christian Thorsten Callisen, ed. *Reading and Writing History from Bruni to Windschuttle. Essays in Honour of Gary Ianziti*. Burlington (VT): Ashgate, 2014. Pp. 257.**

This collection of essays, offered as a tribute to Gary Ianziti, has been contributed by an international cast of academics who share with the man they honour the same broad and thorough methodological approach to historical studies. This richly deserved *Festschrift* is a fitting homage to a distinguished scholar, whose groundbreaking works have made an impressive contribution to research in the wide area of historiography. As the title of this volume suggests, Ianziti's subtle analyses range from studies on humanist historical writings — such as his seminal monograph on fifteenth-century Milanese historians (*Humanist Historiography under the Sforzas: Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan*, Oxford: Clarendon Press, 1988) — to reflections on contemporary issues, such as his essay on the controversial work of the Australian historian Keith Windschuttle (“Historiography and its Discontents: The Windschuttle Gambit,” *History Australia* 2.2 (2005), pp. 43-1/43-10). In particular, Ianziti's studies on Italian humanism offer illuminating answers on the political dimension of humanist historiography, highlighting its propagandistic function within the historical context of the Italian *Quattrocento*. His works pay specific attention to the investigation of archive documents and sources, focusing also on exploring specific historiographical genres that enjoyed widespread diffusion in the humanist age, such as *commentarii*.

These research practices emerge as recurrent elements in the essays in this miscellaneous volume. The editor sets out the ambitious goal for the volume in the introduction, by placing three main topics of Ianziti's investigations as central pillars of the collection. Through this claim, the tripartite structure of the miscellany is illustrated clearly: the first section is devoted to “tensions and challenges of writing history in the Renaissance” (11); the second focuses on individuals' works and explores the role played by philosophical and political scenarios in the practice of reading and writing history in early modern Europe; finally, the last section looks at the crucial function of literary genres in historical writings, with specific attention to the contemporary age. This introduction leads the reader into the book, giving a brief overview of each contribution and

underlining the well-organized structure of the compilation, which follows chronological and thematic criteria. Before the description of contents, the introduction offers a biographical profile of Ianziti, divided into two sections. "Gary the Person" traces the life and career of the scholar, starting from his childhood in California when he used to spend many hours in the "venerable old Goodman Library" (2). The second section, "'Sure-handed and subtle': Ianziti the Author," is devoted to Ianziti's work, recalling his pioneering research achievements and his instant passion for Renaissance history "since his early forays into the archives in Florence with Riccardo Fubini" (9), one of Ianziti's "chief guides" along with James Hankins.

Thanks to its cohesive underlying structure, the collection avoids the danger of losing focus and maintains a consistent connection among multiple themes. In the first essay, Andrea Rizzi examines fifteenth-century translators' methods, taking an original approach that does not make a distinction between Latin and vernacular versions and employs paratextual sources to shed light on different translation practices. Next, John Gagné's well-documented study analyses the evolution of Milanese historical writings after the fall of the Sforza in 1499. The scholar's declared aim is to follow in the footsteps of Ianziti's method by "evaluating the relationship between an author's sources and his political and intellectual environment" (35). In the third essay, Jane Black offers a richly documented examination of the circumlocutions and names used to refer to the duchy of Milan in historical writings between 1400 and 1540, pointing out how the evasive techniques for naming the duchy were the result of its lack of official definition as a territorial domain.

The second section opens with James Hankins's subtle analysis of Leonardo Bruni's views on the "legitimacy of constitutions," conducted through a close linguistic examination of the humanist's terminology. This well-crafted essay expands on the innovative perspective that Hankins developed in his previous works, which reconsiders the concept of "civic humanism" and republican ideology in the Italian *Quattrocento*. In the next contribution, Robert Black traces the development of Machiavelli's writing style in relation to the sixteenth-century political context, underlining the connections and dissimilarities between his narrative techniques and humanist historiography. The following two essays shift the focus to the German historical and philosophical environment between the seventeenth and eighteenth centuries. Christian Callisen provides a close examination of Georg Calixtus's *De studio historiarum oratio* and demonstrates the significant contribution of the German theologian's text to humanist debate on the theory and practice of history. Next, Ian Hunter offers a clever analysis of Christian Thomasius's natural law, contextualizing it within the complex religious and political scenario of the making of the early modern German state.

In the closing section, Chris Hanlon explores the genre of hagiography, taking into consideration the cultural background within which hagiographical accounts were produced. The last three contributions push the chronological boundary

forward into the *Novecento*. Catherine Dewhirst brings a fresh perspective to the study of migrant history in Australia, by analyzing a *corpus* of letters written by Italian immigrants from 1900 to 1915. Sue Keays then provides an intriguing reading of Robert Graves's novels on the Roman emperor Claudius (*I, Claudius*, and *Claudius the God*) and examines how these twentieth-century historical fictions are influenced by classical sources. Finally, John Headley traces the development of the "Western tradition" as a process towards a "universal, all-inclusive human community" (214), grounding his considerations in macro-historical views.

In summary, this volume is an excellent resource for scholars in different branches of historical research, as it offers significant case studies mostly based on pivotal tenets of Ianziti's works, and, for the same reason, it may appeal also to a readership interested in literature and philosophy. The main unifying factor of the compilation is Ianziti's methodological approach, which can be regarded as the connection between wide-ranging studies, whose chronological, geographical and thematic scope is quite broad, ranging across different epochs and continents from Italian humanism to twentieth-century Australia.

Marta Celati, *University of Oxford*

**Franco Cassano. *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Ed. and trans. Norma Bouchard and Valerio Ferme. New York: Fordham University Press, 2012. Pp. 212.**

Franco Cassano's *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean* is, to some degree, two small books in one. Book one would extend from page 1 to page 103, and the second book would run from page 105 to page 153. This, of course, does not include another forty-plus pages of endnotes, an extensive bibliography, and a substantial index of names and terms. Further still, it includes an excellent introduction by the two editors that nicely contextualizes Cassano and his ideas as expressed in these two "small books."

Why do I make this distinction? First, because Cassano's original text entitled *Il pensiero meridiano* (Laterza, 1996) is a stand-alone volume that constitutes the above-mentioned book one of the volume that I have in hand. First published in 1996, *Il pensiero meridiano* is part of a bouquet of books dealing, once more, with the "Southern Question." Thus, to have here the text in its original version, not overshadowed albeit not that greatly, runs the risk of a semiotic adumbration of signification when it comes to the foundational thought process behind *Il pensiero meridiano*. The reader, that is, does not stop with Cassano's organic essay on "southern thought." Rather, s/he continues to modify her/his acquisition of information by the reading of further material.

The second reason for such a distinction is because *Il pensiero meridiano* (1996) is part of a series of publications that began to revisit the notion of "The

South.” Indeed, Vito Teti’s 1993 *La razza maladetta* (Manifesto Libri) can readily be considered one of the original texts of this new wave of re-thinking Italy’s “Southern Question.” In his book, he critiqued the long wave of arguments that spoke to an inferior South and Southerners, theories with origins in Napoleone Colajanni, Alfredo Niceforo, and Cesare Lombroso. Teti was followed by, for example, an economically based analysis of the “southern question” by Giorgio Bodo and Gianfranco Viesti’s *La grande svolta: Il Mezzogiorno nell’Italia degli anni novanta* (1997), which proposes that the South can indeed develop a strategy to pull itself out of the negative socio-economic conditions that held it back.

Cassano’s notion of “southern thought,” in turn, which predates Bodo and Viesti by only one year, is based on what he considers to be its four basic characteristics: autonomy, slowness, Mediterranean, and moderation, which he himself outlines in his prologue to the 2005 Italian reprint, included herein (“Prologue: Parallels and Meridians”). By “autonomy,” Cassano wants the South to regain “its ancient dignity as subject of thought” (xxxv), precisely because the South must be conceived as its own entity of thought processes and philosophical, “autonomous point of view” (xxxv). The underlying point here, which is then demonstrated within the one hundred pages that follow, is that the South not be considered as a “not-yet [...] from the perspective of becoming other,” more precisely, of imitating the North. Rather, Cassano calls for a paradigm shift that would overturn dominant cultural thought that places the North in a primary position from which all other perspectives are marginal and peripheral. As a result, we have a “South that goes back to think of itself autonomously, that refuses the passive, belated, and impossible imitation of the North, and completely reverses the dominant representation” (xxxvi). The fundamental premise of refusal “to become other” that Cassano argues for here — autonomy — is no different than what we might contend to some degree for Italian America, that it not necessarily always think of itself within terms of Americana *qua* WASPdom, where, in fact, Italian/American culture is often ignored by dominant USA culture. (In perusing the last fourteen annual addresses of the American Studies Association, for example, it is a curious fact that, among all the topics mentioned dealing with issues immediate also to Italian Americana, there is no mention at all of Italian/American studies, not even an occasional, oblique reference to the ethnic origin of an American writer of Italian descent.)

“Slowness” constitutes Cassano’s second characteristic: it affords the individual the “ability to be a philosopher, living at a different speed” (10). It underscores the differences between the industrial and the nonindustrial (read, earthly), sheltering us from “fast thought,” which only lead to waste. Chapter one deals directly with “slowness” and its relationship to notions of the Mediterranean, which, in fact, gives it name to the first of three sections of Cassano’s original *Southern Thought*. Indeed, as South is in opposition to North, so then, for Cassano, is Mediterranean in opposition to the West, here articulated also as European. South and Mediterranean thus constitute a pair that counters

North and the West, as Cassano himself concludes: “[...] [An] ancient and great challenge faces Mediterranean man: to build connections and contacts, to build bridges, to make those high and difficult seas ‘pontos.’ This knowledge is not born of technological development, but from the intersection of land and sea. As long as we continue to believe that the inevitable running toward the West is the only possible motion of the day, and that the Mediterranean is a sea of the past, we will be focusing our eyes in the wrong direction, and the decay that surrounds us will never cease to grow” (38).

Moderation, in turn, will allow us, Cassano states, to engage in a “modest and plural universalism, which does not result from the imposition of one tradition onto all others, but is the ‘premise-promise’ for a minimum common patrimony, a many-handed, delicate, and unstable construction” (xlix-l).

All of this is covered in the first three parts of this book, which, as I mentioned at the outset, constitute the original Italian version of *Il pensiero meridiano*. Part IV, in turn, includes three previously published articles (1998-2000) and an essay written specifically for this English publication. They constitute, to some degree, an afterword, if you will, of the original essay *Il pensiero meridiano*. One (“Europe and Southern Thought”) discusses the relationship between Europe and the Mediterranean, so as to debunk the hegemony of the North-West and underscoring the necessity of the South (114-15). Another (“Cardinal Knowledge”) playfully deals with the contradictions of stereotypes and how the four cardinal points (north, south, east, west) are all problematic for which an unresolved dialectic is the ideal so as to “prevent the establishment of [any of the four cardinal points] fundamentalism” (123). A third essay (“Against All Fundamentalisms: The New Mediterranean”) deals with Italy’s relationship to the Mediterranean in the post-Unification period, demonstrating how (a) the developing lack of attention toward the Mediterranean had a negative impact on Southern Italy, and that (b) greater attention paid to the Mediterranean allows for recovery of Southern Italy since, as Cassano states, the “Mediterranean is [...] an idea of Italy capable of turning itself into meaningful protagonist in building the new Europe” (140). The final essay was written for this English publication. In it (“Thinking the Mediterranean”), Cassano wants us to debunk hegemonic thought processes and “reverse the image of the dogmatic” (149) so that dialogue, the “exchange of meaning,” as Cassano states, “takes place in both directions, aimed both at teaching and learning” (149).

A few years after Cassano’s original publication, in 2002, Armando Gnisci underscored a similar concept of debunking hegemonies when speaking of the Mediterranean in literary terms. In his essay “The Mediterranean as an Interliterary Web,” he stated that “in order to discuss and understand the Mediterranean [...], the first mental effort necessary is opening the mind to bustling rediscovery and being willing to accept the crowded and unstable presence, dense with plurality, full of discontinuities and stratifications” (52). (The essay is now in English in Gnisci’s collection, *We, The Europeans: Italian*

*Essays on Postcolonialism*, edited and translated by Matthew E. Rusnak [Aurora, CO: The Davis Group, 2014].)

What Cassano's *Southern Question* ultimately desires is a way for people to understand better each other and the world within which we live, a task, as he tells us, that is not easy: "When we think *rigorously* of a place as *dense* and *complex* as the Mediterranean, we do not close ourselves in a banal regional ethnocentrism, because inside that complex space, we discover the world[, which] requires that future chapters be written together [...], drawn from different forms of knowledge and wisdom" (153; emphasis mine). Or, to quote Gnisci once more, we must find those "permeable areas of transit" (64) in order to, as Cassano concludes, free ourselves "from the intoxication that lives within every fundamentalism, intoxication that leads [us] to forget that where we end the Other begins, and that no one among us can ever claim the exclusive right to God's word" (153).

Anthony Julian Tamburri, *John D. Calandra Italian American Institute, Queens College, CUNY*

**Marcella Croce. *The Chivalric Folk Tradition in Sicily. A History of Storytelling, Puppetry, Painted Carts and Other Arts*. Jefferson, NC: McFarland, 2014. Pp. XII + 210.**

Marcella Croce introduces her volume as an updated version of her previous body of works on Sicilian folk traditions, which "is now offered to the American public for the first time in English" (10). In this highly descriptive book, the author indeed bridges the cultural gap between Sicilian folklore and the Anglophone readership she aims to reach. She accomplishes this through detailed explanations of Sicilian and Italian cultural elements, as well as an apt use of comparisons.

For example, when in chapter one Croce explains the presence of the *matière de France* in Sicily, she points out that in an island "about the size of the state of Vermont," the mingling of Mediterranean and European cultures resulted in a "melted pot" rather than a "melting pot," since a cultural convergence actually "did take place" (11). This is an effective way to introduce the historical debate on the origins of chivalric traditions in Sicily. On the one hand, Giuseppe Pitre suggested that the stories of Orlando and Charlemagne reached Sicily because of the influence of the chivalric romances written by Pulci, Boiardo and Ariosto. On the other, several scholars argued that these tales predate the early modern period: they were probably introduced in the island following the Norman invasion in the 11th century (Natoli). Moreover, it has been suggested that during the 12th and 13th centuries these sagas were perhaps ignored in the Swabian court; simultaneously, the same foreign rulers spread them among the general population in order to justify their control over the island (Li Gotti, Folz).

As the *matière de France* remained popular up until the 20th century, it did so to the detriment of the Matter of Britain. The stories of Camelot were known

in the island, as proved by the ceiling paintings of Steri Palace in Palermo. Nonetheless, the *matière de Bretagne* lost importance because of the influence of the chivalric poems from the north.

In the following chapters, Croce illustrates the ramifications of the chivalric tradition in Sicily. Chapter two focuses on oral culture. While a few paragraphs deal with idiomatic expressions, proverbs, toponyms and family names, the spotlight of this section is the importance of storytellers both in Sicily and in Italy and their “pivotal role in the transmission and consolidation of chivalric traditions” (24). The author summarizes the opinions of Pio Rajna, Paolo Toschi and Arnold Hauser on the social permeability of these stories, which were considered both highbrow and lowbrow. In fact, they were the source of the Renaissance epics in Ferrara and Florence, which in turn would become one of the sources of folk storytelling. *Cantastorie* and *contastorie* (respectively, story-singers and storytellers) were still common in Sicily “up to 50 or 60 years ago” (27), as described by Antonino Uccello and several eyewitnesses. Their topics included, beside chivalric tales, chronicles from everyday life and sacred stories. The chapter also features the summary of Croce’s 1988 interview with Fortunato Giordano, one of the last blind *cantastorie*, who mainly focused on religious subjects.

In the third chapter, several folk celebrations, already mentioned by Pitrè, are described here “from an anthropological viewpoint” (43): the Mastro di Campo at Mezzojuso, the Taratata at Casteltermini, and the Madonna delle Milizie (the Holy Virgin in Arms) at Scicli. The Mastro di Campo is a Carnival celebration that originated in the 17th century; it tells the story of a knight falling in love with a queen, besieging a castle and eventually defeating its king. Croce is not interested in the real-life basis of this celebration, as she points out its ahistorical contaminations (Garibaldi’s troops fighting against the Saracens) and its importance as a ritual tied to cosmology and agriculture. This element is also present in the Taratata, a dance with swords that happens every May. However, historical origins are given for the Madonna delle Milizie, a female warrior not unlike Bradamante, who defeats the Saracen army; according to Croce, this celebration dramatizes the invasion of Sicily in 1091.

The Sicilian puppet theatre is the subject of chapters four and five. This 19th-century phenomenon mainly featured the stories of quests from the Matter of France in a “two-year series of daily shows” (53). Croce describes several differences between the tradition in Palermo (open to action and improvisation) and in Catania (aimed at a more sophisticated public). There were also different sources for the stories: these included rough outlines passed from father to son, Giusto Lodico’s *Storia dei paladini di Francia* or the French and Italian poems. A demonstration of how diverse these traditions can be is showcased in a comparison among four different representations of the climactic Battle of Roncevaux. The difficulties encountered by puppeteers during the second half of the 20th century are also exemplified through the story of Girolamo Cuticchio and

his family, whose descendants are among the few artisans who still practise this craft.

The last two chapters are devoted to the *presence* of the chivalric traditions in lowbrow visual artworks. Chapter six deals with playbills, used to advertise puppet theatre shows. These *cartelloni* are introduced as folk art, following the definitions of Hauser and Benedetto Croce. Finally, chapter seven discusses the art of the painted carts. Here, the author not only underlines the historical importance of the *carretti* as modes of transport, but she also details the way they were built and decorated with paintings and sculptures. These decorations are yet another proof of the contamination of tastes in Sicilian folk culture, as they feature and mingle historical, legendary, religious and contemporary themes. In my opinion, these last chapters could be even more effective if the already rich photographic section of the book were expanded to include more pictures in color of the playbills and carts Croce describes.

In conclusion, Marcella Croce penned a deeply informative work. This is a good starting point for those interested in Sicilian folklore, chivalric traditions, or both. Moreover, it would be a valid teaching tool to use in undergraduate classes that deal with Italian folk culture.

Andrea Privitera, *University of Western Ontario; Università di Padova*

**Domenico De Martino, a cura di. *Una lingua e il suo vocabolario*. Firenze: Accademia della Crusca, 2014. Pp. 132.**

*Una lingua e il suo vocabolario*, curato da Domenico de Martino, costituisce una riproposizione aggiornata, frutto di sistematiche ricerche digitali, della monografia di commento che accompagnava la riproduzione anastatica del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* pubblicata nel 2008. Si ristampano integralmente i già pubblicati articoli di Francesco Sabatini, Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi-Salani, Renzo Paolo Corritore e Domenico de Martino, Elisabetta Benucci. Nuovi risultati sul lessico meno evidente del vocabolario sono presenti nell'intervento di Massimo Fanfani (a integrazione e ulteriore potenziamento del suo intervento sulla versione elettronica della ristampa anastatica del vocabolario nella pubblicazione precedente). È originale anche il saggio di Marco Biffi (in sostituzione dei precedenti interventi, suo e di Domenico Iorio Fili, sul programma informatico GATTO). L'intento degli ultimi due articoli, come afferma Francesco Sabatini nell'introduzione al volume, è quello di presentare una prospettiva differente sul vocabolario, mettendo in evidenza settori lessicali nascosti o semi-nascosti e fornendo nuovi risultati nonché rinnovati spunti di ricerca grazie alle tecnologie disponibili — intento nel quale il volume riesce alla perfezione.

Nel suo articolo “Un ponte fra l'età di Dante e l'Unità nazionale”, Sabatini traccia un percorso della lingua italiana dalla Scuola Siciliana di Federico II fino



agli anni '60 del 1800, allargando i confini oltre i limiti peninsulari. Sabatini sottolinea le componenti sociali, culturali, politiche ed economiche che influenzano il processo di selezione, standardizzazione e diffusione della lingua italiana. Evidenzia come aspetti fondamentali del processo di formazione linguistica italiana, da un lato il “fascino ineguagliabile delle opere letterarie in cui essa [la lingua italiana] presto s'invera” (12), che spiega la centennale dicotomia fra italiano scritto e italiano parlato, dall'altro l'avanguardistica spinta degli Accademici verso l'estero. La conclusione, volta al mondo contemporaneo, impone una riflessione: “[...] l'identità [italiana] non nasce dall'affermazione politico-militare di una dinastia [...], ma è nei contenuti di una civiltà” realizzatasi “attraverso una lingua” (16).

Il secondo saggio, di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, “La prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*”, ripercorre le fasi principali del contesto linguistico peninsulare a partire dalla fine del 1400 per poi soffermarsi sulle motivazioni politiche e sulle personalità operanti a Firenze che pongono le basi per la costituzione del primo vocabolario della lingua italiana. La profondità dell'articolo scaturisce non solo dalla mole di informazioni che si possono raccogliere sulla costituzione, vita e attività dell'Accademia, ma anche dalla trascrizione e citazione di materiali contenuti nell'archivio storico dell'istituzione sulla figura di Salviati e sull'opera lessicografica. Non mancano una dettagliata illustrazione delle direttive del “lavoro collegiale” degli Accademici (41) e un affascinante confronto fra le schede lessicali da loro redatte e la pubblicazione finale del lemma nel vocabolario. Segue un'approfondita analisi della prefazione al Vocabolario dove si dichiara apertamente l'avvenuto “connubio tra idea bembiana di perfezione [...] e naturale bellezza e purità del fiorentino” (50), contro ogni idea assolutamente purista della lingua scelta dall'Accademia.

Massimo Fanfani, nel suo saggio “Vene moderne nel Vocabolario”, evidenzia il lessico “sommerso” (78) della Crusca puntando l'attenzione in particolare sul lessico contemporaneo che compare nella prima edizione del vocabolario, accanto agli esempi dei grandi autori trecenteschi. La ricerca, resa possibile grazie agli attuali strumenti telematici a disposizione, si sofferma su due categorie lessicografiche: da un lato, voci dell'uso, modi di dire e neologismi, dall'altro, inserti di mano degli accademici ed esempi d'autore, che dimostrano la doppia anima del vocabolario “fra vecchio e nuovo, fra scritto e parlato” e lo rendono “così avviluppato in tante incongruenze e problemi irrisolti, ma anche imprevedibilmente vitale” (89). L'apertura a opere quattrocentesche e cinquecentesche, a forestierismi, a termini tecnici e settoriali, a voci gergali, dialettali e del parlato risulta maggiormente riscontrabile in quei settori del lessico non destinati ad accogliere esempi trecenteschi. Il riferimento ai testi originali, le liste di termini e il confronto dettagliato di diversi lemmi rendono questo saggio, come i precedenti, denso di riferimenti storici, culturali e linguistici ad ampio raggio.

L'ultimo intervento, "La lessicografia della Crusca in rete", riguarda il sito di consultazione delle cinque edizioni del vocabolario realizzato dall'Accademia della Crusca negli anni 2001–2006. Biffi sottolinea i vantaggi di una versione digitale dei testi lessicografici: la lettura del dizionario come un corpus linguistico da analizzare all'interno delle stesse voci e secondo indici differenti di consultazione, al di là del criterio alfabetico, allo scopo di trovare parti nascoste della lingua non visibili in supporto cartaceo e restituire così "circolarità al Vocabolario" (118). Proficua è anche la consultazione delle edizioni del vocabolario dal punto di vista storico, necessaria per tracciare l'evoluzione di un lemma nei secoli e la variazione di un singolo lemma nelle cinque edizioni. Dal confronto in rete risulta confermato il minimo salto quantitativo fra la prima e la seconda edizione del vocabolario, ma d'altra parte il grande salto presente dalla seconda alla quarta.

Il volume è arricchito da tre schede di approfondimento, di Renzo Paolo Corritore e Domenico De Martino, Elisabetta Benucci, e Massimo Fanfani, volte a presentare aspetti specifici dell'Accademia e del Vocabolario. Queste schede offrono un apparato iconografico (frontespizi, dipinti, schede di lavoro degli Accademici), adeguatamente scelto e funzionale a rappresentare l'argomento della scheda stessa (i simboli e le adunanze dell'Accademia, la costituzione del Vocabolario), e didascalie esplicative.

La preziosità delle illustrazioni, tutte a colori, rende il volume stimolante e informativo anche visivamente. L'ampia bibliografia presenta le più importanti monografie sul vocabolario degli ultimi quaranta anni in inglese e in italiano, nonché i migliori strumenti di supporto e portali digitali di ricerca. Un elenco più dettagliato dei vari dispositivi tecnologici e dei diversi portali promossi dal gruppo di ricerca dell'Accademia della Crusca avrebbe evidenziato gli spettacolari risultati del lavoro di digitalizzazione in cui l'Accademia è stata coinvolta negli ultimi decenni.

Il testo rappresenta uno strumento specialistico per chi voglia trovare utili spunti di ricerca e riferimenti al lavoro lessicografico dell'Accademia, ma si presenta anche come una piacevole lettura su uno dei capitoli più affascinanti della storia della nostra lingua. Di sicuro, un testo di celebrazione delle glorie passate e attuali dell'Accademia della Crusca.

Daniela D'Eugenio, *Graduate Center (City University of New York)*  
**Donatella Fischer, ed. *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*.  
 London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing,  
 2013. Pp. 220.**

The essays in this volume explore the actor-author-director, a vital figure in the Italian theatre tradition, from the first half of the sixteenth century to the present. With multiple centers of theatrical activity, regional dialects, and the enduring prestige of the *commedia dell'arte*, the distinctiveness of Italy and Italian theater are the backdrop to these essays. Donatella Fischer opens the collection with an

introduction that presents the centrality of the actor-author, defined by Siro Ferrone as autonomous agent, entrepreneur, and entertainer — in short, as merchant who creates a public (“La vendita del teatro: tipologie europee tra Cinque e Seicento,” in *The Commedia dell’Arte from the Renaissance to Dario Fo*. Ed. Christopher Cairns. Lampeter: Mellen, 1989, 36-37).

Fundamental is the conflict between the written and spoken word. In “‘Perché molte cose stanno ben nella penna che nella scena starebbero male’: Reading Between the Lines of the Surviving Ruzante Texts,” Ronnie Ferguson interrogates the apparent indifference of Angelo Beolco to commit his work to print, a practice already somewhat established during his lifetime. The peril that the written word poses to orality is also explored in Franco Vazzoler’s analysis of the complex twentieth-century actor-author, Carmelo Bene, in “Il ‘funerale dell’orale.’ Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina.”

Two essays are dedicated to the important legacy of the Andreini family. In “Isabella Andreini’s Stage Repertoire: the ‘Lettere’ and ‘Frammenti,’” Richard Andrews confronts the confused state of these literary works attributed to Isabella Andreini, and concludes that both genres — published posthumously, fragmentary, and often in a male voice — may be better understood as the actress’s theatrical repertoire, only partially refurbished for the press. Roberto Cuppone’s “‘Commedie fortunate...’: ‘Le due comedie in comedia’ di Giovan Battista Andreini,” highlights the sophisticated and original ideas on comedy of the seventeenth-century actor and *capocomico*.

The role of the author vis-à-vis the actor is addressed directly in Joseph Farrell’s essay, “The Actor and the Author: Renaissance Theatre in England and Italy.” Farrell compares the dominance of the author in relation to actors in Italy and England; he uses the loss of autonomy of the fool as a “micro-history” to show how the English restructured theater to the advantage of the author, and to suggest a reason for the failure of Italian theater to maintain its preeminence. In “The Actor-Author in Castiglione’s *Il Cortegiano*: ‘lo esser travestito porta seco una certa libertà e licenzia,’” Sarah Cockram makes a persuasive reading of Castiglione as actor-author who would deny his role on the stage of the court. Particularly rich is Paolo Bosisio’s essay, “Goldoni, Gozzi, e il lavoro con l’attore,” which offers a nuanced view of Goldoni’s evolution working with different theatrical troupes and moving toward an author-dominated theater, and Gozzi’s experience with the Compagnia Sacchi. The two men were less different in practice than is generally perceived, despite the animosity that defined their relationship. Struggle over the autonomy of the actor is also the theme of Armando Rotondi’s essay, “Napoli tra Ottocento e Novecento: dalla drammaturgia dell’attore alla drammaturgia dell’autore e ritorno,” which analyzes the intense and fascinating polemics around changes in the character of Pulcinella as performed by master actors, including Altavilla, Petito and Scarpetta.

A variety of intellectual and political questions dominates the remainder of the essays, all interesting and suggestive. Donatella Fischer, in “Il dilemma del

teatro: 'La parte di Amleto' di Eduardo De Filippo" argues that the little-known play reveals De Filippo's anxiety about the very nature of theater. In her essay, "Characters in an English Adaptation of *Napoli milionaria!*," Alessandra De Martino Cappuccio highlights the specificity of dialectal theater and the difficulties of cultural/linguistic translation that it poses. Two articles, "La scrittura 'sul pubblico': The Fo-Rame Method" by Marco Valleriani, and "Franca Rame's Dowry: How the Rame Family Tradition Lives on in the Theater of Dario Fo and Franca Rame" by Luciana D'Arcangeli, offer insights on theatrical process in the evolution of the famous collaboration, as Fo and Rame moved from entertainers to agents of radical activism.

Paolo Puppa's essay, "The Actor-Narrator," introduces the final section of the volume with a discussion of the challenges of a single performer (that is, the actor, author, and director) who engages an audience and pursues its assent and applause. Margaret Rose's "Marco Baliani's Theatrical Storytelling of Wonderment" analyses the compositional theory and theatrical technique of Baliani as his means to move the audience to become imaginatively and emotionally engaged in the many dimensions of the stories he performs. The use of dialect and Italian in two tragedies that dramatize social and cultural collapse, *Le cinque rose di Jennifer* and *Ferdinando*, are the subject of Mariano d'Amora's "Sguardo su una Napoli contemporanea attraverso il teatro di Annibale Ruccello." Finally, Dario Tomaselto's "Il buio in fondo al sacco: parole in fuga e corpi senza scampo nel teatro di Spiro Scimone" brings the collection full circle with a discussion of the playwright's dramatization of the failure of the word — dialectal or Italian, repetitive and denatured — to express a reality of breakdown and alienation.

*The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*, with essays in both English and Italian, will prove fascinating and informative to anyone interested in Italian theater.

Laurie Shepard, *Boston College*

**Francesca Italiano and Irene Marchegiani. *Percorsi: l'Italia attraverso la lingua e la cultura*. 3<sup>rd</sup> ed. Upper Saddle River (NJ): Pearson, 2014. Pp. 592.**

Nowadays technology has become a fundamental tool in foreign language teaching. It has a key role to engage students in the learning process, to expose them to authentic material, to offer ample opportunities for interaction and discussion in the target language, and to boost learners' communicative competence and interest in a foreign culture. Technology is a crucial, indispensable, mandatory component in a foreign language course, and it is actually the "feather in the cap" of the new edition of Francesca Italiano and Irene

Marchegiani's Italian program, *Percorsi: L'Italia attraverso la lingua e la cultura*.

Designed for the first two or three semesters of Italian language course at university level, *Percorsi* is a communicative approach-based program that has arrived at its third edition with a new and captivating look. Its textbook has been completely revisited with updated activities, cultural references, photos, and realia. In addition, a new, very attractive romantic comedy, *Ritorno a Roma*, a Golden Globe-awarded film produced by Gianluigi Tarditi, has been added to the well-organized *MyItalianLab*. Created with Italian beginner students in mind, this film is an effective example of semi-authentic material that provides students with an accurate picture of Italian culture and everyday life. The stories of the artistic landlord Giulia, the free-spirited filmmaker Elena, the band manager Roberto, and the art history student Taylor take place in well-known Italian cities such as Rome, Naples, and Siena. However, not only does the film present a pleasant artistic tour through important touristic areas, but it also expands students' knowledge regarding Italy by setting the scenes in less obvious places. What a nice surprise to discover the beauty of Gaeta, with its fundamental role in Italian Unification, in episodes 7 and 8! It is evident that one of Italiano and Marchegiani's goals is to foster students' cultural exploration and to expose them extensively to various aspects of Italian culture, history, geography, and language.

In order to reach this goal, the 16 thematically organized chapters that compose the textbook are introduced by a *Capitolo preliminare* in which students can start their own "Italian journey" by becoming familiar with pronunciation, basic vocabulary, and information regarding the history of Italian language and Unification. A map of Italy with a list of famous Italian-Americans, each one connected to a specific Italian region, opens this introductory chapter. This approach represents a simple but effective way to encourage students to connect their cultural tradition to the geography of Italy and implicitly think about their own history. Of course, cultural exploration, comparisons, and connections are not only a prerogative of this chapter, but they are also key words of the rest of the program. In fact, the authentic material included in the textbook, such as brochures, advertisements, magazine articles, and Web content, provides students with an extensive exposure to contemporary Italian language and culture.

As to the organization of the textbook, every chapter is structured around three main sections: *Percorso*, *Attraverso...*, and *In Pratica*. The first section is divided in three *percorsi*, and each *percorso* introduces essential thematic vocabulary through pictures, drawings, and realia. In order to encourage students to think about grammar structures, linguistic patterns, and Italian culture, the vocabulary presentation is characterized by boxes of analysis, such as *Occhio alla lingua* or *Lo sai che?*, which give effective input so that students can inductively approach and become familiar with the Italian language. Furthermore, every *percorso* presents a grammatical structure accompanied by mechanical, meaningful, and communicative exercises, and it concludes with an interactive

part entitled *Scambi*, in which students creatively use the vocabulary and grammar rules studied in role-plays, games, and dialogues.

If the main focus of every *percorso* is grammar and vocabulary, in the second section, *Attraverso...*, the key point is culture. Students are gradually exposed to Italian art, history, geography, and economy, region by region. The stunning beauty and the prosperous cultural heritage of Italy are reflected in the photos accurately selected by the authors. Furthermore, the brief descriptive introductions, which are in English until chapter 4, and the correlated exercises and activities, stimulate students' comprehension and cross-cultural interpretation. This section represents the *trait d'union* between the grammatical and lexical abilities acquired in *Percorso*, and the practice with the four fundamental functions of the language developed in the third section, *In Pratica*. Divided in four parts — *Guardiamo*, *Leggiamo*, *Parliamo*, and *Scriviamo* — this last category aims, in fact, to improve students' skills in understanding authentic oral, video, and written material, such as dialogues, movie clips, contemporary literary texts, poems, and short stories. Moreover, it guides students to interact orally with their teacher and classmates by stimulating dialogues with dynamic activities, and it fosters students' writing by offering a variety of practical and contextualized exercises.

To enrich the attractive material presented in the textbook, Italiano and Marchegiani's program also offers a perfectly organized online component, *MyItalianLab*, which permits students to practice with autoscored exercises and to have immediate feedback. These activities are assignable online and can be found both in the textbook and in the *eText* section. As well, there are plenty of extra grammar, reading, listening, and speaking exercises in the *Additional Practice* part which definitely promotes students' competence in the Italian language and helps them feel adequately prepared for quizzes and exams. It is evident the authors want students to succeed. For this reason, they have included interactive flashcards that can be printed or sent to mobile phones; a special folder, *Readiness Check*, which aims to address students' lack of grammatical and logical analysis of the English language; and practice tests complemented with accurate study guides.

In conclusion, *Percorsi* is an excellent language program that pays attention not only to the needs of students, who are everyday more and more demanding, but also to the teachers' need to rely on a solid and exhaustive textbook that does not force them to seek additional instructional material. By making use of newer technologies, offering a rich accurate selection of authentic material, and stimulating students with audio, visual, and cultural input, *Percorsi* is definitely a pivotal teaching tool for any elementary Italian language course.

Daria Bozzato, *Kenyon College*

***Journal of Italian Translation* 7.2 (Fall 2012) and 8.1 (Spring 2013).**

Il *Journal of Italian Translation* è una rivista dedicata alle traduzioni in inglese, italiano o dialetti italiani di testi letterari composti in una di quelle stesse lingue o dialetti. Le traduzioni contenute in questi numeri sono prevalentemente dall'italiano all'inglese e riguardano autori di spicco (Dante, Petrarca, Stampa, Tasso, Montale, Saba, Pasolini, Caproni) ma anche scrittori meno noti (da Milo De Angelis a Emilio Rentocchini). Tra le traduzioni dall'inglese all'italiano ne vanno segnalate alcune di testi impegnativi dello scrittore indigeno australiano Oodgeroo Noonuccal, WH Auden ed Emily Dickinson. La qualità delle traduzioni è varia perché la politica della rivista è una di incoraggiamento ed ospitalità. Gaetano Cipolla cura una sezione che mette a confronto traduzioni di uno stesso testo poetico. La rivista contiene anche saggi (di Stefano Baldassarri su Gianozzo Manetti) e riproduzioni di opere artistiche (di John Avelluto, Oliver Jones, Mary Kate Maher, A.L. McMichael, Thomas Micchelli e Lisa Venditelli).

Luciano Parisi, *University of Exeter*

***Misure critiche. Rivista semestrale di letteratura e cultura varia. Nuova serie, anno XII, 1, gennaio-giugno 2013. Pp. 229.***

*Misure critiche*, rivista che unisce una attenzione specifica alle realtà culturali dell'Italia centrale e meridionale con aperture di più ampio respiro, offre in questo volume un nucleo di ricerche eclettico e non privo di spunti significativi. Le scelte editoriali della rivista hanno seguito un criterio di equilibrio e diversificazione, selezionando contributi che coprono un ampio segmento storico, dal Seicento al Novecento, integrati nelle sezioni *Interventi* e *Note e rassegne* da indagini più mirate alla esplorazione di autori e dinamiche culturali regionali proprie dell'Italia meridionale.

La prima metà dei saggi accolti si colloca in un ambito moderno, dal Seicento al primo Ottocento. Dedicati ai temi della letteratura odeporea sono due interessanti contributi di Dalila Colucci e Vincenzo de Caprio. Colucci, nel suo "La Terre Australe Connue di Gabriel de Foigny: tracce dell'evoluzione del genere utopico nel Grand Siècle" (18-53), prospetta un interessante recupero critico d'un testo assolutamente non canonico, *La Terre Australe Connue*, opera stampata a Ginevra nel 1676. Fuoriuscita dai circuiti culturali europei per oltre due secoli, la riscoperta di questo testo nasce in ambito novecentesco, data anche la notevole eccentricità della narrazione di Foginy: la "terra australe" è infatti una utopia infelice, popolata da uomini ermafroditi e dove un ideale di "assoluta libertà intellettuale dell'individuo" si associa ambigualmente "ad un'angosciante ombra di morte, dato che la vita degli Australiani si consuma in uno struggente desiderio di annullamento che nasce dalla noia di un'esistenza lunghissima spesa in un'inutile perfezione" (26, 31). Il saggio di Colucci pone inoltre in rilievo due

interessanti considerazioni. La prima guarda all'organizzazione strutturale dell'opera ed evidenzia l'innesto, sull'originario tronco della trattatistica utopistica cinquecentesca, di moduli propria della letteratura di viaggio. Tale ibridazione, attraverso cui "l'utopia cerca di rivestirsi di realismo", ha però l'effetto di porre in crisi la stessa rappresentazione della terra utopica (32). Divenuta tappa di un viaggio che si presenta, nella finizione della scrittura, reale e concreto l'utopia barocca di Foigny "non è più un concetto astratto, chiuso" e, uscendo dall'astrazione propria delle narrazioni utopiche finisce per rivelare una "società tanto perfetta quanto crudele" (53).

Dedicato a una narrazione di viaggio è anche il contributo di De Caprio, "Nel Lazio si scoprono le mura dei Pelasgi. I *Viaggi* di Marianna Dionigi" (69-96), nel quale viene sondata la principale opera letteraria redatta dalla pittrice e cultrice d'arte Marianna Dionigi, attiva nella Roma del primo Ottocento. Al pari del testo di Foigny, nei *Viaggi in alcune città del Lazio* (1809-1812) si realizza una "sovrapposizione di svariati codici di scrittura: dal resoconto antiquario *sui generis* al bozzetto narrativo pittoresco, alla letteratura epistolare, a quella odeporica" (71). L'opera illustra un itinerario archeologico e antiquario che De Caprio legge in filigrana con la cultura specialistica dell'epoca, maturando interessanti osservazioni. Tra queste, va segnalata la volontà di valorizzare un "antico altro" rispetto "alla sua declinazione classica e romana" cara all'ideologia napoleonica, saggiata da De Caprio ricostruendo una *querelle* che coinvolse la Dionigi e altri archeologi dell'epoca e relativa alla presunta origine preromana delle cinte murarie di diverse città laziali. Tuttavia, De Caprio intende mostrare come tale dibattito venga dalla Dionigi in parte deformato, generando una inconsapevole contaminazione fra il modello settecentesco del *true travel account* e un canone estetico ormai proromantico, incentrato su quelle *impressioni* che l'odeporica italiana della generazione successiva porrà alla base delle proprie scritture (96).

Il contributo di Valeria Tavazzi, "Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari", esamina alcuni aspetti della letteratura drammatica settecentesca (54-68), cercando di ricostruire una serie di "pratiche narrative, teatrali ed editoriali del Settecento" teatrale (55). La studiosa intende mostrare come la conflittualità fra Goldoni e Pietro Chiari abbia influenzato la composizione di alcuni testi di quest'ultimo, specie in passaggi e *loci critici* dedicati a notazioni metateatrali. La ricerca fa leva su "documenti sconosciuti o poco considerati": lettere e documenti manoscritti (55). Il quadro offerto dalla Tavazzi meriterebbe però d'essere irrobustito proprio nella sua componente critica e di analisi testuale, al fine di dare maggior sostegno alla pur interessante ipotesi di partenza.

I contributi successivi, su Raymond Roussel, Beppe Fenoglio e l'autore italo-americano Giose Rimaneli, portano il baricentro dell'indagine in un ambito contemporaneo. Cinzia Conti è autrice di una interessante "Lettura intertestuale della *Voce nella tempesta* di Beppe Fenoglio" (109-25), in cui esamina un



adattamento teatrale che lo scrittore piemontese trasse dal capolavoro di Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Oltre al valore di una simile segnalazione, che interviene nell'ambito di un Fenoglio (ri)scrittore di teatro e attento lettore anglicista, Conti si sofferma sui rapporti intertestuali e intermediali fra la riduzione teatrale e una precedente versione cinematografica del romanzo, realizzata nel 1939 da William Wyler e che probabilmente influenzò la stessa trasposizione di Fenoglio. La studiosa traccia una serie di confronti contrastivi fra opera narrativa, film e *pièce* teatrale in grado di mettere a fuoco la specificità del “processo di *transposition* del romanzo” compiuto da Fenoglio (124).

Il contributo di Rosario Pellegrino, “Raymond Roussel: dilatazione semantica di segni e parole” (97-108), può essere apprezzato per la peculiare scelta d'indagine. Roussel (1877-1933) fu precursore del surrealismo francese, tardivamente riscoperto dagli ambienti dell'OuLiPo. Il contributo, tuttavia, pur identificando alcuni macro-elementi tematici — lo “sguardo”, la “maschera”, il “visibile-parlante” (101, 104) — non sembra riuscire a ricollegarli con determinate opere e realtà testuali dell'autore, mantenendo la discussione su un livello forse troppo astratto, mentre avrebbe potuto essere auspicabile sollevare il problema del rapporto di Roussel con le avanguardie simboliste e del primo Novecento francese.

Infine il saggio di Anna Maria Milone, ““Ti voglio bene *I love you*”: il *code switching* come rappresentazione dell'esperienza del viaggiatore” (126-37), si sofferma sulla carica espressiva che la strategia del *code switching* svolge nell'opera dello scrittore italo-americano Giose Rimaneli, prediligendo quindi una categoria d'analisi marcatamente sociolinguistica, alternativa alla categoria del plurilinguismo adoperata negli studi di italianistica per affrontare testi caratterizzati da un'impostazione multilingue.

Seguono, a conclusione del volume, due pregevoli sezioni (*Interventi e Note e rassegne*), dedicate ad indagini e recuperi critici di autori minori dell'Italia meridionale (139-71)

Tommaso Pepe, *Florida State University*

***Sicily and Scotland. Where Extremes Meet.* A cura di Graham Tulloch, Karen Agutter & Luciana D'Arcangeli. Leics: Trubadour Publishing, 2014. Pp. 160.**

Ai margini opposti dell'Europa — rilevano i curatori di questo libro — la Sicilia e la Scozia condividono, nel corso degli ultimi tre secoli, molte tematiche socio-culturali: “[...] una storia di invasione e di dominazione straniera ma anche di assimilazione di elementi stranieri” (ix; nostra la traduzione); pur “riflettendo le qualità dei più grandi stati-nazione”, esse “non hanno mai perso il loro senso di peculiarità culturale” (x-xi). Ecco pertanto un problema di definizione per due letterature con una loro specifica tradizione locale al confronto con una prestigiosa cultura nazionale. Le due dimensioni, invece, devono essere entrambe

considerate, soprattutto se la letteratura diviene ricerca d'identità. La *fiction* storica esplora dunque i momenti critici di tale costruzione e se i dialetti danno una connotazione regionale, con essi irrompono i punti di vista più nascosti.

Il libro si articola in tre parti: letteratura e film (capitoli 1-5), letteratura di viaggio (capitoli 6-7), emigrazione (capitoli 8-10).

In "Sicilian Waistcoats and Scottish Kilts: Filmic Representations from Opposite Extremes", D'Arcangeli si chiede se "le rappresentazioni dei due luoghi abbiano ricevuto una simile trattazione nel film" (1). Nel cinema scozzese il fuorilegge rimandava alle lotte politiche di eroi sfortunati, cui i registi si sarebbero opposti in seguito, in un *engagement* politico-culturale volto alla *devolution*. Anche i registi italiani abbandonano stereotipi hollywoodiani: "l'unico equivalente morale del New Scottish Cinema è da trovare nella descrizione del cinema anti-mafia, i cui eroi fanno una sola cosa straordinaria: il loro lavoro" (10). Liz Campbell, con "Double Lives: Luigi Pirandello and Robert Louis Stevenson", si interroga su come la provenienza dei due autori incida nel trattare i temi della fuga e del doppio. Liam McIlvanney e Tulloch, in "Sciascia and Rankin: Detective Fiction in Sicilian Scottish Modes", accostano la Mafia e il settarismo religioso scozzese: nello scrittore siciliano riscontriamo un distanziamento dalla *plotline* convenzionale del giallo rispetto a Rankin, dove "la corruzione dei politici e la loro cooperazione con i criminali può verificarsi, ma non è endemica e di solito il sistema-giustizia alla fine trionfa" (23). Una contestualizzazione storica del *Gattopardo* si trova in "The Unification of Italy Seen from a Sicilian Point of View: The Case of Tomasi di Lampedusa". Stefano Bona mette in luce, in modo problematico, come il romanzo presenta l'annessione siciliana vista da tutte le classi sociali: una sovrapposizione che sembra indicare il "punto di vista pessimista dell'autore sull'irredimibilità senza speranza della Sicilia" (42). Tulloch si interroga sullo statuto di romanzo storico del *Gattopardo* e di *Waverley*, che mettono in scena momenti cruciali: "Turning Points and Change: Scotland and Sicily, Scott and Lampedusa". In una fine analisi di molteplici dimensioni, dalla peculiarità regionale alla biografia degli scrittori, la distanza cronologica si rivela come un fatto cruciale nel ricostruire i fatti e sviluppare un atteggiamento critico.

"Distant Caledonians: Scottish Travellers in Sicily and Southern Italy (1600-1900)" di Jonathan Esposito ripercorre gli itinerari del *Grand Tour* di intellettuali scozzesi che si avventurarono nelle impervie regioni del Sud Italia, da William Lithgow a Gilbert Burnet, da James Boswell a John Bell e a Craufurd Tait Ramage, contestualizzandoli nella cultura illuministica. Sullo stesso tema è anche "A Reverend Pilgrim: Patrick Brydone in Sicily" di Joseph Farrell. All'intersezione degli interessi eterogenei di Brydone, come l'elettricità e la religione, le liriche descrizioni paesaggistiche, la società (nota persino una "cultura protomafiosa [...] tra le autorità e gli elementi criminali" 78) si trova lo spirito illuminista della sua epoca tra spregiudicatezza intellettuale e ideologia liberale di matrice scozzese.

Agutter si chiede se i “Sicilians in Australia” fossero vittime di discriminazione, sulla base di una documentazione archivistica e diagrammi statistici. Emerge una campagna contro questo gruppo migrante simile a quella americana. Agutter ribalta allora la domanda: in che misura la saggistica italiana postunitaria sul carattere degli italiani del sud, “e gli stereotipi che produsse, influenzarono i paesi d'accoglienza di lingua inglese”? (95). Eric Richards analizza l'emarginazione in “Scotland, The Highlands and the ‘Elephant Question’”. Questo documentatissimo studio esamina la dialettica anglo-scozzese di “paure di dominazione, assimilazione ed esclusione” (98) che avrebbe un corrispettivo interno tra Highlands e Lowlands, le prime culturalmente schiacciate dalle seconde, eccellenti in molti settori dell'impero coloniale britannico. Gli Highlanders invece patirono un graduale spopolamento ed emigrazione in altri continenti. “Off Centre in the New World: Assimilation Experiences of a Bicultural Family” è il testo di Thomas MacPherson, un pittore che si autodefinisce “un prodotto dell'assimilazione”. In un testo toccante, corredato di foto di documenti visivi, ricostruisce le storie parallele della zia paterna, di origine scozzese, e della nonna, siciliana: loro, infatti, “acquisendo nuove identità, rimodellarono quelle vecchie nella forma di una cultura ibrida” (122) adatta al contesto americano. La postfazione di Richards rappresenta un'apertura su punti in comune e diversità di due contesti socio-economici alle prese con la modernizzazione.

*Sicily and Scotland. Where Extremes Meet* è una lettura stimolante che potrà auspicabilmente attivare nuovi punti di contatto tra le culture marginali.

Enrico Bolzoni, *Université de Poitiers*

***Studi d'Italianistica nell'Africa australe / Italian Studies in Southern Africa 27.1 (2014). Pp. 114.***

Il presente volume raccoglie una serie di saggi, frutto di un convegno internazionale dell'API a Città del Capo nel Settembre 2014 dal titolo: *Antichi e Moderni. Apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano.*

Il primo saggio, *Foscolo Professore. La ricezione giornalistica, le reazioni accademiche e la fortuna editoriale dell'Orazione Inaugurale*, scritto da Brian Zuccala, esplora la ricezione, all'interno del panorama accademico dell'epoca, del discorso intitolato *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, scritto e pronunciato dallo stesso Foscolo in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico all'Università di Pavia nel gennaio del 1809.

Zuccala analizza non solamente le critiche positive al testo, ma anche articoli di noti giornali dell'epoca, che stroncarono l'*Orazione*. Tra questi, ne figurano due in particolare. Il primo, quello apparso nel *Corriere Milanese* e scritto dall'allora direttore Francesco Pezzi, accusa l'autore di plagio. A questo, se ne aggiunge un altro, ancora più aggressivo e dettagliato, scritto in forma anonima sul *Giornale Enciclopedico di Firenze*. L'autore accusa Foscolo di essere incapace di formulare un pensiero autonomamente, di banalizzare alcuni concetti,

e di possedere una fervida immaginazione per esporre il suo pensiero. L'ultima critica, contenuta all'interno del *Giornale Bibliografico Universale*, dà, al contrario, un giudizio positivo e confortante, e adduce la sua scarsa fortuna ad un errore di natura filologica e precisamente la data riportata sul frontespizio dell'*Orazione*.

Il secondo articolo, *Mario Luzi e l'arte: da Simone ai contemporanei*, a cura di Rosanna Pozzi, analizza la passione dello scrittore Mario Luzi per l'arte. Il suo primo saggio su Raffaello Sanzio segna per l'appunto il suo esordio di critico ed estimatore d'arte, la cui passione continuò parallelamente all'attività di scrittore. Tutta la produzione luziana si trova pervasa da questa passione, da questo rapporto dialettico tra arte, vita e scrittura.

Il testo *Viaggio celeste e terrestre di Simone Martini* ne è un esempio pregnante. Sia Simone Martini che Luzi avevano in comune l'amore per Siena, per la "matria", cioè "[l']insieme di terra e madre che genera e riaccoglie nel ciclo eterno della vita e della morte" (48). Attraverso l'arte Luzi può tornare alle sue radici, stabilire un contatto con esse, raccontare di sé, riscoprire quel legame profondo tra terra e arte. Con Jacopo Carucci, detto il Pontorno, dal quale Luzi trasse ispirazione per scrivere *Felicità perturbate*, ha in comune una cosa: la tematica del turbamento. Rosanna Pozzi cita le parole di Luzi per chiarire il titolo e la parola turbamento: "un sentimento nuovo ed inquieto che si stava insinuando nella presunta armonia rinascimentale ed è rimasto nella nostra psiche: un allarme, un rimorso, un turbamento nella troppo ostentata serenità" (46). L'ultima parte del saggio investiga sull'amicizia tra lo scrittore e l'artista-pittore contemporaneo Pietro Paolo Tarasco, i cui disegni compendiarono gli ultimi libri di Luzi.

L'ultima parte della prima sezione del libro accoglie un articolo molto interessante sull'uso del copricapo nel Medioevo e all'inizio dell'era moderna scritto da Maria Giuseppina Muzzarelli: *Veils, Caps and Hats: The Language of Headgear between the Middle Ages and the Renaissance*. Come il vestito, anche il copricapo è da sempre stato un simbolo semiologico da interpretare. Questo studio raccoglie e accoglie svariate sfaccettature. L'usanza di coprire il capo era presente non solo nella cultura orientale, ma anche in quella dell'Europa Occidentale. Il fatto che le donne, non solo di cultura e di religione islamica, usassero il copricapo e il velo, tende a essere, in epoca odierna, dimenticato dalla cultura occidentale. L'articolo della studiosa vuole quindi investigare quest'usanza, quasi completamente dimenticata ai nostri giorni. Per far ciò essa si serve di tre tipi di fonti: leggi suntuarie (che regolavano il modo di abbigliarsi nel Medioevo), le prediche e i trattati e documenti iconografici. Queste fonti coprono un periodo assai vasto che va dalla fine del Medioevo agli inizi dell'età moderna.

Coprire il proprio capo era usanza sia degli uomini sia delle donne, e divenne, poi, obbligatorio in certe circostanze. La studiosa fa risalire l'origine delle sue ricerche a San Paolo, e in particolare alla prima lettera di San Paolo ai Corinzi nella quale "Saint Paul defined a woman who prayed with her head uncovered as undignified" (63). Secondo il francescano Giovanni da Capestrano nel suo

*Trattato sugli ornamenti specie delle donne*, scritto tra il 1434 ed il 1438, l'obbligo per le donne di coprire il capo non era ristretto solamente alla chiesa, ma a tutti i luoghi pubblici. L'iconografia del tempo dimostra che le donne andavano col capo coperto per una norma morale e civile, e che esse, persino in casa, portavano un copricapo. Le leggi suntuarie, che obbligavano all'uso del copricapo, concedevano delle eccezioni alla regola — e per un periodo limitato — alle donne appartenenti ad una cerchia sociale privilegiata.

La raccolta termina con un'intervista allo scrittore sudafricano Ivan Vladislavic nella quale si esplora il rapporto tra autore e traduttore, che riesce, nei suoi testi, a rendere la complessità e la versatilità di una lingua come l'inglese del Sudafrica.

Si affrontano temi quali l'Africa del post-Apartheid e le pressioni e la volontà di ricostruire una nazione. Vladislavic parla anche delle sue difficoltà in qualità di editore e di scrittore. Tra gli autori che hanno influenzato la scrittura del suo romanzo *Portrait with Keys: The City of Johannesburg Unlocked* vi è Italo Calvino con le sue *Città invisibili*. Il lavoro di Vladislavic s'interseca con diverse arti: figurative, visive, illustrative. È la sperimentazione che lo interessa, l'andare di là dalle forme tradizionali soprattutto nella scrittura, che riflette, appunto, la sua passione per le arti figurative e visive.

La collana Studi di Italianistica nell'Africa Australe rimane uno dei principali strumenti di dialogo e discussione sui diversi aspetti della cultura italiana nel continente africano, intersecandosi e dialogando anche con altre discipline, così da avere un approccio multi- e interdisciplinare.

Lidia Ciccone, *Independent scholar*, PhD University of Wisconsin-Madison

**Silvia Valisa. *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 239.**

In this thought-provoking book, Silvia Valisa focuses on eight female figures which are representative of gender issues in the modern Italian novel. Chapter 1 discusses the character of Ge(I)rtrude, introduced by Manzoni in *Fermo e Lucia* (1823), and developed in *I promessi sposi* (1827-40). The eponymous protagonists of the novels *Teresa* (1886) and *Lydia* (1887) by Neera, along with Marta of *L'indomani* (1889) by the same author, are examined in chapter 2. Two further female characters are analyzed in chapter 3: Donna Violante from *Le storie del castello di Trezza* (1877) by Giovanni Verga, and Nanna from *In risaia* (1877-78) by Marchesa Colombi. Chapters 4 and 5 move into the twentieth century. Chapter 4 explores the unnamed protagonist of the experimental — and so far unfairly neglected — novel *Nascita e morte della massaia* (1945) by Paola Masino, while chapter 5 discusses the portrayal of the dead mother in Elsa Morante's *Aracoeli* (1982).

The book's theoretical framework is discussed in the enlightening "Introduction." The author presents here her conception of "gender dissonance" (22), which is based on a dialogue with the tradition of gender scholarship represented by authors such as Barbara Spackman, JoAnn Cannon, and Lucia Re, as well as cinema scholar Angela Dalle Vacche. The work of these scholars interrogates the ways in which different ideological backgrounds condition the production of specific narrations.

The choice to concentrate on *characters*, rather than exclusively on the plot or on the structure of the stories, is deliberate. That choice is part of Valisa's intention to develop in a specific direction the scholarly tradition mentioned above. Following Louis Althusser and Teresa de Lauretis on this issue, Valisa assumes that ideologies (like narratives) never happen in a *vacuum*; they are always already embodied in the concrete individuals that ideology requires to be operative. The author therefore subverts the assumption of Aristotelian *Poetics* according to which characters are subordinated to action, and consequently plot is the first principle of narration. By means of this approach, Valisa also criticizes the sometimes one-sided application of structuralist methodology to literary texts. She rejects the tendency to make characters "enter the rarefied realm of discourses on literature," only as "functional paradigms stripped of any specific connotations," that is, "only as non-humans" (11).

The eight female characters under discussion show different degrees of all-too-human unruliness. They rebel against the attempts to contain them within the ideology underlying the stories in which they act. This is the case when that ideology is represented by religious beliefs (Manzoni), and the same happens with the ideologies subjacent to family values and gender expectations, as in Neera, Verga, and Colombi. In Masino, the character also rebels against the injunctions of the narrator, who is trying to submit the protagonist to its dictates, to the rules of a dynamic, diachronic development of the story. In Masino's novel, the narrator insistently demands that the *massaia* undertake a change, an evolution that is consistent with the very idea of *narration*, but the woman never fails to reply with a paradoxical strategy of resistance, that of radical passivity. In *Aracoeli*, finally, the willfulness against the narrator's voice is explicitly turned into "the impossibility of knowing reality (of knowing the truth, of knowing woman), while endorsing the paradigm of the novel" (149).

Contradictions and inconsistencies — *dissonances* — arise from a variety of female characters who do not resign themselves to be the narrative background of someone (or something) else. These characters turn out to be problematic not only for a husband, but also for religion and, in the most outrageous cases, for the novel itself.

By underscoring the lines of tension within which each single character should be understood, the author succeeds in not fetishizing her narrative points of reference, that is to say, in not isolating a character from its formal context. Indeed, it is important to Valisa's project "to point out that both [...] structure and

reference are intertwined, flexible, ambiguous, and constantly renegotiated and re-performed at the ideological level” (14). Colombi’s later textual addition to *In risaia* is symptomatic of such an unstable renegotiation within and beyond the structure of a given narrative form. Here the accommodating and bourgeois ending of the original Christmas tale is overturned by a sort of posthumous revenge that Nanna takes against the hateful Gaudenzio, thus bringing justice (in a para-text) to the complexity of the woman’s affective world.

The “Conclusion” of the book stresses the epistemological failure of the novelistic form in addressing the issue of gender — what the woman is in *truth*. That failure, the author argues, is exemplified by the gender dissonances disseminated above all in *Aracoeli*, but it is also the condition for narration to exist on the imaginary level. Otherwise, *Aracoeli* would not assume the shape that she has; she would not be *told* as she is.

This position is in line with the Foucaultian conviction — reinforced by Judith Butler’s idea that gender is *performance*, rather than an objective, immutable reality — that only power (ideology), not truth, can confront power (ideology). The point seems to be debatable and ideally could require a further elaboration in Valisa’s future work. When the eight protagonists become aware of the injustice they suffer from, do they not gain a somehow privileged point of view on their condition, although negatively, that is to say, through *suffering*? Is that grief really nothing more than another ideological construction, or is it rather a clear epistemological signal — an *index veritatis* — that something in society has to be changed? That suffering is perhaps the affection which could trigger a specific reaction, once again affective. Valisa frequently suggests this possible empowerment of affection by quoting from Sarah Ahmed’s article “Willful Parts”: “The process of becoming conscious of harshness — the affective consequence of injustice — is described as willfulness” (*New Literary History* 42.2 [2011]: 247).

Here, in the twist of affections and epistemology (the truth embedded in the affections), lies a crucial theoretical issue that *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel* opens up for readers’ deliberation. .

Among those who will be most interested in Valisa’s work are scholars belonging to the vast area of gender and women’s studies, and of critical theory of literature as well. As for the latter, faculties and graduate students focusing on post-feminist theory and the burgeoning field of affect studies will undoubtedly find food for thought.

Andrea Sartori, *Brown University*

## MIDDLE AGES & RENAISSANCE

**Marco Santoro. *I Giunta a Madrid: vicende e documenti. Biblioteca di Paratesto 9. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.***

“J’ai acheté beaucoup de Giunti dont je n’ai aucune note mais, comme j’envoye le tout à Florence nous pourrons voire au long ce qui pourra etre relatif à votre travail.” Così, il 6 giugno 1789 il bibliotecario francese François-Xavier Laire, durante il viaggio in Italia insieme al suo datore di lavoro, il cardinale Étienne-Charles de Loménie de Brienne, scriveva da Venezia al suo corrispondente fiorentino, il celebre bibliografo Angelo Maria Bandini.<sup>1</sup> E ancora da Padova, sei giorni dopo: “j’ai ramassé icy plus de 30 volumes des Juntas avant 1530: il faut esperer que quelques vous pourront etre utiles. Comme nous les envoyons tous à Florence, vous pourres les voir et les extraire à votre discretion.” Poche righe che ci restituiscono il clima effervescente della fine di quel secolo d’oro per la bibliografia, la bibliologia e il collezionismo librario al quale i tre personaggi parteciparono tutti con ruoli di primo piano. Laire era al corrente che il direttore della biblioteca Laurenziana e della Marucelliana stava lavorando a un’opera che s’innestava perfettamente nel genere bibliografico che proprio nel Settecento aveva visto, se non la nascita, di sicuro la propria affermazione con i lavori di Maittaire e Orlandi: gli annali tipografici. Bandini stava appunto approntando quelli dei Giunta e Laire — che in quel volgere d’anno risiedeva a Firenze col cardinale Brienne — era stato contattato perché sondasse “la sua eminenza” in merito a una possibile dedicazione dell’opera. I due stralci di lettere lairiane mettono in luce anche una prassi consolidata nella redazione degli annali tipografici e cioè l’apporto degli studiosi e dei collezionisti che mettevano a disposizione del compilatore le proprie competenze bibliografiche e i propri esemplari.

I noti rovesci di fortuna dell’arcivescovo di Sens convinsero Bandini a non procedere con la dedicazione dei propri annali al prelado francese: i suoi annali *Iuntarum typographiae* videro la luce due anni più tardi, nel 1791, a Lucca per i tipi di Francisco Bonsignori, con la dedica a un erudito prelado italiano, il cardinale Stefano Borgia, per molti anni fedele corrispondente del canonico fiorentino. La scelta di Bandini di dedicarsi all’illustrazione dell’attività editoriale della famiglia Giunta non poteva essere determinata unicamente da motivi di giusto interesse municipale per la prosopografia civica, ma, da protagonista del dibattito bibliografico contemporaneo e pienamente partecipe del clima ampiamente diffuso del collezionismo librario europeo, egli certo doveva avere ben presente che i prodotti della famiglia Giunta erano ricercati dai collezionisti. Lui stesso ne fornisce una dimostrazione citando, nella sua introduzione agli annali, un accenno tratto dal sesto volume del celeberrimo *Catalogue raisonné de*

---

<sup>1</sup> Questa e la successiva citazione sono riportate da Graziano Ruffini, *La Chasse aux livres. Bibliografia e collezionismo nel viaggio in Italia di Étienne-Charles de Loménie de Brienne e François-Xavier Laire (1789-1790)*, Fonti storiche e letterarie 32. Firenze: Firenze University Press, 2012.



*la collection de livres de m. Pierre Antoine Crevenna, négociant à Amsterdam* (1776), una delle più famose collezioni di libri del Settecento e una delle più seguite vendite all'asta. Il catalogo, infatti, assegna il secondo posto, dopo Aldo Manuzio e i suoi eredi, nella ideale graduatoria delle produzioni editoriali italiane più ricercate: “L'imprimerie des Giunti, qui tint le second rang en Italie après les Aldes” (146).

Nonostante il rimpatrio di Laire, qualche lettera ancora giunse da Sens a Firenze a ridosso della pubblicazione degli annali giuntini. In particolare, il 22 luglio 1791, Laire scriveva a Bandini: “Si vous continues a vous occuper de votre bibliotheque typographique de Florence et des Giunti, je vous enverrai une notice d'une branche de cette famille qui vint, dans le 17<sup>ème</sup> siecle, s'établir à Troyes en Champagne qui sous le regne de Louis 13 y fleurissait et faisoit alors le metier d'astrologue à sa cour et y il fesai les horoscopes et y fit des almanach fameux. Cette famille changiat son nom en celui de Pierre”.

La lettera giunse in ritardo e nell'opera del Bandini non v'è traccia di questa informazione, così come rari sono gli accenni ai rami della famiglia Giunta attivi fuori d'Italia e sono solo le fonti che forniscono al canonico Bandini le poche notizie circa l'attività e i prodotti extranazionali. Così è sempre il *Catalogue raisonné* della raccolta Bolongaro Crevenna fonte primaria seppure, per stessa ammissione del fiorentino, piuttosto povera di notizie: “Nil aliud de Juntis Lugdunensibus habet Crevenna, quam pauca haec verba l.c. Nostre liste nous fournit encore la notice qu'en 1562. Il y avoit à Lyon les héritiers de Jacques Giunta, & qu'en 1592. Il existoit encore dans la ditte Ville une imprimerie des Giunti &c.” (36 n1).

La presenza spagnola dei Giunta è nota a Bandini esclusivamente per una secca citazione desunta dall'altra ineludibile fonte per qualunque ricercatore settecentesco, i noti e sempre citati *Annales typographici ab artis inventæ origine ad annum 1500* di Michael Maittaire. Bandini cita infatti: “Las Pragmaticas de Toledo. Fueron impressas en Salamanca por Iuan de Iunta, a ocho dias del Mes de Enero ano del mil, & quinientos, y cincuenta” (Maittaire, IV, II<sup>2</sup>, p. 292).

Nonostante lacune e imperfezioni non v'è dubbio alcuno che la storiografia giuntina — con tutta evidenza — pone il proprio punto di origine proprio nel lavoro del canonico Bandini, che rimarrà per molto tempo l'unico lavoro storico e bibliografico di ampio respiro dedicato ai Giunta.

Se, secondo il catalogo Crevenna, la tipografia dei Giunta occupava il secondo posto dopo quella dei Manuzio, è proprio lo studioso che più di altri ha legato il proprio nome agli Aldi ad aver inserito, nella terza edizione delle sue fortunate *Annales de l'imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et de leurs éditions* (Paris, Renouard, 1834), una lista di edizioni giuntine che riprendono, in parte correggendo e in parte aumentando, gli annali bandiniani. Curiosamente, il Renouard, pur avvisando il lettore ch'egli non ha “ni donné ni

---

<sup>2</sup> Amstelodami: apud Petrum Humbert, 1733.

voulu donner la liste d'éditons Juntine faites hors de Florence et Venice”, cita un personaggio che ricorda quello che Laire aveva segnalato a Bandini e cioè: “Pierre de l'Arrivey, auteur, vers 1579, de plusieurs comédies qu'il nomme facétieuses, et qui ne sont qu'ennuyantes, et de quelques autres ouvrages, est un Pietro Junta qui francisa son nom en venant de Florence s'établir à Troyes en Champagne, où il professa l'astrologie, et fit plusieurs almanachs”. E, in fine di volume, il bibliografo francese cita una sola edizione spagnola dei Giunta e lo fa unicamente perché “pour son contenu et sa rareté m'a semblé mériter d'être signalée. Je la prends sur le Catalogue Longman, de 1830, n° 1267: El fuero priuilegios franquezas y libertades delos Caualleros hijos dalgo del Señorío de VISCAYA : confirmados por el Emperador y Rey nuestro señor y de los Reyes sus predescesores. Burgos: por Juan de Junta M.D.XXVIII<sup>3</sup>. In fol. Goth. A cette occasion, je dirai que dans cette meme ville, on voit en 1583 un Philippe Junta, sans doute fils ou petit-fils de Jean. Historia aliquot nostri saeculi martyrum. — Burgis, apud Philippum Junctam, M.D.LXXXIII<sup>4</sup>. In-8. Pinelli, n° 2369”.

Poco più di un secolo più tardi, la produzione della famiglia Giunta sarà oggetto del lavoro di Paolo Camerini, che dedicherà (tra il 1962 e il 1963) alla attività veneziana della famiglia i due volumi degli *Annali dei Giunti*, ancora oggi strumento bibliografico di riferimento. L'opera di Camerini, ancorché dedicata alla città lagunare, doveva, almeno nelle intenzioni dell'autore, ampliarsi all'attività della famiglia anche fuori Venezia, come egli stesso dichiara quando scrive: “Tra Venezia e Firenze e Lione è ripartita nei tre volumi dell'opera, rispettivamente la vasta produzione editoriale e tipografica dei vari rami della famiglia Giunti” (p. [7]). Per Lione, tuttavia, egli si limita a un rinvio alla sesta serie della *Bibliographie lyonnaise* di Henri Baudrier,<sup>5</sup> pubblicata nel 1899. Alla pagina seguente ([8]), Camerini ritorna sul suo progetto originale affermando: “Né mancherà la descrizione delle edizioni spagnole, edite a Burgos, Salamanca e Madrid da alcuni Giunti ivi trasferitisi: parte questa, al pari di quella riguardante Venezia, per la prima volta tentata con qualche consistenza e copia su queste pagine”.

In realtà, com'è noto, né la produzione spagnola né quella fiorentina videro la luce per cura di Paolo Camerini: una quindicina d'anni più tardi, infatti, per la cura di Decio Decia vedono la luce — sempre in due volumi — gli annali de *I Giunti tipografi editori di Firenze, 1497-1570*. Nel secondo volume vengono fornite quelle che allora erano le notizie più precise in merito all'attività in Spagna dei Giunta: “Dei Giunti fiorentini stanziatisi in Ispagna, il più importante di gran lunga è Giovanni di Filippo di Giunta Giunti, fratello minore di Bernardo e

<sup>3</sup> *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, CCPB000001014-6.

<sup>4</sup> *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, CCPB0000012851-1.

<sup>5</sup> Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise: recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle par le président Baudrier; publ. et continuées par J. Baudrier*, Lyon: L. Brun, 1895-1899.

Benedetto (e zio di Giulio) che con la firma ‘Juan de Iunta’, o ‘Ioannes Iunta’, o ‘Giunta’, stampò quasi contemporaneamente a Burgos (dal 1527 al 1555) e a Salamanca (dal 1532 al 1552 ca.) distinguendosi per la nitidezza dei caratteri e la ricchezza delle incisioni (come nel *Quaderno delas Cortes* del 1535<sup>6</sup>) senza per altro ottenere di fregiarsi del titolo di “Impressor del Rey nuestro señor”, sebbene pubblicasse molti decreti ed atti ufficiali. Un suo figliuolo, Filippo, attivo a Burgos per proprio conto fin dal 1550, vi continuerà a stampare fino alla fine del secolo, firmando “P. [per Philippus] Iunta” o “Felipe de Iunta”. A Madrid invece, dal 1595 al 1624 ca., troviamo quel Tommaso (di Bernardo “il Veneziano”) che si fregierà del titolo di stampatore regio, avvalendosi certo del favore di cui godeva lo zio Giulio presso il sovrano. Ed è lui che scriverà la lettera certificando la morte del congiunto in Madrid avvenuta il 27 gennaio 1618-19. [...] E infine a Salamanca, dalla sottoscrizione di qualche libro liturgico, ci consta la sporadica attività, intorno al 1580, di un ‘Lucas à Iunta’ sul quale non potremmo svolgere esaurienti ricerche” (9-10).

Questa, pur se in maniera inevitabilmente schematica, è la realtà delle conoscenze (soprattutto italiane) in merito alle attività della famiglia Giunta fuori dai confini nazionali e, in special modo, nella penisola iberica fino agli anni Settanta del Novecento.

Agli annali di Camerini e di Decia, seguiranno anni di intensa attività internazionale che condurranno fino ai lavori di William A. Pettas che, tra il 1980 e il 2005, diede alle stampe alcuni contributi sui Giunta,<sup>7</sup> il più recente dei quali dedicato specificatamente all’attività dei Giunta in Spagna. E non v’è dubbio che proprio i lavori di Pettas abbiano indotto gli editori di *The Oxford Companion to the Book*<sup>8</sup> (2010) a riservare alla famiglia due voci<sup>9</sup> distinte: *Giunta family*, dedicata alle attività in Italia, e *Junta family* firmata da David R. Whitesell e

<sup>6</sup> *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, CCPB000000063-9 e 000000573-8.

<sup>7</sup> Ricordiamo: William A. Pettas, *The Giunti of Florence, Merchant Publishers of the Sixteenth Century*, San Francisco, Bernard M. Rosenthal, 1980; *A Sixteenth-Century Spanish Bookstore: The Inventory of Juan de Junta*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1995 e *History and Bibliography of the Giunti Printing Family in Spain 1526-1628*, New Castle (DE), Oak Knoll Press, 2005. Tutti i lavori citati sono puntualmente inseriti nella Bibliografia segnaletica essenziale da Santoro. Curiosamente la citazione del lavoro del 2005 (che reca un copyright del 2004 e dei complementi del titolo spesso omessi, ma piuttosto indicativi: *This work covers the Junta (Giunti) Press and the Imprenta Real in Burgos, Salamanca & Madrid. With a brief history of the several Giunti presses in Venice, Florence and Lyon, and a bibliography of the press of Juan Bautista Varesio in Burgos, Valladolid & Lerma*), contiene un lieve errore di stampa per cui il luogo di edizione è indicato come New Castel anziché New Castle: lo stesso errore di uno dei due record di Sbn: IT\ICCU\MEI\0222588.

<sup>8</sup> *The Oxford Companion to the Book*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

<sup>9</sup> In verità le voci sono tre perché una voce è dedicata alla attività della Imprenta Real (1594-1836) che fu gestita dai Giunta. La voce è firmata da David R. Whitesell a p. 814.

dedicata espressamente all'attività spagnola: “Spanish printing dynasty. The \*Giunta family of Venice and Florence extended its publishing and bookselling network to Spain by establishing presses in Burgos (1527-1598), Salamanca (1532-84), and Madrid where they managed the \*Imprenta Real (1594-1691)” (838).

All'interno della tradizione storica e bibliografica nazionale e internazionale così succintamente tracciata, si colloca ora il lavoro ponderoso di Marco Santoro, pubblicato per i tipi di Fabrizio Serra editore nella collana “Biblioteca del paratesto”, diretta dallo stesso Santoro.

Si tratta di un volume di oltre trecento pagine (XXXIV + 290 pagg.) che pubblica nella loro integrità 88 documenti rinvenuti da Santoro nell'Archivio Historico de Protocolos di Madrid — e provenienti dai fondi di ben sedici notai diversi — nel corso di varie visite compiute dallo studioso. I documenti sono tutti relativi a due membri della grande famiglia dei Giunta: Giulio Giusti de' Modesti libraio ed editore e suo nipote (*ex fratre*) Tommaso. I documenti vengono pubblicati secondo i criteri desunti dalle *Normas para la Transcripción de Documentos Históricos Hispanoamericanos* approvate nel corso della Primera Reunión Interamericana sobre Archivos che si tenne a Washington nel 1961 e chiaramente illustrate nelle pagine immediatamente precedenti le trascrizioni ([13]-14). Molto utilmente, l'Autore ha dedicato le prime dodici pagine del testo ([1]-12) a un regesto di tutti gli ottantotto documenti che consente al lettore di avere notizia in maniera esauriente del loro contenuto e degli attori del singolo atto così che egli può con molta praticità verificare il proprio interesse alla lettura integrale del documento. Opportunamente, Santoro fornisce nel regesto, entro parentesi quadre, la forma moderna del nome del personaggio che viene citato prima nella forma trascritta dall'atto, ad esempio (documento n. 37): “Juan Bautista Palavesino [Gian Battista Pallavicino]” e con questa forma moderna viene poi indicizzato nell'utilissimo indice dei nomi. La cura posta dall'Autore anche in questa operazione di regestazione è talmente alta che ci permettiamo di segnalare al lettore l'unica svista riscontrata e presente nel regesto del documento n. 56 (7) relativo a un'obbligazione concessa da Giulio Giusti de' Modesti a favore di Augustín Marín, genovese, che ci saremmo aspettati fosse riportato alla grafia italiana di Agostino Marini.

I documenti occupano l'intero sviluppo del volume in maniera volutamente programmatica. Nella presentazione, infatti, Santoro dichiara che nel redigere il lavoro si è attenuto al “principio di privilegiare in questa sede le ‘carte’” restando in qualche modo dietro le quinte allo scopo di mettere sulla scena e in primo piano i protagonisti, i Giunta appunto. A Giulio e a Tommaso Giunta, tuttavia, l'Autore dedica due profili latamente biografici che partono proprio dalle risultanze dello scavo archivistico.

La lettura del regesto, e quindi dei documenti, rivela in maniera autentica e viva l'intreccio di affari privati e pubblici in particolare di Giulio Giunta: la sua attività di editore, ma anche libraio, viene restituita tramite gli accordi per la

stampa dei libri, per la fusione di caratteri, per la presa a bottega di lavoranti. I suoi rapporti con i librai spagnoli e europei e con altri editori, come ad esempio Guillaume Rouillé (documento n. 41) o Giovanni Battista Ciotti (documento n. 85), hanno come oggetto il pagamento di libri stampati. Non mancano — e vista la fonte utilizzata, sarebbe stato strano il contrario — atti notarili che riguardano affari privati di Giulio in quanto membro della grande famiglia dei Giunta. È il caso, ad esempio, della causa intentata contro gli eredi di Lucantonio II Giunta, morto il 6 marzo 1602, cioè Tommaso e Giovanni Maria, causa alla quale fu interessata anche Maria Gast, vedova di Giacomo Giunta, e madre di Simone e Teresa. La causa dovette essere piuttosto impegnativa, visto che — secondo il documento n. 76 del 17 novembre 1609 (procura di Maria Gast) — Giulio risulta essere residente a Firenze (a ciò costretto evidentemente dalla necessità di seguire personalmente il delicato *affaire*) e che gli atti relativi coprono un arco temporale che va dal 1604 al 1609.

Il paziente scavo archivistico compiuto da Santoro restituisce anche nomi di personaggi che suonano omonimi con personaggi ben altrimenti noti: è il caso del documento n. 46 che contiene la procura di Giulio a favore di un Ambrogio Spinola che non riteniamo possa essere identificato con il celebre generale ritratto da Diego Velázquez mentre riceve le chiavi della fortezza di Breda, una sua assai celebre conquista militare (1624-1625).

Sono comunque i membri della grande “famiglia” dei Giunta, come la definisce Santoro, che emergono dalle carte dell'archivio con tutta la vivacità degli imprenditori di razza e in particolare quelli attivi a Madrid, Salamanca e Burgos.

L'Autore ha utilizzato l'ampia messe raccolta per allestire solo alcune pagine di illustrazione delle attività imprenditoriali di Giulio, fedele all'impegno di lasciare tutta la scena ai documenti. Non dubitiamo, tuttavia, che da questo raccolto il sagace buratto del mietitore saprà cogliere presto ancora altra farina, che contribuirà a rinnovare quella tradizione di studi sui Giunta alla quale pur questo lavoro appartiene a pieno titolo.

Graziano Ruffini, *Università di Firenze*

**Lucia Battaglia Ricci. *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore. Memoria del tempo 39. Ravenna: Longo Editore, 2013. Pp. 243.***

This volume gathers together, in part, a number of studies previously published by Lucia Battaglia Ricci on Giovanni Boccaccio, his manuscripts, and his book of one hundred stories, *Decameron*. While some chapters have appeared in print before, two chapters are new (4 and 5), and the volume is bookended with two short chapters of previously unpublished preliminary and concluding remarks. The earliest essay dates from 1998, while the most recent appeared

contemporaneously with the volume under review, though they have all been reworked and updated. The volume is structured in two parts, the first (“Allo scrittoio: Boccaccio, il libro di novelle e i primi copisti”) comprising the first three chapters, deals with material, codicological aspects of Boccaccio and his books. The second part (“In biblioteca: Boccaccio lettore e il libro di novelle”), comprising chapters 4 to 9, seeks to place Boccaccio and the *Decameron* into a wider context of sources, paying particular attention to texts familiar to Boccaccio as copyist.

The first chapter, “Edizioni d'autore,” makes a series of observations on the kinds of material support available to a medieval author and how this can (and should) impinge upon a literary critical reading. Battaglia Ricci points to Dante's *Vita nuova* (the “*libro della mia memoria*,” according to its author) as an example of a work which has written into it a powerful material dimension. Turning to Boccaccio, we are in a very different position with respect to autographs, with numerous books surviving not just of his own work but also of the work of Petrarch and Dante, among others. The second chapter, “Boccaccio e il libro di novelle,” raises a series of problems encountered with one of these books, the only surviving autograph of the *Decameron* (Berlin, SPK, MS Ham. 90). It is in a large register format, not out of place in a Latinate, learned university context, but this format is at odds with the female audience pointedly written into the *Decameron*'s own *Proemio*. The third chapter, “I copisti, gli illustratori e la forma del libro” with an appendix, is an important and careful analysis of the Paris (BnF, MS Ital. 482) and Berlin copies of the *Decameron*, with particular attention paid to their visual, iconographic aspects. This discussion is especially relevant to the Paris manuscript, whose drawings have been attributed to Boccaccio himself; Battaglia Ricci casts judicious doubt on these attributions. The appendix examines the remarkable catchwords in MS Ham. 90.

Chapter 4, “Tra le carte e i libri dell'Abbate Ja' Boccaccio',” opens with reference to the famous epistle written in Neapolitan and sent by Boccaccio in 1339 to Francesco de' Bardi. Here, in a jocular game of mirrors worthy of the framed *Decameron*, the letter's author “Jannetta de Parisse” describes meeting a certain “abate Ja' Boccaccio” who does nothing day and night but study and write. For Boccaccio writing, copying, and learning were intimately related tasks. Attending thus to Boccaccio's copy of Seneca, Battaglia Ricci asserts that his interest in philosophy was, essentially, focussed on moral philosophy. Chapter 5, “La formazione giuridica di Boccaccio e il libro di novelle,” begins with the important observation that Boccaccio's academic training was legal, and with this in mind, a reading of the *Decameron* sensitive to this context reveals several stories that turn on points of law. Not only that, but Cino da Pistoia, a foundational figure in Boccaccio's literary sensibilities, was a canon lawyer in that same Naples of Boccaccio's youth. Chapter 6, “La Bibbia di/per Boccaccio,” suggests that the Bible was not just the sacred word, but was for Boccaccio a rich literary resource, a text that offered him ways of mixing the sacred and profane.

Battaglia Ricci looks at the final story of the *Decameron* (Day 10.10) in chapter 7, “Dalla biblioteca di filosofia morale.” In the famous tale of Gualtieri and Griselda, she examines the literary and philosophical contexts of Dioneo’s reference to Gualtieri being guilty of “matta bestialitate,” emphasizing Dioneo’s exceptional role among the storytellers as well as the many directions he gives to the rest of the *brigata* in how to interpret the story just told. Chapter 8, “Libri di botanica, di letteratura, di filosofia, e prediche dipinte,” discusses the rich textual traditions attendant upon Boccaccio’s decision to set the *brigata* in a garden, complete with fountain. Rather than being a “nice” place to tell stories, the setting is designed to stimulate a series of interpretive responses. The final chapter, “Scrivere/Leggere novelle. Scrivere/Leggere un libro di novelle. Considerazioni conclusive,” returns to Boccaccio’s deployment of the terms “novelle,” “favole,” “parabole,” and “istorie” to describe the narrative components that comprise the *Decameron*.

The summary furnished above risks sounding a little like madonna Oretta on horseback, but Lucia Battaglia Ricci’s book is far more than the sum of its parts. Boccaccio emerges as a richly varied author, influenced by a wide range of texts and seeking to express that range and variety in his own work. The most compelling part of the book, to my mind, was the first, with its valuable and acutely synthetic discussion of Boccaccio as scribe, maker of books and all that goes into them. This discussion, nourished by the foundational contributions of Marco Corsi and Maurizio Fiorilla, amongst the most brilliant scholars working on the topic, beautifully sets the tone for how such analyses should proceed, carefully unpicking the problems in technical detail while attending to the literary critical implications of that detail. This is an important book and will be read with profit by all who encounter it.

K. P. Clarke, *University of York*

**Douglas Biow. *On the Importance of Being an Individual in Renaissance Italy: Men, Their Professions, and Their Beards*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015. Pp. 311.**

What can you tell about a man from his beard? Douglas Biow follows up his 2009 study of the Renaissance art of conspicuous behavior, *In Your Face*, with a book about what is on a man’s face, as well as other evidence of the early modern desire for distinction.

Biow writes in response to the last few decades of scholarship that have worried away at Jacob Burckhardt’s vision of the Renaissance individual. While acknowledging the need to nuance the nineteenth-century conception of an early modern man who emerged more or less fully formed from the shadows of the communally minded Middle Ages, Biow strives “to rehabilitate the notion of the individual” (x). He does not deny that sixteenth-century identities would have

been embedded in culture and shaped by a particular historical moment; rather, he calls us to be more attentive to how a person might have pushed back against those forces in order to distinguish himself.

In questioning to what extent individualism was in fact an important Renaissance value, and how a man could set himself apart from the pack by performing a certain *nescio quid*, Biow examines a host of writers. Some names are less well known, such as the physician Leonardo Fioravanti, while other figures are canonical, including Francesco Guicciardini, Niccolò Machiavelli, Torquato Tasso, Jacopo Tintoretto, and Giorgio Vasari. Biow divides his work into three sections, devoting a pair of chapters to each of the following topics: vocational texts and theory, in fields ranging from medicine to metallurgy; mavericks who disrupted their professional groups; and the expressive potential of the beard.

Biow's focus on individualism leads to imaginative new approaches to texts that will be familiar to scholars of early modern Italy. A particularly insightful section is Biow's reading in chapter 1 of *Il cortegiano* as a "bad" or failed professional manual — as was, he argues, Castiglione's full intention. Following an amusing section that devises and then rejects possible training grounds for the aspiring courtier (a guild system? sprezzatura workshops?), Biow analyzes the ways in which Castiglione established courtiership as a worthy and wonderful profession, and a *techne* that could be learned, while purposefully mystifying the process. In short, Biow sees Castiglione as describing *what* makes a good courtier, while pointedly avoiding any useful information on *how* to become one. This analysis of *Il cortegiano* is paired with one of Cellini's *Vita*, which is contrasted as a professional handbook providing almost too much instruction regarding the creation of the artist's metal-worked marvels. And yet, Biow maintains, Cellini was ultimately as careful as Castiglione to evade the would-be student-reader's desire to replicate the master's craft, evidence of "the desire for inimitability" within the world of Renaissance professionalism (86).

Further engaging is the final section on the Renaissance man's "performance of the beard" (183). In chapter 5, Biow investigates what he describes as the sudden shift in portraiture, shortly after 1500, in which men go from appearing clean-shaven to showcasing a miscellany of facial hair. What, he asks, is the root of all this whiskering? Biow proposes that the beard allowed the Renaissance male a unique opportunity to be aligned with a collective and, simultaneously, to present himself as a self-determined man — one both embraced by and free of a communal identity. Amply illustrated and presented with a taxonomy of the Renaissance beard — "the stiletto-styled beard"; "the rather conventional cheek-and-jowl beard" (196-97) — the chapter also presents descriptions of facial grooming etiquette in *Il cortegiano* and Giovanni della Casa's *Galateo*. Of further interest are sections on facial hair as an anxious response to foreign invaders, and a record of Cosimo I's lifelong struggle to grow a beard, captured in portraiture throughout his life, from the boyish wisps that spring from his chin in Bronzino's



Orphic portrayal to the furrier face that marked his later state portrait. Chapter 6 looks at a comedy by Giordano Bruno, the *Candelaio*, which includes among its props no fewer than five fake beards rich in implications of sexual and social virility. These “socially charged objects,” Biow asserts, like Cosimo I’s own hard-won facial hair, were symbols of “individual characters” as well as “social norms and collective expectations regarding the performance of male sociability” (208-09).

The introduction of gender in the book’s subtitle (“Men, Their Professions, and Their Beards”) may cause the reader to expect extended meditations on the formation and performance of manliness. Biow does describe in the introduction how his readings were informed by recent contributions in masculinity studies, but with the compelling exception of the aforementioned chapters on beards, discussion of maleness is on the whole implied rather than explicit. Arguably, the emphasis on “how male identities were conceived, and could be conceived” (4) might be broadened to look at men and women together. And in fact, doing so would surely only strengthen Biow’s argument for a Renaissance sense of individuality. Beards women had not, but one has only to think of the fantastical Leia-esque lateral buns in Piero della Francesca’s double portrait of the Duke and Duchess of Urbino to appreciate how women, like their male counterparts, aspired to matchless coiffure. And though most professions were indeed exclusively male, *Il cortegiano*, a text to which Biow returns repeatedly, contains a significant portion theorizing the vocation of the court lady. Biow acknowledges the potential for exploring female individuality at the outset, but leaves it for other scholars to pursue. For now, the reader curious about the Renaissance sense of individual identity will find plenty of material to peruse in Biow’s intriguing exploration.

Shannon McHugh, *New York University*

**Igor Candido. *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*. Ravenna: Longo, 2014. Pp. 165.**

Together with Petrarch, Boccaccio was among the first intellectuals in nearly seven hundred years to have access to Apuleius’s literary and philosophical works. Igor Candido’s study offers an assessment of this encounter, while seeking to correct the scholarly commonplace that Boccaccio became interested in the imitation of the classics only in the later half of his life. However, the book’s most innovative claim is that Boccaccio derived pivotal elements of his vernacular works’ literary innovation from the imitation and emulation of Apuleius.

According to Candido, Boccaccio engaged with Apuleius throughout his life, and was particularly interested in the *fabula* of Cupid and Psyche. Beginning around 1330, Boccaccio worked on several manuscripts of Apuleius at different stages of his literary career. Several textual *loci* of Boccaccio’s *oeuvre*, from the *Teseida* to the *Genealogie*, show the possibility of his continuous engagement

with Apuleius's famous *fabula*. Candido identifies three phases in Boccaccio's reception of Apuleius, which he names *littera*, *mythopoesis*, and *allegoria*. This threefold pattern forms a link among the book's chapters.

The first chapter provides a summary of recent scholarship on the manuscripts of Apuleius that Boccaccio read and annotated. Candido's goal is to reconstruct the different stages of Boccaccio's complex reading of Apuleius. Chapter two is devoted to the *Teseida* and the *Comedia delle ninfe fiorentine*. These two vernacular works bear evidence of Boccaccio's early engagement with Apuleius: Candido points out a parallel between the description of the *locus amoenus* surrounding Venus's temple in the *Teseida* and that contemplated by Psyche before Cupid's palace in Apuleius's *Metamorphoses* (31). Moreover, the critic considers the gloss "Venus duplex" that Boccaccio wrote in the margins of two different manuscripts of Apuleius's *De magia*, and reflects on the possible influence that this text had on Boccaccio's representation of Venus in the *Comedia*. According to Candido, this constitutes the first and rather formalistic phase of Boccaccio's imitation of Apuleius.

In chapter three, Candido defends the thesis of Boccaccio's two editions, the so-called A and B redactions, of the *Amorosa Visione*, and notes possible resemblances between Boccaccio's representation of Venus and Cupid and those in the Apuleian *fabula* of Cupid and Psyche. In the following chapter, Candido focuses on several tales in the *Decameron* and argues at length that Boccaccio's representation of Fortune depends on Apuleius's, thereby challenging the scholarly assumption that Boccaccio's main sources on this topic were Dante, Boethius and Henry of Settimello. Furthermore, Boccaccio's *Decameron* marks the "mythopoetic" phase of his imitation of Apuleius: "audaci esperimenti che ripensano e ritraducono il testo antico per il nuovo pubblico borghese, prove già mature di un tipo di mitopoiesi nuova e sorprendentemente moderna" (10). During his analysis, Candido ought to have drawn on Julia Gaisser's 2008 book *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, where she argues that Boccaccio rewrote some of Apuleius's plots in a few tales of the *Decameron*.

Chapter five presents a brief excursus on the *Elegia di Madonna Fiammetta* and the *Corbaccio*. Here Candido focuses on the theme of the beautiful woman turned into *vilis* or *deformis ancilla*, whose archetype he identifies with Psyche's labors in Apuleius's *fabula*. This intertextual discussion brings Candido to his final and most compelling chapter on Boccaccio's "two versions" of the story of Cupid and Psyche in the *novella* of Griselda and in *Genealogie* 5,22. Candido argues that in Griselda's tale Boccaccio reached the climax of his experimentation with the genre of the *fabula*, and offered an allegorical reinterpretation of Cupid and Psyche. He claims that Petrarch translated and rewrote Boccaccio's Griselda in Latin because he recognized Apuleius as a source for the tale. In Candido's reading, *Griselda* becomes a sort of literary workshop where two slightly different

late-medieval receptions of Apuleius meet and offer their distinctive interpretations of the tale of Cupid and Psyche.

Overall, Candido's book offers some convincing evidence for Apuleius's influence on Boccaccio's use of tales as a means for *docere* and *delectare*. The story of Cupid and Psyche is told to comfort a woman in distress (see *Genealogie* 14.9,13), which reflects the moral aim of storytelling in the *Decameron*. Furthermore, the *Decameron* can be interpreted as the *nostos* of the *brigata*: Christian readers from Augustine onward similarly interpreted Apuleius's *Metamorphoses* as the account of Lucius's long journey back home. Finally, Apuleius's *Metamorphoses* represents the most suitable classical source for the literary genre of the *Decameron*.

In Candido's view, Boccaccio should be considered a "pre-humanist" because he shaped his literary activity through a thorough study of the classics, some of which, like Apuleius, had been recently rediscovered. The book interprets Boccaccio's *imitatio* of Apuleius as leaning decisively towards the *aemulatio* of his classical model. Therefore, Boccaccio's early humanism differs significantly from that of Paduan intellectuals such as Lovato Lovati and Albertino Mussato. Candido provides a case study that complicates Ronald Witt's recent chronological reassessment of Italian humanism, showing the unique character of Boccaccio's classical scholarship. Boccaccio's imitation of Apuleius begins with the unearthing of a codex buried in a monastic library, as with the Paduans. However, Boccaccio's *imitatio* followed a very different path from that of the Paduans, and affected his vernacular production.

Candido does not directly address these fascinating historiographical questions, even though the title of this book might suggest that he would. Nonetheless, he promises further studies on the subject of Boccaccio and the classics, where he will, perhaps, define his take on the concept of humanism, as well as the relevance of Boccaccio's humanism for the larger cultural phenomenon.

Candido's study is compelling and detailed; however, the development of individual chapters is not always easy to follow. Furthermore, the book is almost exclusively in dialogue with Italian scholars, and thus readers will need to integrate his study of Boccaccio's sources with the work of American scholars such as Janet Smarr, David Lummus, Martin Eisner, and James Kriesel, among others, who have recently examined Boccaccio's literary theory and ideas about the classics.

Filippo Gianferrari, *The University of Notre Dame*

**Francesco Ciabattini and Pier Massimo Forni, eds. *The Decameron Third Day in Perspective*. Toronto: Toronto University Press, 2014. Pp. 268.**

*The Decameron Third Day in Perspective* represents the third volume of the *Lectura Boccaccii* and is edited by Francesco Ciabattini and Pier Massimo Forni. The volume collects ten essays by ten different scholars, each one dedicated to a *novella* of *Decameron* Day Three. Although focused on individual *novelle*, the contributors consistently identify also the rich intertextual network with connections among the other stories of Day Three, as well as with tales from other days, and with contemporary literary and religious texts outside of the *Decameron*. The volume offers a rich array of methodological approaches, including those based on allegory, historicist perception, structuralism, and economic history. Ultimately, these approaches are successful and offer unique vantage points on the tales of Day Three. A sample of five essays of the ten will help to demonstrate this success.

Elsa Filosa reflects on “The Tale of the King and the Groom (3.2)” and in particular the construction of its action and its hidden narrative mechanisms. These ultimately reveal the social relevance of Boccaccio’s critique of traditional courtly love. Filosa emphasizes the tale’s bipartite, symmetrical structure and how it confirms the equality of the king and the groom. This potential for equality of intellect and spirit is a sign of contemporary society and the possibility for natural ability to overcome rigid social hierarchies. According to the critic, by casting the lowly groom as an adamant follower of refined courtly codes of behavior, Boccaccio pushes courtly love precepts to extreme limits. In the process, he renders the tale comic, on the one hand, but, on the other hand, he also interrogates the usefulness of those precepts.

Stefano Gulizia’s contribution lies in his analysis of “The Tale of the Gentlewoman, the Gallant Man, and the Friar (3.3).” He follows the traditional view that the tale represents the inversion of a pious exemplum. He originally proposes that the *novella* demonstrates the shift from the notion of ethereal courtly love to a more realistic, mundane love. Boccaccio presents that more worldly, everyday love in economic terms that make sense within a mercantile society such as existed in the Florence of his day. In this key of reading, one sees the wife as an unhappy customer in the sexual economy of her marriage, who looks elsewhere on the market to satisfy her needs. This interpretation places a distinctive Florentine mark on the story, and a distinctly economic dimension to the day’s theme of acquiring or recovering an object of desire.

Jelena Todorović brings into focus the intertextual role that Dante’s *Comedy* plays in the fabric of Day Three and in particular with “The Tale of Fra Puccio (3.4).” On the whole, she finds a reversal of the realms of Dante’s version of the afterlife: The third day’s *novelle* move from Paradise to Purgatory to Hell. This inversion allows Boccaccio to parody the “(mis)conceptions about Church doctrine and the abuse of the Church’s institutions” by the clergy, and he does so with a series of references to one of the most powerful and widely read works of literature of the time period: Dante’s *Comedy* (73). The parody persists throughout Day Three and elsewhere in the *Decameron* where sin is not punished and virtue

rewarded as one might expect, which represents Boccaccio's critique of the faults of his time.

"The Tale of Ricciardo and Catella (3.6)" comes into focus in the essay by Myriam Swennen Ruthenberg's. She argues that in this tale and in the *Decameron* as a whole, Boccaccio encourages readers to think about various levels of interpretation and perception. One finds that "some conventional, 'common' ways of understanding are not necessarily true, [and] that misinterpretation is a 'common,' human vice" (109). In tale 3.6 she finds a novelistic admonition against the perils of traditional interpretation and especially that of the courtly love code. Ultimately, readers are left to read superficially and gain only pleasure from the stories, or, — what Ruthenberg believes Boccaccio wants for us — they can employ reason and achieve a higher level of literary awareness that leads to a higher truth.

Finally, Susanna Barsella offers a thought-provoking treatment of "The Tale of Tedaldo degli Elisei (3.7)." She emphasizes that Boccaccio stages his work during the Plague, a crisis engulfing the entire medieval worldview, and he takes advantage of that moment to propose a new, humanistic perspective. In this view, one witnesses the turn from theoretical to practical philosophy and the *Decameron* as a vehicle to convey new ethical implications of literature. The work combines pleasure and utility and thus becomes "a privileged guide for practical moral purposes, an alternative to both the religious teaching and the courteous code of behavior contained in secular treatises" (133). Barsella convincingly posits that tale 3.7 proffers a situation that encourages recovery of Christian values with the pragmatic reality of mercantile society. The happy ending of the tale demonstrates that contemporary secular and religious literary discourses failed to establish a working morality for Christian mercantile society.

These exemplary essays as well as the remaining five demonstrate the multifaceted methodological approaches and varied perspectives to be found in this volume. They take into account literary, historical, theological and economic realities and render their analyses more convincing in the process. The editors provide a sense of cohesiveness to the volume in the recurring theme of intertextuality and especially in those essays having to do with courtly traditions and the works of Dante. This cohesiveness which distinguishes the work could perhaps have been further enhanced by a focused, systematic consideration of each tale in the context of the day's introduction, conclusion and *ballata*. On the whole, though, the volume successfully offers a stimulating and convincing perspective on the *Decameron*'s third day.

Brandon K. Essary, *Elon University*

**Grupo Tenzone. *Le dolci rime d'amor che io solea*. Madrid: Rosario Scrimieri Martín edizioni 2014. Pp. 201.**

Il “Gruppo Tenzone”, costituitosi nel 2005, con l'intento di approfondire lo studio delle quindici canzoni dantesche, corpus poco indagato dalla critica, nel settimo ludoconvegno, svolto nel 2012, ha dibattuto della canzone “*Le dolci rime d'amore che io soleva*”, accogliendo contributi di Paolo Borsa, Emilio Pasquini, Raffaele Pinto, Carlos Lopez Cortezo e Juan Varela-Portas. La canzone, commentata da Dante nel IV libro del *Convivio*, fu composta nel periodo di intensi studi filosofici successivo alla morte di Beatrice. Dante, nella prima stanza, che funge da proemio, avverte del nuovo indirizzo di poetica: non avrebbe più composto rime d'amore ma *in rima aspr'e sottile* avrebbe confutato le errate opinioni sulla nobiltà dell'uomo e dimostrato in cosa essa consiste realmente. Umberto Carpi attribuisce tale cambiamento alle condizioni politico-sociali del comune di Firenze al tempo in cui il poeta si dedicava agli studi filosofici. Secondo Pasquini la svolta dantesca richiamerebbe quella leopardiana del 1826, annunciata dall'*Epistola al Conte Carlo Pepoli*, conclusiva della stagione degli *Idilli* ed instauratrice di una prosa dalla forte connotazione filosofica, finalizzata a riflettere sul senso della vita dell'uomo e del mondo (27). Analogamente Dante, sotto la spinta delle masse popolari, capeggiate dal magnate fiorentino Giano della Bella, servendosi del procedimento della *quaestio scholastica*, illumina il concetto di nobiltà. La trattazione della questione ha inizio nella seconda stanza della canzone, ripartita in due parti di tre stanze ciascuna: nella prima parte si esaminano e confutano gli errori di chi, come l'imperatore Federico II, sostiene che la nobiltà si fondi su antica tradizione di ricchezza e si trasmetta di padre in figlio; nella seconda parte si dimostra la vera natura della nobiltà. Essa non è ereditaria ma è un dono divino, per cui la virtù presuppone la perfezione del soggetto operante, cioè la sua nobiltà, la quale può sussistere anche senza operazione di virtù (29). La dottrina della nobiltà dei costumi e non del sangue, definita nel mondo scolastico-borghese cui gli stilnovisti appartengono, condizione e motivo sufficiente d'amore, è già formulata da Andrea Cappellano nel *De Amore*. Infatti, osserva Cortezo, gli *exempla* di Andrea si possono interpretare come momenti successivi di una relazione tra un personaggio maschile *plebeius* ed una donna nobile il cui atteggiamento, umile e condiscendente nei confronti dell'uomo, diventa poi disdegnoso e fiero (45). La loro vicenda sarebbe simile a quella tra la donna gentile, innamorata di se stessa, e Dante. Dallo stesso capitolo VI del *De amore* Dante avrebbe derivato l'idea per la personificazione della filosofia in una donna (46).

Intorno alla metà del Trecento *Le dolci rime* ricevono un eccezionale commento in latino dal giurista Bartolo da Sassoferrato che riconosce la difficoltà, al tempo di Dante, di una definizione univoca di nobiltà per la compresenza di varie nozioni. Difficilmente conciliabili erano la concezione aristocratica di nobiltà secolare, con quella, sviluppatasi in epoca cristiana, di nobiltà metafisica, massimamente democratica in quanto riferita al principio divino insito in ogni essere umano: secondo tale nozione ogni uomo può definirsi nobile portando la sua anima intellettuale diretta somiglianza con la *summa nobilitas* che è Dio (58).

Dante doveva risolvere un ulteriore elemento controverso: il rapporto tra nobiltà e virtù, ossia il dilemma se la nobiltà sia da considerare conseguenza della virtù, oppure se ne sia il presupposto, come qualità intrinseca dell'anima che predispone l'individuo al bene (59).

Se le ricchezze non danno nobiltà in quanto imperfette di natura né la nobiltà può dipendere dal tempo, Dante, invertendo il tradizionale rapporto tra nobiltà e virtù, a favore del primato logico-cronologico della prima, la vincola ad un principio di ordine metafisico. Concependo la nobiltà come grazia divina, da cui germinano *felicitate* terrena e *salute* eterna, Dante ne sottrae la determinazione all'arbitrio di gruppi storicamente determinati e all'influenza di occasioni contingenti. Lo status di nobile viene collegato al dispiegamento di comportamenti virtuosi che testimoniano il "seme di felicità [...] messo da Dio nell'anima ben posta". La soluzione proposta, in equilibrio fra valori del ceto aristocratico, istanze degli *homines novi* e ideali dell'aristocrazia d'intelletto, rappresenta la risposta di Dante, entrato da poco nella vita politica fiorentina, ad un interrogativo contingente: su quali basi fondare un nuovo ceto dirigente cittadino in grado di ripristinare i valori civici che avevano favorito l'ascesa del comune (97). Si evidenzia l'influenza esercitata su Dante dal pensiero scolastico, specificamente dal trattato *De causis*, commentato da Alberto Magno e Tommaso d'Aquino (120). Osserva Pinto che tale tematica, avendo per Dante un valore innanzitutto politico ed in seconda istanza filosofico-teologico, è ispirata ad un sostanziale eclettismo delle scuole di pensiero da cui il poeta mutua i concetti, riclassificandone il senso nel proprio universo teorico (126). L'elemento innovatore di tale concezione della nobiltà risiederebbe nell'azzeramento del prestigio sociale vincolato al potere: il merito personale legittima autorità e potere e non viceversa ed, in quanto tale, deve essere riconoscibile in ogni momento dell'esistenza, caratterizzandola dal principio alla fine (135).

La nobiltà, ricucendo cielo e terra, intelletto e sensibilità, rende l'uomo *quasi deo*, soggetto dell'azione civile della città. Dunque, la nobiltà è la capacità di alcune persone di trasformare il valore personale in azione civile grazie alla propensione per la felicità personale ma anche per la proiezione sociale, cioè la traduzione delle proprie capacità in atti positivi per gli altri. La nobiltà servirebbe da antidoto contro la tendenza degli uomini alla materialità informe e al non essere radicale che è alla base dell'universo e genera desiderio insaziabile. Dante percepisce che il suo mondo è in essenza pieno di merci e vile e che il capitalismo è alieno alla nobiltà e all'amore. Intuizione che sette secoli di sviluppo di questo modo di produzione, alla cui nascita Dante assiste con indignazione, non hanno fatto altro che confermare (185).

L'impegno sinergico delle cattedre di critica e filologia dantesca, il collegamento con università straniere e iniziative letterarie o interdisciplinari degli istituti italiani di Cultura all'estero contribuiscono allo studio del poema dantesco e delle opere minori. Analogamente al "Gruppo Tenzone", essi operano per mantenere viva, nella cultura e coscienza degli italiani, la memoria e la

conoscenza di Dante che ha contribuito molto di più alla cultura italiana e mondiale che formare semplicemente generazioni di scrittori o uomini di stato. Da intellettuale di grande statura, come dimostrano i saggi presentati, egli si sentì quasi investito da Dio della missione di migliorare la società e di indicare la via della rigenerazione e del ritorno agli ideali del cristianesimo.

Anna Maria Cantore, *Università degli Studi di Bari*

**Julia Hairston, ed. and trans. *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others: A Bilingual Edition*. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2014. Pp. 352.**

Volume 28 of “The Other Voice in Early Modern Europe” is a welcome one since, according to Julia Hairston, “until now, no modern edition or translation exists that replicates the order of d’Aragona’s original *canzoniere* in its entirety” (4). Reading the poetry of Tullia d’Aragona and others connected to her goes a long way to show how this writer used her poetic skills to establish herself as one of the most versatile and prolific women of letters in sixteenth-century Italy. The poet used a variety of genres — lyric, spiritual, occasional verse, prose dialog and epic romance — to offset her reputation as a Roman courtesan. Hairston describes the *canzoniere* as a “choral anthology,” or dueling verse, since it contains both sonnets and other verses written by d’Aragona and poems addressed to her by other people. The sonnets follow the tenets of Petrarchism and are steeped in the language of neo-Platonic imagery.

Hairston reminds us several times throughout the introduction that d’Aragona was both a courtesan and a woman of letters. Like Veronica Franco, d’Aragona was “an honest courtesan,” who used her poetry to rise above the status of sex worker. The writer’s use of the *proposta/risposta*, a verse exchange in which she calls on male poets to exchange sonnets on a particular topic, helped her to establish her reputation and kept her in literary contact with her clients. This explains the title of the book, which includes the works of other writers in her circle. In order to self-fashion her identity as a woman of letters, and because she came from a different social sphere than the noblewomen writers such as Vittoria Colonna and Veronica Gambara, d’Aragona had to align herself with prominent men and keep them engaged in a poetic give-and-take.

D’Aragona’s biography is open to conjecture. She was born in Rome in either 1501 or 1505. Her mother may have been a sex worker, and she herself may have been illegitimate. Also uncertain is whether Penelope d’Aragona, born in 1535, was Tullia’s sister or her daughter. Her will stipulated that some of her goods be bequeathed to Celio, a minor, who may have been her illegitimate son. At some point, d’Aragona left Rome for Siena. During the mid-1520s she established a relationship with Filippo Strozzi, the influential Florentine aristocrat and banker.



She was with him from 1526-1538 until Strozzi's suicide. She was in Venice in the early 1530s in the company of Bernardo Tasso (Torquato's father) and Sperone Speroni. D'Aragona arrived in Ferrara in 1537 where she met Ercole Bentivoglio. She returned to Siena but later sought refuge in the court of Duke Cosimo de' Medici in the winter of 1545-46, where she maintained a salon in her home. In Florence she cultivated a relationship with Benedetto Varchi, who became her literary guide and supporter. In both Siena and Florence d'Aragona was denounced for violating sumptuary laws, and in Florence she was exempt from wearing the yellow veil required for prostitutes due to her "rare knowledge of poetry and philosophy" (23). Gabriele Giolito de' Ferrari published *Poems by Tullia d'Aragona and by Others to Her* in 1547. The following year she returned to Rome, where she continued to write poetry and was listed as one of 501 prostitutes living in the city. As a courtesan, she would have studied Latin, the classics of the Italian vernacular tradition, and learned to conduct witty conversation. She had to be an accomplished musician, singer and dancer. These were the requisites of the courtesans who serviced the papal court and had access to circles of power.

The first part of the book contains d'Aragona's sonnets addressed to others and expresses her desire for fame. The second section has sonnets written as *proposta*, followed by the recipient's *risposta*. The sonnets in the third part were written by others, followed by d'Aragona's responses. Part four is the eclogue, written in Italian by Girolamo Muzio, outlining d'Aragona's literary career in which he provides her biography couched in pastoral eclogues. In the dedication to "Tirrhenia," one of seven eclogues he dedicated to her, Muzio explains to Signora Tullia that he wishes to be "capable of drawing a true picture of you" (155). In the eclogue, Tirrhenia is the pastoral name given to her by Muzio, whose own pastoral name is Mopso. In this and all other chapters of the book Hairston provides copious footnotes to help explain pastoral allusions, place names and geographical locations mentioned in the poems. She points out color symbolism and other details in the poetry that hint at d'Aragona's presence in various Italian cities, including her birthplace in Rome, and other details that bring the poet to life.

Fifty-five sonnets by other poets written in d'Aragona's praise appear in part five. These include sonnets written by Girolamo Muzio, Benedetto Varchi, Giulio Camillo, Ippolito Cardinal de' Medici, Francesco Maria Molza, Ercole Bentivoglio, Filippo Strozzi and others. Additionally, Hairston includes the miscellaneous poems published after the *Poems of Signora Tullia di Aragona and by Others to Her* (1547, corrected version 1549). D'Aragona dedicated the collection to Eleanora of Toledo, duchess of Florence, and the prose dialog, *On the Infinity of Love*, to Cosimo de' Medici, duke of Florence. Nine letters help to reconstruct her life through her correspondence. There is an "Index of First Lines in Italian," and a section on the "Structure of the Poems by Signora Tullia di Aragona and by Others to Her and Recipients and Correspondents of the

Miscellaneous Poems,” which helps the reader see the originator of the poem and its recipient in the correct order. A Bibliography and Index are included.

This richly annotated and well-researched work about a remarkable path-breaking woman helps the reader visualize how an accomplished and determined female writer could rise above the station of prostitute and endear herself to an adoring circle of powerful male intellectuals.

RoseAnna Mueller, *Columbia College, Chicago*

**Luca Lombardo. *Boezio in Dante: La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta. Filologia medievali e moderni, Serie occidentale. Volume 4. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2013. Pp. 704. E-book.***

Luca Lombardo has presented a densely argued single-spaced monograph of over 700 pages in Italian and Latin on the relation of Dante to Boethius. While using both primary and secondary sources (for Boethius, for instance, Silk, Courcelle, Dronke, Troncarelli, Black, Pomaro, Nauta), he observes that modern Dante scholars generally fail to observe the close intertextuality to Boethius and his commentators, though that closeness had been carefully noted by Dante's medieval and Renaissance commentators (502). Thus this study importantly repairs a current neglect and also could correct some of our understanding of Dante's strategy.

Lombardo first presents Boethius and his major commentators who were accessible to Dante, especially Normandy's William of Conches and England's Nicholas Trevet, O. P., the latter of whom was present at Florence's Santa Maria Novella (51), and who would later influence Geoffrey Chaucer.

He next examines the intertextual uses by Dante of Boethius, making use of the digitized commentaries of the Dartmouth Dante Project assembled by Professor Robert Hollander, first discussing the obvious parallels, next the allusive ones, finally the least certain, the first section of the monograph dealing more with the *Convivio*, the second with the *Commedia*, and finally, more on the *Vita Nova*. Each discussion is presented not only through Boethius's commentators but also through Dante's, especially Graziolo Bambaglioli, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, Pietro Alighieri, Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, and Cristofano Landino. In an Appendix he again discusses these commentators amongst others, noting the shift in the Renaissance to seeing Dante seriously, as “poeta theologo” (629).

As I remarked earlier, I noted the frequent use in the medieval commentators (Pietro Alighieri, Francesco da Buti, etc.) of the realization that Dante is writing fiction to convey truth, that he employs artistic trickery in order to educate and save. However, in the Renaissance this perception of his fiction changes and the humor in Dante's text is lost, while, in being taken too seriously, it also loses the depth, the layering, the agile shifts between falsity and verity that it previously had had. Philosophia, in banishing the flute girls from the *Symposium*, the

prostitutes at Boethius's bedside, while he was writing elegiac poetry and wallowing in self pity, laughs at him, then wisely heals him from his desire for fame and wealth and bookcases of ivory and crystal.

The most important discussions of the book are those on the types of poetry, elegiac (the *carmen de miseria* which become later the self-pitying sonnet tradition), and the honest or honourable kind, both used by Boethius in his *prosimetron* Menippean satire, mixing verse and prose, and then by Dante in most of his writings, — in Dante the false type being Dante's own "Amor che nella mente mi ragiona," sung by Casella in *Purgatorio* 2, rudely interrupted by stern moral Cato, and the Siren's song deflecting Ulysses and Dante, stopped by an angry Beatrice, in *Purgatorio* 19. Lombardo notes how the *Vita Nova* is made up of the first kind of poetry, then reinterpreted as the second; then a further commentary is added, as if it were a Boethian *prosimetron* followed by a commentary by another than Boethius, or as if a *razio* to a *vida* and his song by a Provençal poet. This monograph by Lombardo, in turn, presents these layers to the texts of Boethius and Dante, Dante as commentator to Boethius, further endowed with the studies and observations of primary commentators and secondary modern scholars, as if in tailors' mirrors, hence the repetitions in its seven hundred pages.

Because this is an academic study it does not take into account the visual aspects of manuscripts (for this feature one must turn to Robert Black and Gabriella Pomara, Boethius's *Consolation of Philosophy* in Italian Medieval and Renaissance Education, [Florence, SISMEL, 2000] for images of Tuscan teaching manuscripts of Boethius with the above-mentioned commentaries; and for the illuminated manuscripts of the two authors, to Pierre Courcelle, *La Consolation de philosophie dans la tradition littéraire, antécédents et postérité de Boèce*, [Paris: Etudes Augustiniennes, 1967], and to Peter Brieger, Millard Meiss, and Charles S. Singleton, *The Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, [Princeton: Princeton University Press, 1969, Bollingen Series LXXXI]); nor does it investigate Dante's aural use of music within his texts, aspects the Ensemble San Felice now performs in concert in Florence and elsewhere, which bears out Dante's Boethian and Bakhtinian argument, especially with Casella/Cato (*Purgatorio* 2) and the Siren/Beatrice (*Purgatorio* 19.7-37). In this performing of the music of the period as their setting we found that Dante juxtaposes the psalms and the amorous songs to each other five times, as if they were motets, one mocking, one serious, one profane, the other sacred. (Once, in Verona's Biblioteca Capitolare, I asked to see an early Boethius *De Musica*, to find all its ratios and harmonies gloriously color-coded, technicolored, not mere black and white pages.)

The sadness of this book, after ploughing through its hundreds of pages with increasing joy, is that one's hopes are dashed on reaching its unsatisfying conclusion: that Dante's aim with his work was the acquisition of fame. This is how Lombardo concludes his juxtaposition of the use by the authors of their own

*personae* within their texts, taking his cue from Buti (604), for there is a further layer. When Dante gives Bernard the song, “Vergine madre, figlia del tuo figlio” (*Paradiso* 33.1-39), it goes unnoticed that it was Dante who composed those words as a vernacular Franciscan lay *lauda*, as they nowhere appear in Bernard’s own sacred Latin writings. Dante at the end of his poem humbly hides his own artistry, his own composing, just as he had with the *tour de force* of Arnaut Daniel’s Provençal singing within purging flames in *Purgatorio* 26.115-48, though at the beginning, with Casella’s song (*Purgatorio* 2.106-123) he had vaunted his own fame and skill. Boethius and Dante play the same *speculum stultorum* game: they both present themselves as *personae* who are asinine, stupid, lost, sinning, as foolish apprentices to Wisdom, as lay figures for ourselves who, as readers, then learn, through these *personae*, to undo our folly. Mere fame is hollow, to be replaced with the wisdom to redeem and console one’s readers, using one’s own tragic biography turned to comedy, and in so doing to console and redeem also oneself. I remember a science fiction novel, *Inferno* by Larry Niven and Jerry Pournelle (loaned to me by a Princeton student I taught), where Virgil is instead “Benito,” who further damns his soul to save the soul of the protagonist, and in so doing, though a Mussolini, saves his own.

Julia Bolton Holloway, *University of Colorado, Boulder*

**Molly M. Martin and Paola Ugolini, eds. and trans. *Veronica Gambara: Complete Poems, A Bilingual Edition. The Other Voice in Early Modern Europe. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies. 2014. Pp.186.***

This is the first bilingual edition of Veronica Gambara’s complete poems in their English translation. If readers of this period know anything about this poet, it is thanks to her most famous poem, the *stanza* “Quando miro la terra ornata e bella,” translated here “When I behold the beautiful land” (130). Although some of Gambara’s poems appear in anthologies, she received little attention from scholars and critics. Gambara (1485-1550) was one of seven children born to Count Gianfrancesco da Gambara, the head of an aristocratic and landowning family whose daughters were brought up to serve the family and the state, and participate in the social and economic life of their family’s estates. Gambara learned to read and compose in Latin and at twenty-three married her cousin Giberto X, Count of Correggio, a fifty-year-old widower. Two sons, Ippolito and Girolamo, were born in 1510 and 1511. Giberto, a *condottiere*, died in battle in 1518, and left his widow to govern Correggio, educate their sons, and bring up his children by a prior marriage. Ippolito became a soldier and Girolamo rose to become a cardinal. A successful poet, Gambara succeeded as a politician and a stateswoman, securing alliances which protected Correggio. She participated in the era’s political and cultural life, and she understood and employed political

networking, as some of her poetry shows. Gambara's role as the dowager countess of Correggio influenced the style and content of her poetry as she used her literary talents to engage in the public sphere.

She celebrated the literati, congratulated Emperor Charles V, wrote to gain favors and positions for her sons, and cultivated her persona as a grieving, chaste widow. She left behind 150 letters that demonstrate that she befriended and corresponded with powerful people and contemporary intellectuals and writers. She exchanged poems with Bembo in 1404, and Ariosto included her as an "honorable lady" in *Orlando Furioso*. Some of her eighty poems are exercises in diplomacy and flattery. Others celebrate the landscape of her beloved Correggio or they mourn the death of her husband. Her poetry was influenced by Bembo's *Rime* and *Asolani*. She managed to keep her court and community at peace in a society threatened by brutal armies, acting shrewdly to defend her territory. Like other women poets of the Renaissance, she explored what it was to be a woman in love. Her authentic individual tone suggests that writing was a vocation she wished she had more time for, not a marginal activity. She was also influenced by the classical pastoral tradition of Theocritus, Longus, Virgil and Ovid when she described the natural world. Her first madrigal was published in 1515.

The introduction, "The Other Voice" (1-5) situates the poet in the context of her times. In a very long footnote Gambara's connection to other learned women in the first half of the sixteenth century establishes her as a humanist. In "Veronica Gambara: A Brief Biography" (5-18), we learn about the Gambara family's political connections, her marriage to a feudal lord, her legacy as regent dowager of Correggio, and how she advanced her son's careers. In the "Historical Context: The Ruling Dowager" (18-23), the editors describe the role of widows who ruled in the absence of a legitimate male heir and show how Gambara was prepared to govern as regent of Correggio. They review the prescriptive literature that guided widows in the early modern period, sources that "describe the ideal behavior of noble widows as entailing the display of piety, charity, and spousal devotion in the form of chastity" (21). All these attributes are evident in Gambara's poems, and she was keenly aware of the power of self-representation.

In the "Analysis of Gambara's Writings (23-32), the authors examine the poet's literary persona and the recurrent tropes in her works. She relied on Petrarchan conventions but she transformed her lyrics to suit her needs. This is evident in her sonnets to Charles V, in which Gambara "assumes the voice of the collective Christian population" (30) and evokes biblical and historical examples as she invokes God to help Charles V's war against the Ottoman Empire in the sonnet "Guida con la man forte al camin dritto," translated as "Lord, guide with a strong hand toward the right path" (31). In "Aftermath of Writing" (32-33) the authors briefly discuss Gambara's legacy, the biographical tradition that followed her, and her presence in anthologies. Finally, in 1759 her poems were published in a single printed edition, *Rime e lettere di Veronica Gambara*, edited by Felice Rizzardi. In "A Note on Translation" (33-34) the editors explain they opted for

prose translations of Gambara's poems in order to better adhere to the ideas and form of the lyrical works rather than the rhyme scheme. The poems are divided into the following sections: poems of love, poems of place, poems of correspondence and encomia, political poems, spiritual poems, and *stanze*.

This valuable edition brings together all of Veronica Gambara's poetic output in both the original Italian and very readable, accurate translations. It is a useful anthology in that it contextualizes the author's works and sheds light on the life of a woman who knew how to "work the system" in order to protect the small city-state she ruled and to ensure that her offspring succeeded in the highly politicized world in which she lived. The footnotes provide valuable literary critical references and make connections to Petrarch's work, which influenced Gambara's own. They also refer to recurring tropes in Gambara's poetry and point out references to Greek mythology and biblical allusions that modern-day readers might overlook. They tie together Gambara's use of similar ideas or metaphors and cross-reference them across her poems. The numerous footnotes and the bibliography guide the reader to the further study of this very important but underrepresented, until now, female poet.

RoseAnna Mueller, *Columbia College Chicago*

**Amyrose McCue Gill and Sarah Rolfe Prodan, eds. *Friendship and Sociability in Premodern Europe: Contexts, Concepts, and Expressions*. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2014. Pp. 318.**

This book contains the latest results in the ongoing investigation on the notions of friendship and sociability in pre-modern Europe. These proceedings from the conference "Friendship in Premodern Europe (1300-1700)," which took place at the Centre for Reformation and Renaissance Studies at Victoria University in the University of Toronto in October 2011, are well organized and well-balanced. The introduction presents a thorough discussion of the friendship between Michelangelo and Vittoria Colonna and contains also a useful bibliography.

The ten articles are grouped in three parts. In the first part, entitled "Individual Friendship," Adriana Benzaquén analyzes a particular friendship in her essay "'No Greater Pleasure in this Life': The Friendship of John Locke and Edward Clarke." This male friendship of more than two decades is documented in numerous letters and accentuates the notions of private and public characteristic of the pre-modern sociability. In the next article, entitled "The Theatre of Friendship in Early Modern French Memoirs: The Case of Pontis," Malina Stefanovska examines the case of a converted French military man, Sieur Louis de Pontis, and the spiritual aspect of one of his friendships.

The third article might have been better placed at the beginning of the chapter for chronological reasons but nevertheless rightly belongs in this section.

Francesco Ciabattoni analyzes succinctly “Dante’s Rhetoric of Friendship from the *Convivio* to the *Commedia*.” Dante’s relationship with Beatrice and Guido Calvacati is essential to an understanding of the philosophical bases of the friendship and love perceived in this period.

In the second part, entitled “Networks of Friends,” Steven Baker introduces a further investigation of the subject matter with his article “*Ad comunis epystole lectionem*: Pan-Italian *Familiaritas* and Petrarch’s Community of Friends.” Remarkable for their variety and literary expressions, Petrarch’s friendships, for which the letter form is so important, formed the basis of the manifestations and real intentions of friendship’s social nature, in which large numbers of friendships become imperative and political friendships become alliances and form strategies. In her “Syphilis, Suffering and Sodality: Friendship and Contagion in Renaissance Mantua,” Sally Hickson analyzes the evolution of political and cultural friendships in the court of Marquis Francesco II Gonzaga in Mantua, where the horizontal and vertical dimensions of the various relationships with power and its marginalization cross. Brian Sandberg’s article “Accompanied by a Great Number of Their Friends’: Warrior Nobles and *Amitié* during the French Wars of Religion” describes manifestations of social forms of brotherhood and their setbacks, bearing out also the disappointments which any Christian friendship in this religious context can contain. Jean Bernier’s article on “Pierre Bayle’s Quest for Pacified Relationships” brings a theoretical and historic conclusion to this second part. According to Bernier, by means of his papers, Bayle establishes the basis of the erudite friendship which he defends and which he promotes for a vaster republic of letters.

The third part, entitled “Friendship in Political and International Relations,” contains three articles on the incidences of the discovery of the New World and the diverse military, political and religious contexts of friendships and their origins. In his essay entitled “Peace and Friendship in Early Modern Catholic Europe: Towards a Political History of Human Relations in Counter-Reformation Culture, 1580-1650,” Paolo Broggio evokes this difficult period of the Counter-Reformation, which will eventually model the way of conceiving new friendships. Hyun-Ah Kim, in his article “Matteo Ricci and his Confucian Friends: Interfaith Friendship in the Clash of Asian and European Humanisms,” widens the pre-modern Italian influences by analyzing the first exchanges of the Jesuit missionaries in China. This cultural cooperation was also perceptible in trade, as David Harris Sack observes in his article, “‘To Heal the World’: Commercial Exchange as a Form of Friendship in Renaissance Thought.” This interdependence of commercial exchanges refers not only to Providence and but also to necessity.

All these articles explore the diverse characteristics of friendship and the erudite, political, religious and commercial exchanges in the analysis of these networks as well as their larger-scale consequences. This volume indeed includes essays which, by way of a *crescendo*, accentuate the extent to which pre-modern

sociability, from the individual *via* his networks to their international impact, shaped civilization as we know it today, thereby enriching previous investigations and establishing solid bases for further study.

Delphine Montoliu, *CNRS (National Center for Scientific Research)*  
*CLLE-Université Toulouse Jean Jaurès (Laboratory)*

**Caterina Mongiat Farina. *Questione di lingua. L'ideologia del dibattito sull'italiano nel Cinquecento*. Ravenna: Longo, 2014. Pp. 164.**

Il volume di Mongiat Farina esplora in cinque capitoli una delle questioni più dibattute nella storia della cultura italiana, quella della lingua, e lo fa soffermandosi sul Cinquecento, cioè nel periodo in cui tale questione fu al centro delle più animate discussioni e trovò la sua sistemazione definitiva. Come segnalato nell'introduzione, infatti, in questo secolo la questione diventa "quasi un 'genere' letterario, un passaggio obbligato per ogni scrittore che volesse essere preso sul serio" (8). All'interno di questo campo d'indagine si delineano due possibili atteggiamenti, corrispondenti al genere prescelto: chi vede nella varietà linguistica della penisola un problema tende a risolverlo una volta per tutte attraverso il trattato; chi la considera invece una "questione" ricca di spunti ed insegnamenti enfatizza piuttosto lo scambio di opinioni e propende dunque per il dialogo.

Il primo capitolo si sofferma su Trissino, Machiavelli e Tolomei. La proposta trissiniana di una lingua italiana con sede ufficiale alla corte papale di Roma si basa sull'uso strumentale del *De vulgari eloquentia* dantesco, citato nel *Castellano* (1528) solo nella traduzione italiana del Trissino stesso, corredata inoltre dagli *epsilon* e dagli *omega* al centro della riforma grafica propugnata dall'autore. Diversa la posizione espressa nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, opera di incerta datazione e rimasta inedita fino al XVIII secolo, in cui Machiavelli cerca di dimostrare che non italiana, ma fiorentina è da ritenersi la lingua dei grandi del Trecento. Machiavelli distingue così il concreto uso linguistico dantesco dall'astrazione perseguita nel *De vulgari eloquentia* ed elabora una distinzione che Mongiat Farina, in una delle intuizioni più felici del volume, paragona a quella introdotta da Wittgenstein tra "linguaggio ideale" e linguaggio "nostro" (38). L'importanza della riscoperta del *De vulgari eloquentia* è confermata dal *Cesano* di Tolomei (1525), dialogo in cui compaiono in veste di personaggi alcuni dei più illustri protagonisti della questione, tra cui Bembo, Castiglione e lo stesso Trissino.

Il secondo capitolo è dedicato a Bembo, cioè a colui che, con geniale tempismo, mise il suo sigillo su una soluzione che altri avevano già adottato nella pratica e che vedeva in Petrarca e Boccaccio il vertice della tradizione italiana, stabilendo una supremazia degli elementi formali che segnerà per secoli il corso



della cultura nazionale. Fa seguito il capitolo su Castiglione, che contestualizza il dibattito sulla lingua nell'ambito del ricco universo del *Cortegiano*. La discussione iniziale sulla scelta del gioco, che esamina varie possibilità legate per lo più alle dispute medievali prima di approdare alla decisione di formare con parole un perfetto cortigiano, non è una parentesi oziosa. Sulla scia di Thomas M. Green, Mongiat Farina sottolinea come i giochi scartati abbiano come obiettivo la conoscenza, al contrario di quello prescelto che propone un percorso di formazione. L'autrice non si sofferma eccessivamente sulle tesi linguistiche espresse nella lettera dedicatoria ma passa ad esplorare le implicazioni dell'opposizione, già segnalata da Giancarlo Mazzacurati, tra "la funzione metastorica delle forme alte e assolute della tradizione lirica" (75) e la storicità della corte descritta da Castiglione. Tale fondamentale tensione è analizzata alla luce dei cambiamenti subiti dal personaggio Bembo nel passaggio tra la seconda e la terza redazione del *Cortegiano*, discussi in passato da studiosi quali Dilem, Vianello e Motta. Particolarmente suggestiva risulta così l'immagine conclusiva della figura che, illuminata dall'amore divino, guida i suoi compagni di conversazione verso la luce del mattino: "[...] grazie a Bembo, le parole liquide dei cortigiani si congelano nella luce di Venere, riportandoci alla questione della lingua" (91).

Il quarto capitolo esamina il contributo di Sperone Speroni nel *Dialogo delle lingue* (1542) che, fin dal titolo, mette l'accento sul plurilinguismo. Pur riconoscendo la supremazia del modello bembiano in ambito poetico, Speroni sottolinea l'importanza dell'esperienza pratica e cerca di promuovere per il volgare obiettivi diversi dalla perfezione formale. Al centro dell'opera è uno "Scolare" che si interroga sul modo migliore di parlare e scrivere e può così ripercorrere le varie teorie cinquecentesche. Quello che emerge non è tanto il predominio di un particolare modello quanto un ideale plurilinguistico che auspica la traduzione dei testi filosofici greci e latini, propugna l'utilità di un volgare duttile per i generi letterari moderni e per la vita pratica, e avalla la soluzione arcaicizzante di Bembo per quanto concerne la poesia.

Il capitolo conclusivo esplora la peculiare condizione dei Fiorentini, che da una parte godevano della supremazia assegnata alle tre corone ma dall'altra soffrivano di una teoria che descriveva il fiorentino come una corruzione del latino e considerava l'uso della sua varietà contemporanea come un ostacolo all'imitazione dei modelli trecenteschi. Nella soluzione proposta da Giovanni Battista Gelli il fiorentino diventa invece il risultato della combinazione di lingue diverse tra cui l'etrusco, il greco e il latino. La difficoltà di conciliare fedeltà ai modelli e uso vivo, necessità di regole e evoluzione linguistica, è evidente non solo nei lavori di questo autore ma anche in quelli di Giambullari e Varchi.

Con questo agile volume, animato da una scrittura elegante e precisa, Mongiat Farina stabilisce suggestivi legami tra testi fondamentali del dibattito linguistico cinquecentesco e riflessioni filosofiche contemporanee, sottolineando

così l'ineludibile rilevanza della questione della lingua nella storia della cultura italiana.

Laura Benedetti, *Georgetown University*

**Daragh O'Connell and Jennifer Petrie. *Nature and Art in Dante: Literary and Theological Essays*. Dublin: Four Courts Press, 2013. Pp. 248.**

The essays published in this collection, originally delivered in the context of the annual Dante Series at the University of Dublin in 2005 and 2006, represent a valuable contribution to the study of the crucial and complex issues of nature and art in Dante. As one understands from the subtitle of the volume, *Literary and Theological Essays*, these issues are explored in an interdisciplinary perspective that does not include only literature and theology but also the visual arts and philosophy.

Two of these essays are particularly important in clarifying the two themes at the center of the volume. In the opening essay, "Art, *Arte*, Artistry and the Artist," Jennifer Petrie studies Dante's use of the term "art" and elucidates how it covers a wide range of activities that involve some degree of knowledge, skill and competence. In this sense the term is close to the concept of art in ancient philosophy where it was related to planned practical skills. Even though art and nature (as art and science) may be found in antithetical pairs in Dante, "this does not necessarily mean a rigid opposition" (15). Often nature and art are closely linked; moreover, the word *arte* may be used to describe nature's works in analogy to God's creation, as in *Purgatorio* 25 where God speaks of "arte di natura"; or in the opening of Canto 10 of *Paradiso*, where the harmony and beauty of nature may reveal to the reader who contemplates it something of the divine *logos* immanent in the creation. For Petrie Dante had a concept of art in the modern sense, even though this is not reflected in his use of the word "artista," which Dante uses four times in the *Commedia*, all of them in the *Paradiso*. On the one hand, *artista* may allude to an artisan or craftsman as in *Paradiso* 13.76-78; on the other hand, Dante's clustering of sculpture, illumination and painting with the focus on poetry suggests a modern view of the arts. Finally, *arte* for Dante implies skills and techniques that the artist must master, and is not opposed to science or nature; above all it points beyond itself, to a world of values that create its dignity.

The second essay that plays an important role in elucidating the two major topics at the center of the volume is Simon A. Gilson's "Divine and Natural Artistry in the *Commedia*." For Gilson Dante was deeply nurtured by a Christian sense of the natural world as created by God. In this sense the cosmos is the Book of God through which humans may apprehend the divine artificer behind it. This vision of nature had ancient roots and was developed particularly by twelfth-century theology. Another important strand of Dante's idea of nature is more

philosophical and appears related above all to the recovery and reception of Aristotle and his Arab and Latin commentators. Gilson argues that this idea of nature is at the core of the cosmological vision of the *Commedia*, where Dante conceives the natural laws and nature's dominion as limited to the sublunar realm, beyond which exists the realm of supernatural and divine intervention. In this perspective God, nature and art are interconnected in Dante's thought, but the language of creation is reserved exclusively to God; human *ars* is subordinate to nature and cannot truly make things (161). Dante conceives nature in metaphysical, cosmological and physical terms; the fact that nature maintains a "causal power" understood as a complex of forces deriving from the heavens in the process of divine creation (166) does not alter the hierarchy established by Dante. This hierarchy is confirmed in the extended literary description of the visual arts of *Purgatorio* 10-12 where God is the artificer of the engravings, superior to all human artists and natural realities. However, Dante conceives nature as closely linked to the planets and their angelic movers. In other words, for Dante, as for Albert the Great and Aquinas, nature is not only the inferior and "particular" one of the sublunar world but also the "universal" one related to the influence and powers transmitted by the heavens. For Dante the heavens are acting like an artisan, like a "circular natura" that articulate the complex of celestial forces (*Paradiso* 8.127). In this sense, Gilson concludes, for Dante the "universal nature" plays the same role that the world-soul played for twelfth-century philosophers in transmitting the divine glory: an important agency that mediates between the divine mind and the world.

The other essays in the collections contribute in different ways to the general theme of the volume. Paolo De Ventura in "Notes on Nature and Art in the Earthly Paradise" studies Dante's use of visual art, poetry, drama and music in the Terrestrial Paradise and concludes that "by adding colour to the drawing begun in *Vita nova*, Dante seems to fulfill figurally the description of Beatrice" (93).

Matthew Treherne in "Art and Nature Put to Scorn: On the Sacramental in *Purgatorio*" studies the bas-reliefs of *Purgatorio* 10 as an example of divine art and argues that "it is in the notion of the sacramental that the working of art and nature are revealed to the pilgrim and to the reader as dependent upon God, the ultimate ground of all existence" (189). Claudia Boscolo in "Dante as Late Gothic: The Artistry of Colour and Detail in the *Commedia*" studies Dante's work in the context of late Gothic style focusing above all on the role of colour in his poetry. Robert Wilson, in "Quando Amor mi spira": Inspiration and Art in *Purgatorio*" focuses on Dante's notion of poetic inspiration emphasizing that it is through his art and *techne* that the poetic vision is transformed into words.

Francesca Gallican in "Dante and Epic: The Artist as Hero" shows how Dante's *Commedia* affirms the need for something more than classical heroism based on virtue and knowledge. Dante emphasizes the need for grace for humanity's ultimate goal of salvation. In this sense Dante becomes a combination of Aeneas and Paul, a hero and a poet-prophet. Daragh O' Connell in "Dante's

Silent Ship: Similes, Swimming and Seafaring” studies the metaphor of the poem as ship and the related similes through which he evokes the natural world. Lastly, Denys Turner in “Reason, Poetry and Theology: ‘Vernacularity’ in Dante And Aquinas” focuses on the importance and significance of the vernacular for Dante and concludes that at the core of the *Commedia*’s vernacularity is its exposure of the common human tongue to the unspeakable mystery of God. In this sense both Dante’s poetry and Aquinas’s theology end in the same silence, that of the unspeakable mystery of love.

In conclusion, the volume *Nature and Art in Dante* is an important addition to the bibliography on these themes. This is true especially for the contributions of Petrie and Gilson that help the reader to gather all the intricacies and subtle interconnections of God, Nature and Art in Dante’s works. The other contributions are important as well but do not address directly the themes at the center of the volume and focus on some more specific aspects of Dante’s poetry.

Massimo Lollini, *University of Oregon*

**Carlo Ossola. *Autunno del Rinascimento. Idea del tempio dell’arte nell’ultimo Cinquecento*. Prefazione di Mario Praz. Biblioteca di Lettere Italiane, Studi e Testi. LXXII. Firenze. Leo S. Olschki Editore. 2014. Pp. 425.**

La ristampa del volume, da qualche tempo esaurito, era auspicata da Carlo Ossola già da diversi anni, ma venne inopportuna (e giuridicamente assai impropria) l’iniziativa di un editore italiano che volle attribuire quel titolo, *Autunno del Rinascimento*, alla traduzione di un saggio americano di W. J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance* di diverso tono (IX). La decisione, quindi, dopo una decina d’anni di ristampare il volume nasce *in primis* dalla volontà di celebrare il maestro Giovanni Getto, che quella tesi di laurea e quel libro volle veder compiuti, ascrivendoli, nella scia di Johan Huizinga, alla formula e visione di un “autunno del Rinascimento”, vivo e fecondo dal Bandello al Tasso (IX). Il libro non è modificato nella tesi, mantenuta intatta dall’autore, ma è arricchito dalla recensione di Mario Praz, *Sotto il segno di Vertunno*, apparsa in “Il Tempo”, Roma, 9 aprile 1971, che qui compare come prefazione al volume; da alcune, recenti, *Conclusioni novelle*; dal saggio *Manierismo e Barocco* (1975), nel quale Ossola si assume il compito di individuare alcuni “luoghi” di durata e di rottura tra i due modi di far arte, verificati sul genere “di confine”, ossia gli scritti di teoria figurativa e d’emblematica (302); dal saggio “*Autunno del Rinascimento*”: *breve storia di un’idea* (1991), una riflessione sui motivi che hanno spinto l’autore a percorrere trattati, precetti e commenti alla volta di una ricerca della coscienza di maturità, intesa come compimento di un destino ed esaurirsi di una speranza, che attraversa l’autunno del Rinascimento (382) ed infine di alcune *Meditazioni bibliografiche 1990-2013*: una rassegna delle recensioni, apparse nel “Il Sole 24

ore”, che vuole rappresentare una mappa di orientamento critico e una traccia di non spente fedeltà (383).

La prefazione di Praz incoraggia la lettura attraverso la metafora di Vertunno, sia nelle vesti della divinità mitologica che in quelle del personaggio dell'Arcimboldo, che cambiando più volte la sua figura per entrare nelle grazie della ninfa Pomona, simboleggia il mutare delle culture. Lo studio di questa età, che sta tra la fase apollinea del Rinascimento e la dionisiaca del Barocco (V), definita spesso Manierismo o arte della Controriforma o Antirinascimento, è studiata da Ossola a partire dalla trattatistica d'arte del secondo Cinquecento: dalla lettera di Vasari a Varchi alle *Osservazioni* di Sorte, dall'equilibrio storico di Paleotti sulle grottesche alle *Rime* di Lomazzo, dalle pitture metamorfiche di Arcimboldo a *Il mondo creato* di Tasso. L'interpretazione dei testi che funge da limite e da norma costituisce il punto di partenza della riflessione, perché mai come in questo periodo ferve la discussione sulla teoria dell'imitazione, su cosa debba essere conservato, se nella Natura o nell'Idea (10). L'ispirazione sostanziale della scuola manieristica privilegia così l'antica equivalenza oraziana *ut pictura poesis*, e con essa il momento non più dell'*elocutio* bensì lo stadio dell'*inventio* (17). Si creano, dunque, le condizioni per l'autore di discorrere della validità e della persistenza nell'arte e nella letteratura, dell'altra corrispondenza oraziana di viva discendenza rinascimentale: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* (Orazio, *Ars Poetica*, v. 343). Sulla nobiltà del diletto è citato Tasso: “perciocché egli è desiderato per se stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate”, essendo al contrario l'utile ricercato “non [...] per se stesso, ma per altro” (94). L'indagine, poi, si evolve in un'interpretazione che deve eleggere i propri strumenti, cercare i propri fondamenti nell'*Etica* d'Aristotele (la funzione dell'arte è insegnare dal reale) o nella *Retorica* (dilettare per mezzo dell'artificio artistico)? (102). La dicotomia, quindi, colloca, l'artista sul bordo di un crinale fra essere dialettico e non sofista, come suggerisce il Tasso, oppure prendere atto di questa separazione e declinarla, come il Comanini, in capriccio del favoloso, dell'imitazione fantastica e la moralità del reale, dell'imitazione icastica (103). S'insinua, tuttavia, una nuova coerenza retorica, definita dal Guarini nelle dimostrazioni incentrate sul “persuasibile”: non solo segnano la fine del Tasso, ma anche lo sforzo della Controriforma di tenere unite ancora la letteratura e la vita, le parole e le cose. Si giunge, perciò, al confronto con la realtà, minuziosamente regolata dai decreti del Tridentino, che spinge gli artisti a rilevare l'universo come un rispecchiamento, ma anche come una concentrazione di somiglianze: l'arte diventa varietà, prima di tutto varietà di materia d'arte. Ossola rende evidente l'intento degli irrequieti spiriti del Manierismo: *discordia concors* nelle espressioni artistiche, nel dare quell'immagine che Bruno chiamava la “mutazione vicissitudinale dell'Universo” e “nel conquistare una grazia che eccedesse la misura” (VI). Infatti, la preminenza dell'elemento subiettivo nell'arte, il gioco della varietà sulla norma e l'estro dell'artista aprono la strada al “mostruoso” del Gilio, “l'inverosimile” del Paleotti e alle “invenzioni e capricci”

del Lomazzo (155). L'evoluzione di tutta un'*imagerie* è raccolta dall'autore, nel capitolo *Invenzioni e Capricci*, dove il termine capriccio assume una ricca carica semantica: da puro polo negativo, sempre per definizione *ex oppositione* del Gilio (contrario alla verità, alla natura, alla regola) a denotazione di parola araldica, che ha acquistato un rango esemplare, evocante automaticamente una categoria di gusto (163). La grottesca diviene così l'emblema della contraffazione, passando da curiosità archeologica a prodotto mentale di un sofismo (178). Si giunge, quindi, a riflettere sulla "natura naturans, natura naturata e arte"; senza escludere le ambiguità e le antitesi, l'autore affronta la questione dell'arte come imitazione della natura o come travolgimento della natura stessa. L'analisi si spinge nell'interpretazione degli aspetti più contrastanti di una natura che si fa lontana, irraggiungibile e inquietante; si restringe a una goduta e letteraria presenza di giardini, o s'impreziosisce nelle curiosità da galleria e si trasforma nella senilità di una Natura fatta "scarsa ministra" di una bellezza "languida e frale" (224).

Il volume, dunque, nacque sotto l'impulso di tutto ciò che comportava, di presupposti filosofici, il "disegno interno": cogliere la variazione interiore verso un'incessante metamorfosi che fanno dell'autunno del Rinascimento il preludio della nuova civiltà barocca. Ora, nelle *Conclusioni novelle*, l'autore confessa al lettore, che essendo divenuto meno platonico, meno orfico e più attentamente aristotelico (259), rileggendo il suo *Autunno del Rinascimento*, potrebbe opporgli che la lunga durata del classico e il mito dell'armonia s'erano ben prima allentati, lungo il Cinquecento, e sin dalla fine del Quattrocento: il rogo di Savonarola precedendo la riforma di Lutero (259). E non meno, e proprio per questa coscienza, la lezione di Tasso rimane preziosa, e maturo compimento del secolo XVI: "Al fin dell'armonia, ch'i passi allenta" (260).

Federica Conselvan, *Università "La Sapienza" di Roma*

**Francesco Petrarca. *Rerum memorandarum libri*. A cura di Marco Petoletti. Firenze: Le Lettere, 2014. Pp. 524.**

Marco Petoletti, curatore ed editore dell'opera, licenzia, finalmente, un'edizione completa, con una degna traduzione, fiore all'occhiello del lavoro svolto, di una delle opere più complesse e, forse, difficili della bibliografia di Francesco Petrarca: quei *Rerum memorandarum libri* iniziati nella primavera del 1343, mai portati a termine, anche per via della loro sempre più evidente inattualità, e addirittura abbandonati in soli due anni. L'opera non godette di una vasta fortuna: solo a cinque secoli di distanza, tra il 1943 e il 1945, il padre degli studi petrarcheschi, Giuseppe Billanovich, procurò l'edizione critica, per la Sansoni di Firenze. In realtà "come testimonia la data posta a epigrafe dell'introduzione" (11), il lavoro era stato completato nel 1941. Un lavoro quello di Billanovich che, come lo stesso Petoletti afferma, è "semplicemente magnifico" (12). Eppure, forse

a causa dell'impianto enciclopedico dell'opera che segue un rigore formale assai rigido ma di difficile interpretazione, i *Rerum memorandarum libri* sono rimasti per lungo tempo (e rimangono tuttora) ai margini degli studi petrarcheschi. Una struttura, quindi, con cui è difficile confrontarsi e che riflette se non la difficoltà del lavoro editoriale, in questo caso piuttosto semplice data la presenza sicura di testimoni indiretti collazionati direttamente con l'autografo, il lavoro di ricerca delle fonti da cui Petrarca colse gli episodi che formano il volume stesso, il controllo diretto sui libri allora disponibili nella biblioteca dell'autore risulta dunque difficile poiché “molto spesso ostacolato dalla perdita dei codici che allora l'autore poteva maneggiare” (16).

Eppure, nonostante ciò, i *Rerum memorandarum libri* conservano un fascino unico: opera storica, enciclopedica, erudita, è la rappresentazione tangibile delle sapienze e qualità dell'essere umano in bilico con il tempo e la storia, tutto ciò che è da ricordare viene annotato e discusso nel libro. Un piano ambizioso, purtroppo interrotto al quarto libro, dedicato a Re Roberto d'Angiò (riconosciuto da Petrarca tanto come il fautore della sua laurea quanto come il sovrano sapiente e reale), e organizzato come un vorticoso viaggio tra esempi moderni e antichi, nazionali e stranieri. Il primo libro è dedicato al macrotema dell'*Ozio e della solitudine* (28-29), declinato poi nello *Studio e nella dottrina* (38-39), e raccoglie esempi illustri che vanno da l'Africano Maggiore fino a Platone, Aristotele e Socrate per concludersi idealmente con l'esempio illustre proprio di Re Roberto. Il secondo libro si occupa delle qualità mentali innate dell'uomo: la *Memoria* (94-95), l'*Intelligenza* (109), l'*Ingegno e l'eloquenza* (110-111), *Le facezie e i detti mordaci di uomini illustri* (140-141), le *Facezie mordaci* (173) e l'*Ingegno di chi versa in condizioni di povertà* sono i temi su cui si snodano i vari esempi tra cui celebri sono le storie dedicate a Dante Alighieri, già al tempo personaggio endemico e classico (198-199). Nel segno dell'*Ingegnosità e la scaltrezza* (209) si apre il terzo libro che pone l'attenzione sui grandi esempi classici: non si può non pensare alla proverbiale furbizia di Ulisse, ma anche su vere e proprie storie popolari che hanno anonimi personaggi per protagonisti, per esempio, *Un povero asinaio* (239). Il quarto libro è lo spazio designato alla raccolta e all'analisi di temi e storie dalla coloritura meno realistica: dopo essersi interessato in generale di un tema sempre scottante per tutta l'opera petrarchesca e per la sua stessa era, cioè la *Previdenza e le supposizioni*, analizza i protagonisti del profetismo antico e moderno: le sibille, trattate con una precisione erudita pari a quella di Isidoro di Siviglia, a cui seguono gli auspici e i sogni dei moribondi, motivo spesso presente negli anni medievali. Petoletti, infine, raccoglie anche il piccolo frammento dedicato alla virtù della temperanza e composto da solo tre capitoli (il terzo addirittura interrotto), in cui sono trattati gli esempi di modestia.

Volendo giudicare, quindi, il lavoro di Petoletti, dopo aver notato, che l'editore pone le sue basi sulle fondamenta sicure di Billanovich, del quale corregge alcuni errori di stampa —poche le differenze, appena una ventina, come ovvio segnalate nell'introduzione al volume (20-21) —, non potremmo che applaudire l'impresa.

Il pregio di questo lavoro, infatti, è ravvisabile nella sua stessa natura: porsi nella continuità di una tradizione ingombrante e apprezzabile e al contempo riuscire a procurare, con un'innata semplicità, che elude le difficoltà lavorative, un risultato unico: la prima traduzione integrale dei *Rerum memorandarum libri* in lingua moderna.

Paolo Rigo, *Università degli Studi Roma Tre*

**Rocco Rubini, ed. *The Renaissance from an Italian Perspective: An Anthology of Essays 1860-1968*. Ravenna: Longo Editore, 2014. Pp. 254.**

“The secret or anomaly of the Italians’ Renaissance is told in these pages, and it began when Italy made itself a country as a result of a Risorgimento” (20). In the introduction to *The Renaissance from an Italian Perspective: An Anthology of Essays 1860-1968*, editor Rocco Rubini enumerates his motivations and criteria for compiling this collection of essays. The work originated in a seminar he taught at the University of Chicago on the occasion of the 150th anniversaries of both Burkhardt’s seminal text *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1860) and the institution of a constitutional monarchy in Italy in 1861. In acknowledging the historical importance of the parallel “births” of modern Renaissance scholarship and a unified Italy, Rubini hopes to offer insight into the complex relationship between these two events.

This collection provides selections from “the intergenerational conversation on the Renaissance as it developed over roughly a century” (10). The essays (presented here in translation) were written by Bertrando Spaventa, Francesco De Sanctis, Francesco Fiorentino, Giovanni Gentile, Benedetto Croce, Ernesto Grassi, Eugenio Garin, Delio Cantimori and Carlo Dionisotti. Each represents a unique time period and specific point of view regarding both the issues being addressed as well as the theoretical methods employed in establishing the authors’ interpretations and perspectives. These snapshots of the development of Italian Renaissance scholarship trace Italy’s complicated and evolving relationship with that period. Issues emerge as specific as national identity and history, and as broad as human nature and what it means to be “human.”

What are the factors that have contributed to Italy’s conflicted relationship to the period now known as the Renaissance? How have these matters been complicated by developments in politics, philosophy, history, culture and society? Can we say today that these complexities have been resolved? These are but a few of the penetrating questions with which one must grapple in dealing with these essays. Each essay is densely laden with social and historical implications, and rife with value judgments and sharp critiques. Rubini points out that “the Italians’ ‘Renaissance’ cannot be sourced to a single study or author, but must rather be teased out of the palimpsestic corpus that is modern Italian intellectual history”



(8). So it is that this volume offers the reader a compendium of essays to illustrate “the problem that the Renaissance posed for the Italian consciousness” (14).

The matter of “national intellectual identity” is a fundamental and recurrent theme, which emerges in a variety of ways. Rubini maintains that “the Italians’ Renaissance was, and arguably still is, a work in progress, the unfinished (unfinishable) product of an intergenerational conversation that would prove essential to forging a national intellectual identity — or, depending on one’s viewpoint, to probing the lack thereof” (8). Because the Renaissance failed to produce political autonomy for Italy, and was followed instead by a period marked by foreign domination and historical decline, it could not represent for the Italian consciousness a moment of unqualified progress despite the advances it heralded. As Dionisotti points out: “Rather than be content with the splendor of the Renaissance, as foreign scholars and tourists could do from a distance, we in Italy asked ourselves: why this decline?” (244).

How then has the “Italian consciousness” dealt with this problematic relationship? We are offered a glimpse of the process by viewing it through the various lenses of the authors’ own social and historical contexts. Characterized by a sense of urgency and moral certitude, the writings of Spaventa, De Sanctis and Fiorentino represent the period of the late Risorgimento. Spaventa calls for a new system of learning, and De Sanctis rejects the Renaissance intellectual. Citing a tendency toward abstraction and individualism which belie a “moral weakness,” he concludes: “This fatal man [i.e., the model intellectual as idealized in the writings of Francesco Guicciardini in *Opere* (1857-67)] will always block our way unless we find the strength to kill him in our consciousness” (125).

The next generation of scholars who carry the torch of their predecessors is represented by Gentile and Croce. Grassi, Garin and Cantimori provide the post-war perspective, characterized by a reappraisal of the role and influence of Renaissance humanism. For them, humanist thought and method are essential to the development of modern sensibilities and civilization. Garin asserts that modern society and political life have their roots in a humanistic valuing of the common good, while Cantimori writes of humanism that “it lives as a critical and philological method, as a spirit of research open to all fields of human activity [...]” (216). It is his thesis that all academic and scientific endeavors are outgrowths of humanism.

The epilogue to the volume comes from Dionisotti and returns to the issues initially raised in the introduction. He points out the role that history has played in the shifting relationship between Italian scholarship and the Renaissance. For him, the views of scholars such as De Sanctis are evidence of the Church’s moralistic influence over intellectual thought. Dionisotti concludes: “Italy was then and still is a state that acts vicariously on behalf of the Church” (245). According to Rubini, however, there is knowledge to be gleaned from the contributions of scholars such as De Sanctis, and value to be gained from continuing to include their considerations in discussions of the Renaissance.

This volume is a testament to the ongoing dialogue that exists between the past and present, as modern Renaissance scholars continue to puzzle their way through matters of national identity and philosophy, ever plagued by questions of historical subjectivity. How can any scholar look upon history with an unbiased eye, without seeing his or her own world view reflected at any given moment in time? It is this unavoidable and vexing intellectual quandary that Rubini's collection illustrates. Rather than offer an exposition on Italian Renaissance scholarship, it, instead, poses a challenge to future generations to find their own place within the dialogue begun over a century ago. Scholars must strive to answer the questions which inevitably arise from the consideration of texts such as these, and in so doing approach a better understanding of themselves and their own influences, as well as those of the thinkers who came before.

Tessa Bullington, *University of North Carolina at Chapel Hill*

**Manuela Scarci, ed. *Creating Women: Representation, Self-Representation, and Agency in the Renaissance*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013. Pp. 205.**

This volume of eleven papers by as many scholars spans four centuries and several countries, including England, Spain, France, and Italy. The first four essays, as well as the eighth, focus on sixteenth- and seventeenth-century France: Joan of Arc as role model in polemical texts; the work of prolific polemicist Suzanne de Nervèze, an author also discussed in the first essay; the creation of female voices in the male-narrated *Femmes Illustres ou les harangues héroïques*, by Madeleine and Georges de Scudéry; the influence exerted by Huguenot noblewomen on their male relatives; and the effects of increasing medical regulation on the practices of midwifery. Essays five and six are set in England: one discusses early modern women's responses to the *Miserere* texts and practices, as obtained through an analysis of translations, meditations, and commentaries; the other dwells on the question of how women writers appeared in their printed books — primarily in terms of their names and other personal identifiers. The seventh essay explores how the husband's honor depended on the integrity of his wife's body in fifteenth-century Valencia, and the ninth essay looks at the workings of the Inquisition in seventeenth-century Barcelona by reading the story of one of the Inquisitors' objects of interest, the nun Orosia Bisbe y Vidal.

To readers of *Annali d'italianistica*, it is the last two essays — classed under the heading of the volume's Part IV, "Women and Their Agency" — that hold the greatest interest because of their focus on Italy: Elena Brizio's "The Role of Women in their Kin's Economic and Political Life: The Sienese Case (End XIV-Mid XV Century)" and Francesco Divenuto's "The Role of Queen Maria Amalia of Saxony in the Planning of the Royal Palace of Caserta." Divenuto is the only

contributor to the volume who is neither a historian nor a literary critic (he teaches architecture at the University of Naples), and his essay differs from the others for its narrative, sometimes anecdotal weaving together of Queen Maria Amalia's biography and the construction of both Caserta's famous palace and the Capodimonte porcelain factory in Naples. Brizio's essay makes some very interesting and even controversial claims in her field of specialty, namely, Italian women's history. Archival documents, Brizio claims, reflect real-life practices more accurately than statutes and other normative literature commonly examined by historians; through a careful reading of these newly analyzed documents (primarily, notarial records), Brizio shows the extent of the autonomy and economic freedom enjoyed by Sieneese women in the fourteenth and fifteenth centuries — much greater than, for example, the autonomy of their Florentine counterparts.

The essays originate from a conference dedicated to the creation in the Renaissance of women's identity, by women themselves as well as by men. As the editor of the volume, Manuela Scarci, notes in her helpful introduction, the contributions are quite diverse, with some essays more clearly fitting within the editor's stated theme than others: it is unclear, for example, how Maria Amalia of Saxony and the building of the royal palace of Caserta — both firmly set in the eighteenth century — could be classed as belonging to the Renaissance of the volume's title. My two main critiques, however, are addressed to the press (the Centre for Reformation and Renaissance Studies in Toronto), and not to the generally thoughtful, original, and well researched essays themselves. First of all, readers will wish that the manuscript revision had been more thorough: some of the essays appear to be translations from other languages and would have greatly benefited from a professional editor's input in order to reduce ambiguity and increase legibility. The binding, as well, should have been done better: after one reading, my brand-new copy is already falling apart in many places. That said, there is much to recommend this eclectic book to scholars — both historians and literary critics — working on, or interested in learning more about, the representation of women in early modern Europe.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

***Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition.* Ed. Michele Marrapodi. Burlington, Vermont: Ashgate, 2015. Pp. xi + 373.**

Michele Marrapodi has been writing about English and Italian cultural relations since the 1980s. This most recent volume, which he has edited with his usual care, consists of eighteen essays by scholars whose concerns go beyond the identification of borrowed sources. The volume's subtitle — *Appropriation, Transformation, Opposition* — suggests, correctly, that the concerns of these scholars are, to one degree or another, political. As Marrapodi says in his thorough and theoretically informed introduction, “previous studies” have all too often amounted to “a largely passive analysis of source material or literary *topoi*”; by

contrast, these new studies treat “the presence of the Italian world in early modern England not as a traditional treasure trove of influence and imitation but as a potential cultural force, consonant with complex processes of appropriation, transformation, and ideological opposition through a continuous dialectical interchange of compliance and subversion” (7).

In “*Sprezzatura* and Embarrassment in *The Merchant of Venice*,” Harry Berger, Jr., concentrates on the contentious relationship between Antonio and Portia in order to illuminate one aspect of Shakespeare’s understanding of Castiglione. To show *sprezzatura*, says Berger, was to defend oneself against “embarrassment,” or, more specifically, a public humiliation which would “bar” one from the object of one’s desire. *The Merchant* seems to have been conceived with precisely such an idea in mind. Portia’s undoing of Shylock is also an undoing of Antonio, who competes with her for Bassanio’s affections. In the end, Antonio’s life is spared and his ships come home with their all riches, but he knows, says Berger, that Portia “has out-bartered him”: her performance in court “prevents him from loving” (33).

Among the most philologically sound essays in this collection is Maria Del Sapio Garbero’s “Disowning the Bon: Coriolanus’s Forgetful Human,” a brilliant exploration of how the ideas in Seneca’s treatise *On Benefits* might have formed part of Shakespeare’s vision. At the core of her thesis is the Italian term *riconoscenza* (gratitude), which shares a root with *riconoscere* (to recognize): “there can be no gratitude,” she suggests, “without memory” (79). This notion sheds light on the strange and chilling moment when Coriolanus forgets the name of a poor Volscian who has given him aid. The moment seems trivial but it foreshadows what will happen to Coriolanus at the end, when he cannot bring himself to utter his own name, the name he has earned in battle at Corioles, upon entering the home of the arch enemy Aufidius. In that home, of course, there will be no *riconoscenza* for Coriolanus. Del Sapio Garbero’s study is grounded in the English translations which Shakespeare was most likely to have read: William Golding’s translation of Seneca’s treatise and of Ovid’s *Metamorphoses*, for example, and Thomas Hoby’s Castiglione.

The danger, of course, in setting out to discover evidence of political engagement is to see such evidence where perhaps it does not exist. “Shylock’s Venice and the Grammar of the Modern City,” by Sergio Costola and Michael Saenger, is an attempt to reveal how Shakespeare “subtly marks” Shylock as an outsider, to “London and Venice simultaneously” (147), by making him speak with a slightly imperfect grasp of the language of his host city. The focus of this study is on Shylock’s habit of preceding the phrase “the Rialto” with the prepositions “in,” “on” or “upon,” rather than “at,” which Costola and Saenger say would be “more idiomatically correct” (154), since the Rialto was an urban gathering place, like the Exchange or St. Paul’s. This “mistake of prepositions,” they say, suggests that Shylock “reads the world wrongly,” and this, they add, “was assumed to be” the “fundamental problem” of Jews in early modern Europe

(159). As part of their evidence, the authors cite John Florio's bilingual dictionaries; of special importance is a guide to prepositions taken from Florio's *Firste Fruites*. If Shakespeare was indeed being so subtle, however, as to mark Shylock's foreignness in this way, then why, one might ask, did he allow Solanio too, a native Venetian, to say, "Now what news on the Rialto?" (III.i.1)? One could argue that Shakespeare thought of the Rialto primarily as a well-known bridge, in which case "on the Rialto" would be perfectly idiomatic. This study would have benefitted from a brief survey of Shakespeare's other outsiders, such as Aaron in *Titus Andronicus*, or Othello, who is explicit about his linguistic deficiency: "Rude am I in my speech" (I.iii.81), he says, and yet, despite his foreignness, he is the play's most eloquent character.

Bruce W. Young's essay, "'These Times of Woe': The Contraction and Dislocation of Time in Shakespeare's *Romeo and Juliet*," reveals how the most insistent element, in this otherwise quite Italian play, has nothing at all to do with Italy. The strength of this essay lies in the dexterity with which Young handles half a dozen of this play's most important sources, from Luigi Da Porto's *novella* to William Painter's English version of the tale. In all of Shakespeare's sources, the story unfolds over the course of weeks, even months, whereas Shakespeare's play covers only six days; and nowhere but in Shakespeare is Juliet so young, a mere thirteen years old. The final tragedy of this play — and this is one of Young's most felicitous observations — is precipitated not by Romeo's delay but by his too early arrival at Juliet's tomb: a few minutes later and she would be quite awake. Only through such sensitive observation of differences, between *Romeo and Juliet* and its sources, is it possible to verify that the pervasive sense of haste in this play is Shakespeare's own, quite deliberate contribution.

"Much Ado about Italians in Renaissance London," by Duncan Salkeld, is a compelling investigation into the possibility that the Messina of *Much Ado about Nothing* was inspired in part by Italians living in Shakespeare's London. Horatio Palavicino was not only a merchant and a politician but apparently also a whoremonger. There was also a "Master Benedick," who did a bit of whoring near the Curtain theatre. Salkeld, who handles historical documents masterfully, identifies other Italians as well, who might have formed the seamy underside of Shakespeare's Messina, always remaining careful, however, not to jump to conclusions about possible non-literary sources. *Much Ado*, says Salkeld, was inspired of course by Shakespeare's "literary antecedents," such as Matteo Bandello, but the playwright also made use of his "audience's awareness of the cosmopolitan London world in which it was staged" (314).

Most of the essays in this volume are focused on a single play, such as *The Winter's Tale*, *The Taming of the Shrew*, *All's Well That Ends Well*, or *Hamlet*. A few of the others, such as Camilla Caporicci's "'Dark is Light' – From Italy to England: Challenging Tradition through Colours," range more widely through the playwright's work. Together, however, these essays constitute a significant

contribution to our understanding of the way in which Shakespeare read and responded to his Italian predecessors.

Carmine Di Biase, *Jacksonville State University*

**Matteo Soranzo. *Poetry and Identity in Quattrocento Naples*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2014. Pp, 169.**

La cultura cosmopolita napoletana quattrocentesca è spesso stata fraintesa come periferica, priva di un'identità ben definita. Lo studio di Matteo Soranzo contribuisce a sfumare la visione critica dominante, rilevando come la poesia napoletana in latino all'epoca aragonese costituisse invece un'istanza generatrice di identità culturale, sia personale che collettiva. Il periodo e gli attori presi in esame sono adeguatamente selezionati nell'analisi, che parte con l'esordio di Pontano intorno al 1450 e finisce con la lettura pubblica del *De partu Virginis* nel 1529. Sebbene l'epicentro dello studio sia Pontano, Soranzo non trascura di connettere il poeta al suo contesto letterario includendo, oltre a Jacopo Sannazaro, altri autori contemporanei quali Bonincontri, Maio e Ficino.

Entrando in dialogo con la critica già esistente sulle opere, lo studioso presenta la creazione identitaria dei poeti come un progetto consapevole e dinamico in cui è negoziata, in un campo di possibilità virtuali, la propria posizione rispetto alle tendenze letterarie, politiche e sociali contemporanee. La posizione del poeta si manifesta nelle caratteristiche formali e contenutistiche delle opere, denotanti vari gradi di capitale culturale. Ciò si esprime nella scelta dei modelli classici e dei generi, dei temi e dello stile, nonché nell'uso della lingua latina in un ambiente nel quale il latino umanistico fu usato per distinguersi dai campi culturali denotati dai vernacoli (lo spagnolo, il toscano petrarchesco). L'impostazione programmatica del libro, dichiaratamente ispirata alle idee seminali di Bourdieu e Greenblatt, si traduce nella spiegazione delle opere tramite il *self-fashioning* personale e collettivo degli autori in una cultura costituita da molteplici campi e pratiche in competizione tra loro. È proprio questa lettura della poesia come una pratica discorsiva a conferire coerenza e unità al libro, che riunisce saggi già pubblicati altrove e successivamente rielaborati. Con l'attenzione dedicata, ad esempio, al progressivo cambiamento del pubblico di lettori che condiziona l'evoluzione delle opere, all'(auto)citazione o al paratesto, Soranzo supera i tradizionali approcci filologici e biografici, ricostruendo le condizioni stesse dell'esistenza dei poemi.

Nei primi tre capitoli Soranzo esamina il *Parthenopeus* e *De amore coniugali* tramite i vari fili che legano le opere al loro contesto discorsivo, delineando come Pontano negozia le proprie origini umbre e la sua assimilazione della cultura aristocratica napoletana. In un primo momento Pontano mette a profitto le proprie competenze umanistiche per contribuire, insieme al cerchio di Antonio

Beccadelli, alla magnificazione di Alfonso d'Aragona, ma anche per definire la propria identità rispetto all'ambiente napoletano. Un uso intelligente dei generi classici — fondendo l'elegia augustea con forme epigrammatiche e d'elegia d'amore, con Catullo sullo sfondo — si rinforza nel corso delle edizioni del *Parthenopeus*, costituendo un atto di distinzione nei confronti della poesia trobadorica in voga nella comunità spagnola locale. Il successivo sviluppo del *Parthenopeus* è interpretato come un atto di negoziazione emancipatore rispetto al circolo di Beccadelli. L'espansione dell'elegia I.19, in particolare, rappresenta l'integrazione di Pontano nella società napoletana, il che si riflette a molteplici livelli, dalla definizione del libro alla segnatura dell'autore allo sfruttamento dell'*auctoritas* di Properzio e l'invenzione di un mito fondatore. Facendo intersecare la rappresentazione della vita privata con la situazione sociologica nel regno, la poesia pontaniana si evolve insieme alla politica condotta da Ferrante d'Aragona, caratterizzata dall'incoraggiamento di alleanze matrimoniali tra famiglie d'antica nobiltà e amministratori del regno quali Pontano. *De amore coniugali* concilia il rito matrimoniale rinascimentale con il linguaggio elegiaco ovidiano e properziano, assumendo una posizione intermedia tra due campi discorsivi contrastanti che convivevano a Napoli, l'una burocratica e favorevole ai piaceri sensuali del matrimonio, l'altra aristocratica e critica verso il culto della voluttà.

Cambiando la prospettiva, nel quarto capitolo è esaminato l'impatto di Pontano su Giacomo Sannazaro. L'*Arcadia*, nei suoi due stadi redazionali, si adatta al cambiamento di pubblico che, dal cerchio d'Ippolita Maria Sforza, diventa quello pontaniano: entrando, pertanto, in dialogo con *Meliseus*, *Coryle* e *Actius* di Pontano, Sannazaro si allontana dal precedente tutore Maio per dimostrare la fedeltà al nuovo maestro. Spostatosi lo sguardo al campo della filosofia e della religione, il quinto capitolo esamina la rinegoziazione del proprio carisma da parte di Pontano dopo la caduta della dinastia aragonese. Il poema *Urania* è la risposta alla fortuna crescente della filosofia ficiniana, presentandosi come simbolo della missione poetica virgiliana e astrologicamente determinata di Pontano. Alla luce della fortuna di Ficino si legge anche l'ultimo capitolo, che discute un progressivo allontanamento di Sannazaro da Pontano con il *De partu Virginis*. Il poema incorpora una “narrativa di trasformazione del sé”, costituendo, in stretta affiliazione con Egidio da Viterbo, una deificazione spirituale e cristiana da parte di Sannazaro.

Anche agli studiosi che non condividono l'enfasi posta su fattori esterni o il tentativo di avanzare un'interpretazione a tutto tondo, il libro di Matteo Soranzo offre una valida reinterpretazione delle caratteristiche delle opere attraverso il loro contesto storico e testuale, contribuendo in maniera essenziale a una comprensione approfondita delle loro dinamiche.

Emma Grootveld, *KU Leuven, Research Foundation Flanders*

**Chris Wickham. *Sleepwalking into a New World: The Emergence of Italian City Communes in the Twelfth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2015. Pp. 305.**

Students of Italian literature typically encounter the history of Italy at the time of the rise of vernacular literary records, around the mid-thirteenth century. The relationship between urban life and literary production is already something of a given by that time; indeed, in *De vulgari eloquentia* Dante maps the various vernaculars of northern Italy on an urban grid. The governmental model associated with these cities, that of the commune, is likewise in place, so the question of how the commune was born does not seep into literary studies. It turns out, however, that the commune has a fascinating history and an impressive documentary record, now mediated by Chris Wickham in this excellent book.

Wickham's study offers a fully accessible review of the development of communal structures in north and central Italy. The author devotes a chapter each to Milan, Pisa, and Rome, as well as one to a review of several other cities that furnish further comparisons to the three principals. The volume's title captures his central argument, namely, that during the century running roughly from 1050 to 1150 Italian civic leaders were "sleepwalking" into the commune, i.e., inventing communal structures without realizing what they were up to and what the full implications of their designs would be. The makers of the commune did not partake of the sort of self-aware constitutionalism we see elsewhere; rather, they more or less stumbled upon their new government.

Throughout the study Wickham refers to an "ideal-type" commune, involving "a conscious urban collectivity" (15) bound by oaths, rotating magistracies, and de facto autonomy for the city and its magistrates in the fields first of warfare and justice, and later taxation and legislation. All of the communes he studies share most if not all of these elements, allowing Wickham to demonstrate that despite their sleepwalking the inventors of the commune were all pretty much up to the same thing. Moreover, just as Wickham describes an ideal-type commune, so too does his history record a more or less consistent set of conditions that allow the commune to emerge. First and foremost there is the above-mentioned weakening of the old order: the inability of the Milanese archbishop to address the demands of the war with Como; Matilda di Canossa's long absence (1081-1096) from Tuscany; Innocent II's overreaching in his war with Tivoli, which led to a rebellion by the Romans against him. Important too is an older tradition of urban assemblies, such as the Milanese *collectio*, that morphed into the *consulatus* or *concio*, an organized urban deliberative body.

Striking here is Wickham's point that oftentimes the players in these emergent power centers were not members of an aristocracy traditionally associated with the top-down governance that the commune would supplant. Rather, they could come from lower landholding classes, and many had training



in the law. With economic interests to protect, these men sought compromise with fellow citizens to ensure urban stability, applying their collective knowledge and energies to the protection of the city from external and internal threats. In Wickham's narrative, in fact, wars emerge as catalyzing events, specifically because they represent a moment that demands an extraordinary social and political response. At the same time, however, one can see how the presence of multiple landholders in and around urban areas would encourage the sort of dialogue that would aim to preserve property rights and limit encroachment.

Wickham is a cautiously speculative historian; he hews to his documents, allowing them to tell only as much of the story as they can tell. One effect of the political somnambulism that Wickham describes is that the lack of self-awareness about the changes being effected left a hole in the historical record: why write about innovation if you yourself are not aware of it? In this context Wickham's late observation that the stable notion of the commune is the product of thirteenth-century historiography, and not the twelfth-century record, is particularly telling.

Students of medieval Italian literature will find a fascinating secondary narrative here as well. Wickham mentions a number of historical poems from Milan and Pisa, written in Latin. On the cusp of the emergence of a vernacular literature, therefore, there existed a late-Latin literary tradition, one that would overlap with vernacular production later on. Models that point to the origins of Italian vernacular literature in such sources as Provençal or Old French require some revision in light of Wickham's research.

This study begs one question and answers another. The former has to do with why the commune emerged at roughly the same time in so many places. Wickham furnishes some answers, but there is no reason to assume that common conditions would give rise so consistently to the commune. Some of the answers may have to do with imitation, as word spread throughout the region about the emergent governmental structures. As well, the shifting economic landscape associated with urban life appears to have played a role, with wealthy stakeholders aiming to protect their property rights and enforce the responsibilities of members of the community as a means to guarantee a stability seen as good for all.

The second question, the one Wickham answers more adamantly, goes to why he writes this book in the first place, and it is related to the first. Wickham insists that a teleological reading of the history of the commune is thoroughly unfounded, precisely because its inventors basically had no idea what they were producing as they made it. There is no destiny here, but a haphazard and luckily successful attempt to create an urban governmental structure that in theory would guarantee peace. That peace turned out to be a chimera, as for example in Florence, reflects perhaps a human nature that no government can fully mediate. Enter Machiavelli.

Michael Sherberg, *Washington University in St. Louis*

**Jan M. Ziolkowski, ed. *Dante and Islam*. New York: Fordham University Press, 2015. Pp. 372.**

Harvard Professor Jan Ziolkowski's volume entitled *Dante and Islam* throws an ocean of thoughtful academic inquiry onto a steaming hundred-year debate about the question of the relationship between Dante and Islam. That is not to suggest, though, that this collection of essays discourages new queries in its wake. To the contrary, Ziolkowski's thought-provoking work, published as part of the series "Dante's World: Historicizing Literary Cultures of the *Due* and *Trecento*," edited by Teodolinda Barolini, will compel readers to continue delving historically and comprehensively into the literary landscapes of the Middle Ages.

In the introduction, Ziolkowski stages a rousing lineup of academically provocative and politically relevant questions and paradoxes. On the political front he demonstrates how despite the fact that the *Commedia* is an exemplum of what is Western, Christian and Catholic, and although it was written some seven hundred years ago, what it says about Islam has become nonetheless intensely relevant. In 2002 alleged Islamic terrorists were charged with trying to blow up the Basilica of San Petronio in Bologna since it contains an illustration derived from Dante's *Inferno* of Islam's prophet residing in Hell. Since then the Union of Italian Muslims has also appealed to the Pope to remove such artwork from churches as well as to withdraw the teaching of the *Commedia* from curricula in densely immigrant regions of Italy. On the academic front, tensions run even deeper. For nearly a hundred years a debate has been simmering over the publication of Spanish Arabist Asin Palacio's controversial lecture, which originally debuted in 1919 as "La escatologia musulmana en la *Divina Comedia*" (Muslim Eschatology in the *Divine Comedy*), the shocking premise of which is that Dante's originality is beholden to foundational Islamic literature. For a century this contention has blown fiery steam onto scholarship and even into the news with Muslims inflamed by Dantean representations of Islam and Dantists feverish over Arabists who claim Dante's indebtedness to it.

Through Professor Ziolkowski's presentation of a historically multifaceted and hermeneutically sophisticated chorus of voices, what emerges is twofold. On the one hand a picture arises of what medieval Christendom had the potential to know about the world of medieval Islam and how Dante then presumably absorbed and redirected this knowledge. On the other hand we see how modern academics have aligned themselves to this development. Ziolkowski's selection of academic respondents presents widespread and diverse historical and literary evidence from multiple sides of the question, the effect of which is to furnish readers with comprehensive data with which to develop more judicious and informed perspectives on the relationship between Dante and Islam as well as the roiling debate around it.

The twelve articles in this volume are grouped into five categories, reflecting inquiry and insight along varied sight lines. The first section, "Approaches to a

Controversy,” includes two foundational articles by Vincente Cantarino and Maria Corti that examine the provenance and dissemination of viable manuscripts that contain Islamic eschatological traditions, namely, the *Liber scale Machometi* (Book of Muhammad’s Ladder) and its possible interdiscursive, intertextual or isomorphic relationship to the *Commedia*.

The following section, “Dante and Knowledge of the Qur’an” by Jose Martinez Gazquez and Thomas E. Burman, examines different kinds of attitudes toward and knowledge about medieval Islamic texts and culture from the perspective of medieval Christian scholars, examining specific translations, translators and their particular bents and biases.

The central section, “Images of Islamic Philosophy and Learning in Dante” contains articles by Brenda Deen Schildgen, Gregory B. Stone and Daniela Boccassini, and uses textual evidence from the *Commedia* to argue for connections between Dante and Islamic philosophical and literary traditions. In the first article the connection is drawn in terms of how allegory and metaphoric language integrate philosophy and theology in Dante as was done in earlier Islamic writings (Schildgen). The second article suggests a link in the way intellect in the *Commedia* could be read as philosophically divisible into the practical and theoretical, and how this idea might reflect Islamic thinking (Stone). The last article discusses how the phenomenology of falconry in the *Commedia* can be linked to none other than an Islamic cultural heritage (Boccassini).

The penultimate section, “Images of Muhammad in Dante,” with articles by Maria Esposito Frank and Karla Mallette, argues that although Dante likely confronted Islam through anti-Islamic literature, his outlook was nonetheless singular (Frank) and possibly even the result of an encounter directly with the Qur’an (Mallette). Each of the articles in this section progresses more by induction than by deduction, and in Mallette’s own words, “speculative conclusions are, by an ironic twist, the most conclusive: the most optimistic, and the most likely to spur further research” (190).

The last section, “Islam in Dante’s Italy,” concludes the volume with articles by John Tolan, Giorgio Battistoni and David Abulafia, identifying geographical and intellectual points where Islamic culture in the Middle Ages entered Italian culture. In the first case Florence’s Santa Croce and the life and tradition of St. Francis are considered; particularly noteworthy is Tolan’s recounting of Francis’s missionary voyage to preach to an Egyptian sultan in 1219 (Tolan). Battistoni’s article examines the influence of the court of Can Grande in Verona as a gateway for non-Christian intellectual and philosophical currents to enter Italy, while Abulafia looks at the significance of Lucera Saracenorum (once an outpost of Muslim civilization on the Italian peninsula) during the reign of Frederick II.

Published in a time of swelling political and religious opposition where there is far more at stake than ink on a page, Ziolkowski’s volume is an exemplar of how academia can embrace a politically critical topic with thoughtful sensitivity and well-informed objectivity. It breathes confidence into the process of historical

inquiry to create space for a world that thinks, asks thoughtful questions of the other and listens in pursuit of the truth. This volume belongs on the shelves of Dantists and Islamic scholars alike and will appeal to those new to academia as well as to those seasoned veterans who have paved the way.

Ellie Emslie Stevens, Independent Scholar

#### SEVENTEETH, EIGHTEENTH, AND NINETEENTH CENTURIES

**Luigi Capuana. *The Dragon's Nest and Other Stories and Plays Selected from his Five Collections of Fairy Tales*. Ed. and trans. Marina Cocuzza and Joseph Farrell. Illustrations by Giovanna Nicotra. Mineola (NY): Legas, 2014. Pp. 148.**

Luigi Capuana (1839-1915) is best known as a theorist of *verismo*, the Italian version of European realism, which prescribed for the writer the dispassionate and objective representation of reality, however squalid. So those readers who are unfamiliar with the many interests of Capuana, ranging from photography and etching to folklore, poetry, theater and journalism, will be surprised to discover that not only did he produce a substantial amount of fairy tales, but that he engaged in the genre time and again, from 1882 to 1915, the year of his death. The first collection, entitled *Once upon a time...*, may have been inspired by the publication in 1875 of the ethnographer Giuseppe Pitrè's four-volume *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. In a tale of *Once upon a time...*, "The Story-Teller," the eponymous character seeks help from the Magician Three Ps to find fairy tales with which to entertain children, since there are no more stories, as their seeds have been lost. The name of the magician is an obvious anagram of Pitrè (P 3). Capuana would return to the genre in 1893, with the collection *The Story-Teller*, followed by *Who Wants Fairy Tales* of 1906, *As It Has Been Said* of 1913, and finally by *The Last Fairy Tales*, published between 1913 and 1915. This last collection includes one-act plays.

Two British scholars, Marina Cocuzza (Oxford Brookes University and Cardiff University in Wales) and Joseph Farrell (University of Strathclyde in Glasgow) present a generous sampling of tales from all five of Capuana's collections, providing also a well-written analytical introduction. Cocuzza has previously co-translated fairy tales by Pitrè, while Farrell is author of an interesting study on the distinguishing characteristics of Sicily and Sicilians. Cocuzza and Farrell speculate that Capuana may have been directed towards the world of pure fantasy by his growing disenchantment with positivistic ideas and with scientific and mechanical progress. They accept Bruno Bettelheim's and G. K. Chesterton's belief that fairy tales have a didactic purpose and alert the reader that Capuana's tales directed at children in post-Unification Italy contain norms "to form the good citizen [...]. There can be no denying the presence of the didactic urge, present also in Carlo Collodi's *Pinocchio*, or of the rationalist aim

to teach correct or acceptable behavior — kindness, generosity, altruism, and cooperation — not through abstract ethical concepts but through concrete examples, however fantastic the form” (12). Children and adults alike will be delighted with the fables, while savvy readers will recognize the subtle satire of the new state that underlies some of the later tales. Cocuzza and Farrell offer a penetrating analysis of the collected fairy tales, populated by kings, queens, princes, princesses, magicians and dragons, but also by desperately poor common folk — all endowed with recognizable human traits and instincts. Capuana never distanced himself too much from stark reality.

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Natalie Crohn Schmitt. *Befriending the Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*. Toronto: The University of Toronto Press, 2014. Pp. 328.**

The verb “to befriend,” when used of a literary or theatrical work, in the idiosyncratic sense which Professor Crohn Schmitt borrows from the critic Mark Edmonton (6), indicates a demand for enhanced respect. The author believes that Flaminio Scala has been friendless in theatre history in that he has not been given due recognition for his creative role in preparing *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), the indispensable anthology of scenarios of *commedia dell'arte* works, which, according to varying opinions, he collected, created or adapted. The conventional view, advanced with erudition and authority by such writers as Richard Andrews and Tim Fitzpatrick, who are generously quoted here, is that the scenarios are of their essence a series of notes to actors, setting out situations or outline plots which allow performers to demonstrate their histrionic abilities and inventiveness by employing improvisational techniques. Scala, she suggests, is believed to have provided pages which are in a dramatic perspective “skeletal,” with the consequence that the resulting productions are liable to be “radically different with different performers” (242-43).

Not so, writes Crohn Schmitt, who argues her case with zeal and enthusiasm throughout, concluding that they should be read as “plays in all but words” (242). There is a more general question in Italian theatre history concerning not just scripts themselves but relations between the actor and the author. The actor ruled at this time, but there is no discussion of individual actors or companies. There being no dispute that actors played stock parts indicated in the main by masks, the issue of creativity is then transferred to the level of individual characterisation in the scenarios. The author believes that they contain adequate individual motivations and skilfully crafted plots, meaning that the scope for different approaches in successive productions is reduced. This conflicts with recent

experience of director's theatre even with fully scripted drama, like Shakespeare's.

Crohn Schmitt is convinced that appreciation and production today require not merely knowledge of the stagecraft in the period when *commedia* flourished, but of cultural beliefs, social conventions, attitudes of mind and habits of life. This she aims to provide. She lists three questions which require to be addressed if Scala's work is to be adequately befriended: whether the scenarios create a parallel, largely comic universe and are largely a rewriting of previous drama, whether they reflect contemporary social mores and whether Scala himself was a creator or a transcriber of scripts written by others. The first part of the book is dedicated to reconstructing the culture of post-Renaissance Italy, examining the power relations inside families and between the sexes, discussing the habits of indoor and outdoor life, analysing the class structure and the consequent freedoms afforded to the hegemonic and to the subaltern class, the mores relating to marriage and dowries and the ethics of the age.

For her reconstruction, she relies largely on secondary sources and shows familiarity only with those contemporary treatises available in English. This leads to an undue reliance on certain better known works, such as those of Alberti and Castiglione, and an unexamined assumption that these works can be taken as representative. Further, it causes her to make general statements which should be questioned even if the name of a modern scholar can be attached to it. Is it the case that "violence was endemic," or that "social relations in general were marked by suspicion, jealousy, envy, rivalry?" (80). There is a tendency, no stronger in Crohn Schmitt than in others, to approach the past as though it were too foreign a country, and that the way of life was extraordinarily different.

In any case, Scala was no social historian, and a greater attention could have been paid not just to contemporary culture but to the conventions of theatre in his time, or perhaps of all time. Comedy overturns standards while sexual (mis)conduct always makes nonsense of moral tenets and provides prompts for laughter. Crohn Schmitt creates unnecessary problems for herself when confronted with servants who do not behave with due subservience, but that had been the case since Plautus. There is an undiscussed feminist undertow to the author's thinking, so she sees patriarchy everywhere and is exercised by the lack of freedom afforded women, but as a scrupulously honest researcher she is candid when the evidence does not quite back her beliefs, particularly in regard to ability of women to choose their own marriage partners: "In the main, Scala shows young girls resisting arranged marriages [...] travelling in disguise to pursue their loves, and feigning madness or even death to be with them [...]" (33). The author is puzzled by the prevalence of women dressing as men in the comedies, and wonders if this reflects practise at the time. Renaissance writings and debates on love leave her perplexed (39-41).

The second part of the book consists of the translation of four of Scala's scripts with an interwoven commentary in which Crohn Schmitt explains the

thrust of the complex pieces, and points to parallels between the characters' actions and what she believes to be forgotten customs or cultural beliefs. Having made the dubious decision to make the translations "deliberately literal [...] leaving intact any textual problems and verbal infelicities" (123), she is left with some really clunky expressions, such as, "Pantalone had two children by his wife in one load [i.e. twins]" (author's brackets, 181). It is hard to know exactly what a literal translation is, in any context. The author is keen to play down, perhaps unduly so, the practise of improvisation. She stresses that performers had committed to memory set speeches and dialogues, and proposes some such speeches from authors of the time that the characters might have spoken in scenes which are only sketched.

It is in this part of the book that Crohn Schmitt makes a genuine effort to make what I take to be her central case — that the scenarios should be more highly valued as plays in the now accepted sense of the word. It is here that she most effectively befriends Scala's work.

Joseph Farrell, Professor Emeritus, *University of Strathclyde*

**Alice Crosta. *Alessandro Manzoni nei paesi Anglosassoni*. Bern: Peterlang, 2014. Pp. 248.**

In questo libro Alice Crosta presenta il suo lavoro di ricerca che mira a rivalutare la ricezione delle opere di Manzoni nei paesi anglosassoni durante l'Ottocento. Secondo molti critici la limitata diffusione di tali opere fu dovuta alle mediocri traduzioni e al forte messaggio cattolico espresso negli scritti di Manzoni. Crosta, opponendosi all'interpretazione tradizionale della "sfortuna" delle opere manzoniane in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, vuole dimostrare che Manzoni era ben conosciuto ed apprezzato da molti scrittori e critici inglesi e americani.

Il libro è diviso in due parti: la prima riguarda la "fortuna" in Gran Bretagna (20-158) e la seconda riguarda la "fortuna" negli Stati Uniti (163-210). Nella prima parte, la distribuzione del materiale segue un ordine cronologico e un ordine tematico. La prima parte include le recensioni delle tragedie, *L'Adelchi* e *il Conte di Carmagnola* e del romanzo *I promessi sposi* evidenziando che i giudizi inglesi erano perlopiù favorevoli ma qualche volta anche ambivalenti circa tali opere. L'autrice elenca le riviste con giudizi favorevoli come il "Monthly Review" che esalta l'aspetto storico del romanzo; il "London Magazine" che paragona *I promessi sposi* ai romanzi inglesi; il "The Morning Chronicle" che apprezza il romanzo per il realismo storico e umano e per i valori morali; il "The Literary Chronicle" che rapporta il Manzoni a Scott. Tra le riviste favorevoli al Manzoni ci sono anche quelle liberali come il "Monthly Magazine", che erano soprattutto sostenitrici degli elementi politici espressi nelle opere manzoniane. In contrapposizione, vi erano le riviste conservatrici come il "Quarterly Review" e il "Blackwood's" che non esprimevano troppa simpatia per il Manzoni. Giudizi

negativi vennero anche presentati nel “Foreign Quarterly Review” che sottolinea la poca originalità del romanzo e nel “Morning Post” che considera *I promessi sposi* una delle numerose imitazioni di Scott. A queste recensioni ne seguirono delle altre che mostravano una migliore conoscenza del Manzoni soprattutto grazie a delle traduzioni più fedeli ai testi originali. La prima traduzione in inglese dei *promessi sposi* fu nel 1828 ad opera di Charles Swan il quale ammise di avere omesso molte parti storiche (40). Nel 1834 seguirono ben tre traduzioni e poi altre due nel 1844 e nel 1845. Crosta inserisce molti dettagli sulle traduzioni e fornisce date precise sulle ristampe per dimostrare il vivo interesse che cresceva per il romanzo del Manzoni nei paesi anglosassoni (45-50). Riguardo al *Cinque Maggio*, l'autrice dichiara che sia l'inno (lascerei la parola lirica in quanto l'autrice utilizza tale termine) manzoniano più tradotto in Inghilterra. Anche in questa occasione Crosta presenta la sua attenta ricerca elencando le varie traduzioni apparse all'interno di recensioni o di antologie (51-60). Nelle pagine successive del libro, Crosta richiama tutte quelle dichiarazioni di scrittori e intellettuali inglesi che avevano scritto a favore delle opere manzoniane, come Mary Shelley (83-92), e di quelli che si erano ispirati a queste opere nello scrivere le loro. Spunti manzoniani sono rintracciabili nei romanzi dello scrittore romantico Bulwer Lytton (77-82) e degli scrittori vittoriani George Eliot (119-20), Elizabeth Gaskell (121-22) e William Gilbert (123-28). Tra i capitoli dedicati agli autori romantici e a quelli vittoriani, l'autrice descrive il ruolo degli esuli politici del Risorgimento, tra cui Mazzini (93-94), Gallenga (95-102) e i fratelli Ruffini (103-106), che contribuirono a diffondere le opere del Manzoni in Inghilterra. I penultimi capitoli della prima parte del libro sono dedicati al movimento di Oxford tra i cui rappresentanti Newman (129-134) e Yonge (135-144) si dimostrarono dei grandi ammiratori del Manzoni. La prima parte si conclude con le testimonianze di viaggiatori inglesi che negli anni '30 e '40 del XIX secolo ebbero il piacere di incontrare il Manzoni (145-58).

La seconda parte del libro, dedicata alla ricezione manzoniana negli Stati Uniti, è organizzata come la prima parte e gli argomenti sono raggruppati tenendo conto dell'ordine cronologico e tematico. Nel primo capitolo, Crosta presenta le recensioni più importanti che vennero pubblicate negli anni 1833-35 e 1840-41 in riviste prestigiose come la “North American Review” e l’“American Quarterly Review”. In genere, i commenti e i giudizi dei critici americani sono simili a quelli inglesi; per quanto riguarda *I promessi sposi*, l'opera del Manzoni viene considerata inferiore a quella di Scott per la sua trama troppo complessa e poco interessante. Ma c'erano recensioni come quella pubblicata nel “Southern Literary Messenger” che anche se non apprezzava la trama, valutava positivamente il realismo dei personaggi e del contesto storico e sociale (163-70). Segue poi un'analisi sulla diffusione delle opere di Manzoni attraverso le traduzioni e le antologie che, come in Gran Bretagna, erano testi usati per l'insegnamento dell'italiano. Nel capitolo quinto sono presentate delle ipotesi sostenute da alcuni critici come Mario Apollonio, Fredi Chiappelli e Gabriele Baldini dell'influenza



dei *Promessi sposi* sull'autore americano Edgar Allan Poe (177-80). I capitoli successivi sono incentrati sui giudizi critici di autori americani; il filosofo Ralph Waldo Emerson and il professore di Harvard Charles Sumner stimarono il romanzo manzoniano soprattutto per l'isegnamiento morale (181-88). La scrittrice Margaret Fuller riteneva che il Manzoni occupasse un posto di rilievo nella letteratura italiana dell'Ottocento e lo scrittore William Dean Howells, nella sua antologia "Modern Italian Poets", esprime un giudizio favorevole sulle tragedie. Il penultimo capitolo include il significato dei *Promessi sposi* come lettura dei personaggi nelle narrazioni di Donald Mitchell e di Catharine Sedgwick (199-200). Il libro si conclude con le testimonianze di alcuni viaggiatori americani che avevano incontrato Manzoni negli anni '20, '30 e '40.

In conclusione, *Alessandro Manzoni nei paesi Anglosassoni* è un libro che offre al lettore un'ampia e dettagliata raccolta di giudizi e commenti che anche se non sono tutti favorevoli, dimostrano una certa notorietà e interesse per le opere di Manzoni in Gran Bretagna e negli Stati Uniti nel corso dell'Ottocento. La discrepanza fra le due parti del libro appare un pò sconcertante in quanto l'autrice non presenta alcuna spiegazione. Mentre la prima, che riguarda la "fortuna" del Manzoni in Gran Bretagna, occupa gran parte del libro, la seconda, che riguarda la "fortuna" negli Stati Uniti, è decisamente più breve, forse a dimostrare che in Gran Bretagna le opere del Manzoni furono ricevute con maggiore interesse che negli Stati Uniti.

Nicla Rivero, *University of Washington*

**Eugenio L. Giusti. *The Renaissance Courtesan in Words, Letters and Images. Social Amphibology and Moral Framing (A Diachronic Perspective)*. Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, 2014. Pp. 96.**

Lo stabilirsi di una solita realtà di corte fu uno dei fattori che rese possibile la partecipazione femminile alle vicende politiche e intellettuali del Cinquecento. Tra il XVI e il XVII secolo i *ridotti* resero possibile una nuova interazione sociale tra gli intellettuali, controllata tuttavia dalle istituzioni con leggi sempre più ferree, aventi l'obiettivo di emarginare e limitare questo nuovo movimento tra classi, con particolare attenzione al nascente ruolo delle *cortigiane*. Se questo è argomento ormai ampiamente discusso, Giusti esamina tuttavia cortigiane e prostitute da una prospettiva nuova, attento a sottolineare la loro *social amphibology*, ovvero l'insieme delle qualità fisiche e intellettuali che permise loro, "just like amphibian", di "cross social boundaries" and "thrive in different environments" (14).

Questa breve monografia è divisa in tre capitoli e applica, con coerenza critica, tre approcci complementari l'uno all'altro, di tipo storico, letterario e visivo. Il primo approccio mira a vagliare documenti legislativi emanati all'epoca, aventi l'obiettivo di porre freno alle ambizioni di rispettabilità di cortigiane e

prostitute, attraverso l'introduzione di segni visibili di separatezza, oppure attraverso restrizioni di luoghi e orari, soprattutto durante le festività. In secondo luogo, l'autore mira a seguire l'evolversi stesso del termine *cortigiana*, rivolgendo la sua attenzione alla valenza storica dell'aggettivo *honest* attraverso passaggi di selezionate opere letterarie del periodo. Il terzo approccio è invece visivo: Giusti esamina esempi iconografici dal XVI al XVII secolo utilizzati ai fini di rappresentare cortigiane e nobildonne, mettendoli a fuoco attraverso l'uso di rubriche che apparivano necessarie, già all'artista, ai fini di differenziare le figure rappresentate. L'analisi delle immagini chiarisce ancora meglio l'ambiguità del fenomeno, non essendoci a volte, infatti, nessuna differenza tra la rappresentazione di una stimata nobildonna e una cortigiana. Si tratta, tuttavia, di una trappola che ha però tratto in inganno, secondo Giusti, anche i più recenti critici d'arte, che hanno categorizzato, con troppa leggerezza, dipinti e stampe iconografiche dell'epoca come indubbe rappresentazioni di cortigiane senza tuttavia disporre di prove certe.

Il primo capitolo, *Words*, vuole tracciare l'origine storico-linguistica del termine e del suo attributo *honest*, attraverso l'utilizzo di documenti storici e legali dell'epoca. Dopo una prima ricerca etimologica attraverso classici dizionari storici, si evidenzia l'equiparazione semantica accordata dagli storici della lingua dei termini "cortigiana" e "nobildonna", analogia già presente nelle fonti del primo Cinquecento. L'aggettivo *honest* è invece utilizzato, citando i lavori di ricostruzione di Graf, in un passaggio tratto dai *Diari* di Sanudo e nel censo della città di Roma del 1517. Il termine *honestare* è datato negli atti del Consiglio Veneziano del 1617, creato come neologismo per definire l'atteggiamento delle prostitute che in pubblico tentano di "honestare l'infamia del nome et coprire la turpitudine della loro vita" (25). I critici tendono ad interpretare l'aggettivo *honest* quale insieme di abilità intellettuali derivate da una buona e mirata educazione, anche se, come riporta Bette Talvacchia (*Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 106), il loro "behavior constituted sinful acts" (19). Giusti, seguendo la linea di Talvacchia, insiste sull'origine legale del termine, impiegato per la prima volta nei documenti legislativi con l'obiettivo di etichettare ed emarginare il debutto di queste nuove figure. Con una visione d'insieme, Giusti interpreta l'estensione del fenomeno proprio in base al numero notevole dei documenti restrittivi ritrovati, volti a tenere sotto controllo, ma senza successo, una realtà ibrida e in costante movimento.

Il secondo capitolo, *Letters*, considera alcuni testi letterari dell'epoca come specchio del carattere anfibologico del termine e, di conseguenza, delle figure a cui è associato. Spazio consistente è dato all'analisi di alcuni estratti dal *Cortegiano* e di alcuni scritti dell'Aretino. Giusti prende in considerazione il dialogo di apertura del *Cortegiano*, in cui i termini "cortigiana" e "donna di palazzo" sono utilizzati come sinonimi, anche se Castiglione opta, nella seconda parte dell'opera, ad abbandonare il primo per il secondo. Bilanciando il modello

ideale di Castiglione, l'Aretino ridimensiona invece il tutto ad una prospettiva realistica e per molti aspetti machiavelliana. Prendendo in considerazione estratti dalla lettera alla *Signora Zaffetta* e dai *Ragionamenti*, la questione è trattata dal punto di vista opposto, dal momento che l'arte cortigiana viene intesa dall'autore, in tutti i sensi, quale arte dissimulativa e i termini "puttana", "prostituta" e "signora" sono utilizzati come sinonimi. L'Aretino si spinge anche oltre considerando che, nel diventare una cortigiana, si diventi "a factual lady, not just a nominal one" (33), attraverso quella che viene chiamata "the mask of decency" (31), ovvero la maschera della dissimulazione, utilizzando le proprie doti accuratamente, in accordo con il contesto dato.

La terza parte, *Images*, è quella che più efficacemente riassume, utilizzando iconografie e dipinti dell'epoca, il carattere camaleontico del concetto finora espresso. Nella maggior parte dei casi non si riesce a scorgere nessuna differenza iconografica tra cortigiane, nobildonne e addirittura novelle spose, come nel caso di Giacomo Franco (63, fig. 1), se non nel tentativo delle rubriche di indirizzare i fruitori dell'opera ad una certa interpretazione. Vestiti lussuosi, gioielli e seni in vista sono caratteristiche sia degli abiti delle nobildonne veneziane sia delle cortigiane. In base ai dipinti e alle illustrazioni pervenutici, le nobildonne veneziane e le cortigiane sembrano partecipare insieme, nonostante gli emendamenti restrittivi, a balli, feste e riunioni nei salotti del XVI e del XVII secolo, scene spesso trasfigurate attraverso le diciture in rubrica, come nel caso di una scena di ridotto dipinta da Flipart (80, fig. 19), "into a celebration of marital bliss" (45). In conclusione, Giusti analizza il saggio di Pedrocco, basato sul catalogo dell'esibizione *Il gioco dell'amore. Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento* (Milano, Berenice Art, 1990), e altri quattro saggi correlati alla più recente mostra *Arts and Love in Renaissance Literature* (New York, Yale University Press, 2008). Giusti nota come si è cercato di emarginare e categorizzare la naturale e storica ambiguità delle immagini, a causa di quel senso di "uneasy feeling produced by the sight of female nudity", come egli scrive, che tende a riportare sotto controllo "within the confines of marriage, the otherwise amphibological appeal of these women" (62).

Clara Stella, *The University of Leeds*

**Crystal Hall. *Galileo's Reading*. New York: Cambridge University Press, 2013. Pp. 254.**

In his *De la sfera del mondo (Of the Sphere of the World, 1540)*, Italian humanist and philosopher Alessandro Piccolomini (1508-1578) notes that since ancient times, "all of the parts of Philosophy were handled with the help of the poetic faculty, in such a way that the poets were those who, with the arts and sciences, taught the world" (17). By means of rhetoric and figurative language, poets could

explain non-intuitive concepts by covering up “the useful things in a way, with the charm of sweetness that our souls will drink them up in the guise of some sweet liquor that doctors often use to surround a bitter medicine that they want to give to children” (17). From the perspective of Galileo Galilei (1564-1642), however, philosophy is written in a grand book that stands continuously open to our gaze, a mathematical masterpiece that cannot always be read in the poetical way described by Piccolomini. For Galileo, poetry may be an ambiguous tool, and philosophy must be expressed in mathematical terms so as to avoid uncertain and equivocal interpretations: philosophy is not “a book of fiction created by some man, like the *Iliad* or *Orlando furioso* — books in which the least important thing is whether what is written in them is true” (14).

In a departure from this perspective, however, Crystal Hall’s new study *Galileo’s Reading* shows that it was in fact through the methodical incorporation of literary elements taken from his favorite poets that Galileo was able to craft a precise philosophical discourse. Analyzing the literary works composing Galileo’s library, Hall unleashes a horde of Ludovico Ariosto’s and Torquato Tasso’s “Christian knights, pagan warriors, and ferocious monsters” against an even more frightening multitude of “Paduan Aristotelians, Jesuits of the Collegio Romano, and the fictitious interlocutors in Galileo’s final works” (i). Revealing a “complex project of textual one-upmanship played by the Tuscan philosopher and his opponents” (5), *Galileo’s Reading* boasts a creative, chronological analysis of epic poetry elements within the corpus of Galileo’s writings, and invites the reader to ponder the function of the literary, not merely as a stylistic flourish, but also as a set of rhetorical moves that add clarity and persuasiveness to Galileo’s texts.

Built around the interconnections between truth and fiction on one hand, and philosophy and poetry on the other, the book starts off tracing the literary background of Galileo’s early life and efforts, with an eye to his father’s works on music and harmony. Hall goes on to ponder the ways in which poetry not only informed philosophy but assisted it in shaping the production of Galileo’s *Sidereus nuncius* (*Starry Messenger*, 1610), showing how the literary elements of Galileo’s prose functioned in dual roles: experimenting with techniques of knowledge production while precisely reflecting courtly ideals.

Hall’s focus then shifts to the assimilation of literary elements in Galileo’s *Il saggiatore* (*The Assayer*, 1623), noting his ability “to connect with an early sixteenth-century audience enamored of paladin heroes, [...] to persuade them of the valor of their author when faced with trickster opponents” (71) and to generate “the knowledge of how to be a philosopher” (103). Substantial room is left for building a creative analogy between Galileo’s own view of early-modern philosophy and Miguel de Cervantes’s strong satirical stands against chivalry, as well as Galileo’s criticism of Tasso’s *Gerusalemme liberata* (*Jerusalem Delivered*, 1581) and Cervantes’s criticism of the Canon of Toledo.

The last part of the book focuses on Galileo’s final works — the *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (*Dialogue Concerning the Two Chief*

*World Systems*, 1632) and the *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (*Discourses and Mathematical Demonstrations Relating to Two New Sciences*, 1638) — praising them as the “best representation of literary and philosophical epistemologies working in tandem to promote a new vision for natural philosophy” (129). Analyzing Simplicio, Sagredo, and Salviati as literary characters connected to “the Aristotelian Quixotic Anti-Hero, the Academic Dantean Romance Hero, and the Copernican Knight Errant” (129), Hall demonstrates how hard the pill of heliocentrism was to swallow. Galileo made his argument by becoming a completely new kind of philosopher and — as Piccolomini would remark — by also using, at the same time, the right amount of rhetorical sugar to help his academic and ecclesiastical opponents take his bitter medicine.

Hall’s book is no simple read; it can be challenging to follow. Most of the issues addressed by the author open up a variety of aspects of Italian intellectual history and will require a background in Italian epic poetry and natural philosophy in order to be fully comprehended and squarely situated within their proper realms. For this reason, this text is less suited for a general audience but presents a valuable resource for graduate classes and seminars. Hall provides fresh and creative material for scholars of the Italian Renaissance and the Copernican Revolution, helping to unveil Galileo’s personality from an unusual and provocative perspective.

Daniele Macuglia, *Morris Fishbein Center for the History of Science & Medicine, University of Chicago, Chicago, Illinois.*

***La lingua di Galileo. Atti del Convegno: Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011. A cura di Elisabetta Benucci e Raffaella Setti. Firenze: Accademia della Crusca, 2013. Pp. 140; tavole.***

Nella premessa di questo breve volume si afferma che l’idea principale di questi Atti è rivolta al percorso linguistico e letterario di Galileo. Si considera dunque la scelta del volgare e della creazione di una nuova lingua per una nuova scienza. Si guardano da vicino gli ambienti e le personalità frequentati dal grande scienziato. Tutti gli interventi, percorrendo strade diverse, rivelano la grande fatica che portò Galileo a scrivere in un certo modo. Quella tensione dietro la sua penna è colta nel suo sviluppo attraverso la ricerca di un termine in seguito a nuove scoperte. Inoltre, ed è forse la cosa più importante nell’ottica che si vuole dare al lettore, c’è un riferimento a Bruno Migliorini. Sempre nella premessa, e poi nel primo intervento di Maria Luisa Altieri Biagi, si cita Migliorini che lamentava “la perdurante rarità degli studiosi di lingua in rapporto ‘ai molti che hanno studiato i problemi scientifici’ affrontati da Galileo e ‘ai molti che hanno rivolto la loro attenzione al suo stile e al suo gusto critico’” (3). Il riferimento a Migliorini

stabilisce in qualche modo un nesso tra gli otto interventi e vuole entrare nei particolari di quella polemica tutta galileiana delle parole e delle cose e di come tali parole possano catturare o adeguarsi alle cose.

Di conseguenza, il ritratto che emerge dagli otto interventi è di un Galileo non privato da quel contenuto linguistico che lamentava Migliorini. Se si volesse cogliere il “sugo” di ogni intervento, si potrebbe fare il seguente inventario: Maria Luisa Altieri Biagi, parlando del suo interesse per la sintassi di Galileo e gli aspetti retorici, come la metafora, esalta soprattutto la voracità di sapere in Galileo che porta anche alla scelta del dialogo e a un certo uso di parole e per fino all'invenzione di una nuova lingua; Antonio Daniele esamina un Galileo iscritto all'Accademia dei Ricovrati, un ambiente nel quale trova la via verso la scrittura in volgare attraverso frequentazioni come Francesco Contarini che aveva inclinazioni letterarie o Giacchino Scaino di Salò noto per un'antologia poetica; Andrea Battistini, che focalizzando sull'abilità dialettica di Galileo, soprattutto nell'uso della figura retorica *sermocinatio*, ci fornisce un'elaborata spiegazione per la preferenza che Galileo aveva per il dialogo che “realizza non solo mettendo a confronto la propria voce con quella di un altro, ma anche sdoppiando se stesso e parlando a nome dell'avversario” (36); Raffaella Setti fa riferimento a Leopardi e Calvino come grandi ammiratori della prosa di Galileo con particolare attenzione ai passi dedicati alla luna e la strategia linguistica implicita nella descrizione di questo satellite che per la prima volta diventa un oggetto concreto e viene descritto nella sua fisicità: “La spontanea propensione di Galileo per la ‘fisicità’ con cui riesce a descrivere i fenomeni naturali sembra qui tradursi in una strategia linguistica e argomentativa con cui l'autore tende a tenersi il più possibile al riparo delle astrazioni tipiche del ragionamento aristotelico” (62); Elisabetta Benucci considera la figura di Galileo in ambito risorgimentale, visto come vero padre delle scienze sperimentali. Difatti, Gino Capponi, seguendo la scia lasciata dalla predilezione di Leopardi che nella *Crestomazia Italiana* fa di Galileo un esempio di stile in prosa, presta più attenzione alle opere di Galileo per la V Crusca. Si registrano 3878 lemmi con un'avvertenza di qualche ripetizione, naturalmente; Antonia Ida Fontana nota l'importanza della mostra della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel 2009 “Galileo e l'universo dei suoi libri”. Il risultato della mostra è stato quello di permettere al pubblico di entrare in sintonia con Galileo attraverso i suoi libri. Così, la qualità letteraria della sua prosa si avverte attraverso i suoi interessi letterari: le due lezioni su Dante, la letteratura veneta e il Ruzzante e Ariosto preferito a Tasso perché “Tasso dice parole, Ariosto cose” (86); Paola Manni mette in risalto le formule metalinguistiche di Galileo, il che evidenzia che lo scienziato non usava la lingua come strumento neutro. In seguito, il discorso si amplia con il riferimento a Leonardo Da Vinci e il forte legame con Galileo per l'uso della lingua caratterizzato da quella tensione verso la conoscenza. Una lingua che si modella nel tentativo di catturare la realtà adeguandosi alla varietà infinita delle cose; Marco Biffi esamina i parallelismi tra Leonardo e Galileo per quanto riguarda la

scienza: l'approccio sperimentale, il metodo empirico dell'osservazione, il continuo passaggio dal pratico al teorico. Nella linea teorica che va da Leonardo a Galileo, quest'ultimo è considerato il punto d'arrivo. Si elencano vari termini usati sia da Leonardo sia da Galileo per poi concludere con un'affermazione che potrebbe cogliere l'essenza degli Atti: "Galileo non rimane legato alle parole in vista di una fissità terminologica: la relatività per lui non è solo un concetto fisico, ma anche linguistico. Le parole seguono il dinamismo delle cose, dell'osservazione scientifica, delle innovazioni a essa legate" (119).

Dopo questo frettoloso inventario, si può avere un'idea di quello che questi Atti propongono. Un'idea della lingua di Galileo che lo coglie nella scelta dei termini da usare nella descrizione di un'osservazione. Si parla spesso di chiarezza e di precisione nella lingua di Galileo. Qui si trovano esempi specifici, nei quali si esamina da vicino lo sforzo di Galileo nella scelta delle parole per rendere il linguaggio più preciso. Concludo con un esempio tratto dal saggio di Raffaella Setti, in cui si esamina un brano di Galileo dove, descrivendo la luna, si nota che dalla prima alla seconda stesura lo scienziato introduce una precisazione: "[...] ma è con l'aggettivo *secondario* che Galileo introduce la precisione terminologica del linguaggio scientifico: il punto dirimente nella definizione e, vedremo, cardine della dimostrazione successiva, sta proprio nel fatto che si è di fronte a una luce riflessa, non diretta, non primaria" (57).

Franco Gallippi, *Istituto Italiano di Cultura a Toronto*

**Giovanni Meli. *The Poetry of Giovanni Meli. A Bilingual Anthology (Sicilian/English)*. Ed., Introd., and trans. into English verse by Gaetano Cipolla. *Pueti d'Arba Sucula/Poets of Arba Sicula Vol. 14*. Mineola (NY): Legas, 2015. Pp. 356.**

Giovanni Meli (1740-1815) is generally recognized as the greatest poet of the Sicilian language. His copious poetic output defies classification as it is situated between the movement of Arcadia and the nascent Romanticism. Writers in the local vernaculars are at a disadvantage, since their work is accessible only to a limited readership, so translations are of key importance for making their work accessible to a vaster audience. Gaetano Cipolla, who has already translated Meli's most ambitious work, *Don Chisciotti e Sancieru Panza* (in 1986, and in a revised edition in 2005), now offers English readers a rich anthology of the prolific Sicilian poet's writings.

Because Cipolla believes that Meli's "spiritual world cannot be comprehended unless it is framed against the background of the history of ideas in Europe" (11), he offers an illuminating introduction that details Sicilian intellectuals' reactions to the Enlightenment and the republican ideals of the Jacobins, and attests to Meli's absorption of the lessons of Rousseau, Diderot, Voltaire, Locke, and Hume. The image of Meli that emerges is not merely that of

a painter of idyllic and bucolic scenes, but of an empiricist with idealistic tendencies, a physician-poet steeped in science and philosophy and aware of social injustice, who was also endowed with an extraordinary sensitivity to the beauty of nature.

The anthology begins with Meli's *L'origini di lu munnu* (*The Origin of the World*), a satirical work in which Meli debunks various accounts of creation, poking fun especially at the materialists. Next are selections from *La buccolica* (*Bucolic Poetry*), inspired by Theocritus and comprising sonnets and idylls descriptive of the four seasons, celebrating nature and inviting to love, yet suffused with a sense of skepticism that foreshadows Leopardi. These are followed by a generous selection from *La lirica* (*Lyrical Poems*), Meli's best known works. The anthology includes eighty-nine *Favuli morali* (*Moral Fables*), in which Meli pursues a genre that had gained great popularity and critical esteem. In these works Meli shows his admiration for the animal world that lives according to its natural instincts without gratuitously harming others, while contrasting it with the predatory human species that deceives and kills through reason. The selections conclude with Canto V of *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, which Cipolla considers the work in which Meli's "life-long search for wisdom finds its maturest expression" (31). Cipolla defines *Don Chisciotti e Sanciu Panza* as a humoristic poem embodying Pirandello's "sentimento del contrario," since "each of the two heroes is the incarnation of opposite tendencies. Indeed, each hero contains within himself his own contrary, the other side of the coin" (27).

Besides making available for the first time most of Meli's poems to English readers, this anthology cements Cipolla's reputation as one of the foremost translators. He captures every shade and nuance of the original in simple, direct and modern English verse, even preserving — wherever possible — the cadence and rhyme-scheme of the original. I give one brief sample from the first three stanzas of *Lu labbru* (*The Lips*), taken from *La lirica* (*Lyrical Poems*):

Dimmi, dimmi, apuzza nica:  
 unni vai cussì matinu?  
 Nun c'è cima chi arrussica  
 di lu munti a nui vicinu;  
 Trema ancora, ancora luci  
 la ruggiada ntra li prati:  
 duna accura nun ti arruci  
 l'ali d'oru dilicati!  
 Li ciuriddi durmigghiusi  
 ntra li viridi soi buttuni  
 stannu ancora stritti e chiusi  
 cu li testi a pinnuluni.

Tell me, tell me, buzzing bee,  
 what so early do you seek?  
 There's no redness yet appearing  
 on the nearby mountain peak.  
 And along the field the dew  
 is aglow, still quivering.  
 Oh, take care you do not wet  
 your most dainty golden wing.  
 Pretty flowers, sleepy-eyed,  
 and still snug and tightly closed  
 in their verdant buds abiding,  
 all with heads that droop and doze.



Cipolla is universally recognized as a Meli authority. He has recently agreed to edit three volumes of Meli's *La lirica* as part of the eleven-volume edition of the poet's *opera omnia* for the publisher Nuova Ipsa of Palermo.

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Giuseppe Parini, *Il Mattino (1763) – Il Mezzogiorno (1765)*, a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito, commento di Stefano Ballerio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013. Pp. 310.**

Il volume è il quinto tomo dell'Edizione nazionale delle opere di Parini e il terzo riguardante la produzione poetica pariniana. Dopo una breve ma chiara *Introduzione*, si legge una essenziale *Nota al testo* nella quale il curatore descrive le fonti, cui segue un denso saggio sui *I testi e la loro storia*. Dopo queste porzioni introduttive, si legge il testo dei due poemetti e in appendice la riproduzione del ms. Ambr. S. P. arm. 6 IV, 10<sup>bis</sup> (a proposito del quale si legga *infra*) preceduta dalla trascrizione del frammento; chiudono il volume un indice dei nomi presenti nel testo delle opere e l'elenco dei testi citati nel commento.

L'edizione critica delle due opere è condotta con rigore filologico e i saggi critici introduttivi offrono un esaustivo censimento e descrizione dei non molto numerosi manoscritti e delle edizioni a stampa, con una cura particolare nel controllo e collazione di differenti esemplari della medesima edizione. Questo lavoro ha permesso di accertare l'esistenza di tre differenti edizioni del *Mattino*, uscite a Milano nel 1763 presso Agnelli, e di altrettante del *Mezzogiorno*, stampate a Milano da Galeazzi nel 1765. La terza edizione del '63 del *Mattino* non è una novità assoluta, ma i nuovi accertamenti operati dal curatore permettono di chiarire definitivamente la vicenda; diversamente, la terza edizione del *Mezzogiorno* è una agnizione recente della quale il merito va a Biancardi. Gli sviluppi della filologia dei testi a stampa, ancora allo stato aurorale in Italia negli anni in cui uscì l'edizione Isella, sono quindi stati messi a frutto ottimamente dal curatore, anche se la presenza delle virgolette prudenziali per il termine *stato* ("variante di 'stato'", p. 92) dichiara che il lessico della bibliografia testuale non è ancora percepito come completamente adattato negli studi italiani.

Il testo critico migliora in alcuni punti la lezione rispetto a quello approntato da Isella, sanando alcune sviste del precedente critico. La scelta del testo-base ricade sulla primissima edizione sia per il *Mattino* sia per il *Mezzogiorno*, ed è apprezzabile la decisione di tenere separate nella fascia di apparato, pur in una presentazione unitaria, le varianti degli altri esemplari dell'edizione-base rispetto alle varianti delle altre edizioni e a quelle dei manoscritti.

I criteri di edizione, analogamente al volume delle *Odi*, sono conservativi quanto alla grafia e all'interpunzione, ma il curatore interviene molto

opportunamente con alcuni ritocchi, comunque segnalati, nei casi nei quali l'uso antico avrebbe rischiato di compromettere l'intelligenza del testo.

Si segnala il commento a cura di S. Ballerio: pur rispettando la decisione di un commento agile così come definito dal direttore dell'Edizione nazionale nel primo volume, le annotazioni risultano appropriate e tengono conto dei precedenti contributi esegetici al testo pariniano.

L'innovazione maggiore rispetto all'edizione Isella risiede nella diversa interpretazione del ms. Ambr. S. P. arm. 6 IV, 10<sup>bis</sup>. Come noto, il precedente editore critico ritenne quel frammento un documento della genesi del *Mezzogiorno* e non una testimonianza dell'elaborazione del *Vespro*, come disinvoltamente sostenuto da Reina, e conseguentemente si leggono le relative varianti rispetto alla *princeps* nella fascia genetica di apparato dell'edizione Isella. Questa impostazione non è stata accettata da tutti i critici e Biancardi, oltre a ripercorrere il vivace dibattito attorno a questo manoscritto, tenta una nuova serie di analisi di quelle quattro pagine. Il risultato di queste ricerche non permette al critico di sciogliere definitivamente i dubbi e Biancardi decide prudenzialmente di pubblicare in appendice la trascrizione del frammento unitamente alla digitalizzazione del manoscritto.

Matteo Fadini, *Università di Trento*

**Giuseppe Parini, *Odi*, a cura di Mirella D'Ettorre, introduzione di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013. Pp. 279.**

Il volume è il quarto pubblicato all'interno dell'Edizione nazionale delle opere di Giuseppe Parini, impresa inaugurata nel 2011 con l'uscita di *Alcune poesie di Ripano Eupilino* (a cura di Maria Cristina Albonico, introduzione di Anna Bellio) e proseguita l'anno successivo con l'edizione delle *Prose. Scritti polemici (1756-1760)* (a cura e con introduzione di Silvia Morgana e Paolo Bartesaghi) fino ai tre volumi apparsi nel 2013: *Lettere* (a cura di Corrado Viola, collaborazione di Paolo Bartesaghi e Giovanni Catalani), *Odi e Il Mattino (1763) Il Mezzogiorno (1765)* (a cura di Giovanni Biancardi, introduzione di Edoardo Esposito e commento di Stefano Ballerio).

Il volume presenta una succinta *Introduzione* di Giorgio Baroni, direttore dell'intera impresa dell'Edizione nazionale, una essenziale *Nota al testo* e una sintetica *Storia del testo*. Ciascuna ode è preceduta da un cappello di natura filologica nel quale sono presentati i testimoni della stessa e nel quale si tratteggia la vicenda elaborativa e rielaborativa del testo che segue; l'edizione delle odi presenta una doppia fascia di apparato: filologica la prima, con l'indicazione delle varianti, e di commento la seconda. Chiudono il volume una serie di indici: dei capoversi, metrico, dei nomi e l'elenco dei testi citati nel commento.

Nell'introduzione è percepibile lo sforzo del direttore dell'Edizione nazionale di valorizzare la modernità della poesia pariniana. Questo generoso impegno non

sembra però rendere appieno giustizia all'opera di Parini, sollecitata com'è dall'analisi di Baroni a confrontarsi con la nostra modernità a scapito forse della piena intelligenza del testo nel contesto letterario e sociale all'interno della quale è stato prodotto. In questo senso, pare emblematico il penultimo paragrafo dell'*Introduzione*, nel quale si presenta l'ode *A Silvia* chiosandone così il messaggio: “[...] quelle che il Parini addita come estreme conseguenze: gli avvelenamenti e l'aborto procurato e la decadenza di una civiltà. [...] riassumendo tutto il senso di quest'ode che suona ancor oggi come attualissima difesa di valori inscindibili: il pudore, la dignità e la vita umana sin dal suo sorgere e in tutte le sue forme” (22).

La *Nota al testo* presenta una analitica descrizione dei testimoni manoscritti, tra i quali un gruppo di carte anche autografe o con correzioni autografe mai prima usufruite dai precedenti editori, e una analoga descrizione delle stampe utilizzate per l'allestimento dell'edizione critica. Nella descrizione degli stampati si notano alcune imprecisioni: la composizione della *princeps* è descritta “8° ant. fasc. 12: 1-10<sup>8</sup>, 11<sup>4</sup>, 11\*<sup>8</sup> preceduti da una carta sciolta e da un bifoglio non numerati, pp. [I-VI], 1-182” (37), quando in realtà la formula collazionale è  $\pi^3$  1-10<sup>8</sup> 11<sup>10</sup> (11<sup>10</sup>+ $\chi^1$ ), quindi 13 fascicoli, e le carte sono numerate [6] 1-180 [2]; l'edizione siglata B è descritta come “in 8° ant. fasc. 11: a-k<sup>8</sup>, 1<sup>4</sup>, preceduti da una carta recante frontespizio e un'altra per il ritratto” (ivi), quando la formula è  $\pi^2$  a-k<sup>8</sup> 1<sup>4</sup> (12 fascicoli). Le imprecisioni nel campo della bibliografia analitica appena notate rischiano di minare in parte la struttura dell'argomentazione anche della seguente *Storia del testo*, laddove la curatrice discute la datazione, controversa, di B e giunge a sostenere che “il frontespizio e il ritratto non fanno parte del primo fascicolo del volume e dunque l'allestimento del testo deve essere avvenuto in due momenti diversi” (52-53): non c'è alcun nesso causale tra la presenza del bifoglio  $\pi$  contenente ritratto e frontespizio e la stampa del volume avvenuta in due momenti diversi, anzi è possibile sostenere il contrario: l'assenza del frontespizio nel fascicolo *a* postula la stampa dello stesso su un foglio a parte e fa supporre che lo stampatore (o il curatore) avesse in animo fin da subito di inserire una illustrazione, cosa che è più agevole se la stessa e il frontespizio vengono impressi tramite una forma tipografica differente rispetto a quella impiegata per il primo fascicolo segnato, tanto più che l'impressione di un ritratto — incisione in metallo — richiede di passare al torchio cilindrico.

I criteri editoriali che chiudono le note introduttive informano che il testo-base seguito per l'edizione è la *princeps* del 1791, della quale viene coerentemente riportato anche l'*Avviso dell'Editore*, ma curiosamente inserendolo nel materiale iniziale e non nell'edizione vera e propria del testo. La curatrice non segnala quale sia l'esemplare della *princeps* utilizzato, e questo rappresenta una mancanza significativa, dal momento che informa che “gli esemplari di *G* da me consultati non risultano sempre concordi nella lezione [...] vista la difformità dei testimoni, sarebbe auspicabile approntare un sistematico censimento degli esemplari dell'edizione Marelli” (57-58n), censimento che ci si sarebbe aspettato in vista di

una nuova edizione critica. Quanto alla grafia, l'editrice utilizza criteri molto conservativi ma, confrontando il testo dell'*Avviso* con la ristampa anastatica curata da Carrai nel 1999 e con l'esemplare G 4 h 1040 della Biblioteca comunale di Trento, si trovano almeno 3 differenze: *poesie*>*poesie* (p. 61, r. 17 dell'edizione 2013), *Odi*>*Odi* (ivi, r. 28) e, più significativo, l'unificazione dell'originale terzo e quarto paragrafo in uno unico. Non è dato però sapere se si tratta di errori di trascrizione oppure di differenze esistenti tra gli esemplare usufruiti da Carrai e D'Ettore.

Il volume è privo di un indice complessivo dei nomi, dal momento che quello così intitolato censisce solo i nomi presenti nel testo delle odi. In alcuni casi sfuggono i criteri impiegati: ad esempio si trova lemmatizzato "Cesare", termine che si legge effettivamente al v. 14 dell'ode XII, con la successiva specificazione tra parentesi "Giuseppe II", quando invece l'opposto comportamento si trova in corrispondenza della madre: "[Maria Teresa d'Austria]" e poi la specificazione "alta regina", termine presente al v. 155 dell'ode X.

Quanto al commento, esso è in linea con quanto dichiarato nei criteri ed effettivamente gli interventi esplicativi sono ridotti al minimo.

Matteo Fadini, *Università di Trento*

**Eugenia Paulicelli. *Writing Fashion in Early Modern Italy: From Sprezzatura to Satire*. Burlington VT: Ashgate, 2014. Pp.261.**

The author of this book, Professor Eugenia Paulicelli, is the foremost cultural studies specialist on Italian fashion in the US. Paulicelli has published extensively on this topic, focusing on an impressive diversity of historical periods, including the Middle Ages, the Fascist *ventennio*, and contemporary times. She is currently working on a study of fashion in postwar Italy. As the title makes clear, her latest 2014 volume under review here looks at clothing and fashion during the early modern period in Italy: the sixteenth and seventeenth centuries, primarily in texts explicitly devoted to the study of fashion and, therefore, a fertile ground for Paulicelli's careful examination.

The book is divided in three parts, each of which consists of two chapters that are in turn broken down into multiple subsections. Part I, "The Cultures of Fashion," begins with the chapter titled "*Moda and Moderno*" where the author introduces the object of her analysis: the political meanings produced by clothing in public spaces and the key role played by literature in this process; Italy is significantly described as "the place where the first attempts are made to codify dress and habits" (4). Several interesting issues are raised already in this initial chapter, such as whether women's use of ornaments of fashion is a sign of empowerment or of submission — a question still very vital today. The second chapter is a reading of Castiglione's masterpiece, *The Book of the Courtier* (1528). Special attention is given, rightly, to the concept of *sprezzatura*, a technology and

an aesthetics that is enjoying a resurgence in contemporary men's fashion. *Sprezzatura* is "the art of learning how to be graceful" (55), and Paulicelli analyzes its role in Castiglione's stated objective of producing, through his book, the perfect courtier, and this is achieved in part precisely through clothes. Naturalness and spontaneity in Castiglione's book are shown for what they are, namely, a fiction.

Part II, "The Fabric of Cities: Nations, Empire in Costume Books by Cesare Vecellio and Giacomo Franco," begins with some beautiful, full-color illustrations and includes two chapters, each devoted to an early modern Italian writer on fashion. Chapter 3, titled "Mapping the World: Dress in Cesare Vecellio's Costume Books (1590-1598)," reads the ambitious, illustrated work on the history of world clothing by Titian's relative Cesare Vecellio, underlining the connections between the spread of fashion and the geographical expansion that characterizes that time period. Emphasis is placed on defining an Italian identity through clothes, within a moral geography centered on Europe. The next chapter, "Power, History and Dress in Giacomo Franco's Costume Plates (1610-1614)," analyzes the Venice-focused work of Giacomo Franco, identifying — through an analysis of such objects as, for example, armors and fans — how dress functions as a sort of map for both identity and place in the collective creation of the myth of Venice.

Part III, "Beyond *Sprezzatura*: Fashion as Excess," begins with a chapter devoted to seventeenth-century writer Arcangela Tarabotti, "Sister Arcangela Tarabotti: Hair, Wigs and Other Vices." Tarabotti's *Antisatira* defends women's right to follow fashion even as it attacks male victims of fashion. Her *Paternal Tyranny* describes hair as a contested signifier of gender: whereas for women hair is subject to discipline, for men it is a means of self expression. Through a detailed reading of Tarabotti's impassioned writings (Tarabotti was a nun cloistered against her will), Paulicelli shows the extent to which the debate on gender and on fashion are intertwined, and how central to this debate is the concept of freedom and the exercise of free will. The sixth and final chapter, with which the book ends (rather abruptly: I, for one, would have liked to see a conclusion tying together the rich strands woven through the book), is titled, "*La moda* and Its Technologies: Agostino Lampugnani's *La carrozza da nolo, ovvero del vestire e usanze alla moda* (The Rented Carriage or of Clothing and Fashionable Habits, 1648-1650)." Like many of his contemporaries, Lampugnani — whose pamphlet includes the first recorded use of the word "moda" in the Italian language — compares fashion to a contagious disease. Like Tarabotti, he criticizes men's blind imitation of fashion, but his misogynous critique is especially directed against France and its increasing fashion hegemony. Paulicelli sees a powerful bond between fashion and politics in this text, most obvious in Lampugnani's fear that Italians who imitate French and Spanish fashion are contributing to a loss of national identity that goes well beyond the realm of dress. The discussion of Lampugnani leads Paulicelli, on her last page, to make some timely observations

about the power of fashion in shaping culture, and the anxiety provoked precisely by an awareness of this power. Fashion is seductive because it allows for multiple identities and selves, and for this very reason moralists have condemned it for centuries, as can be seen in the literary narratives examined in this volume.

This well-researched and well-organized book is bound to appeal to a variety of readers: anyone interested in the history of fashion, of course, but also in women's studies more generally and in the "self-fashioning" associated with the early modern period. My only criticism concerns not the content of the study, but the level of copyediting done by Ashgate Press. The book, in my view, ought to have been edited for readability and idiomatic English, whereas it currently reads, in places, as an all-too-literal translation from the Italian, with awkward and unclear passages that impede a smooth reading. Despite this shortcoming, which is outside of the author's control, the book is rich, diverse, and original, as well as persuasively argued; I definitely recommend it.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

**Rachel A. Walsh. *Ugo Foscolo's Tragic Vision in Italy and England*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 218.**

Il volume di Rachel Walsh, *Ugo Foscolo's Tragic Vision in Italy and England*, è dedicato allo studio della vocazione tragica del famoso scrittore italiano. La domanda da cui prende avvio la ricerca svolta da Walsh è la seguente: perché Foscolo, celebre sia come poeta che come romanziere, desiderava ardentemente raggiungere il successo come autore di tragedie? Il fatto che lo scrittore considerasse la tragedia la forma più alta di espressione letteraria è la più ovvia e la più semplice risposta che si può dare alla questione. Walsh ci ricorda, però, che benché i tre tentativi effettuati da Foscolo per ottenere la fama in questo campo fossero falliti miseramente, l'autore continuò ad affermare che la tragedia era il miglior prodotto che l'intelligenza umana potesse produrre. Questa discrepanza fra aspirazione alla notorietà nel settore del teatro tragico e fallimento nel raggiungerla è ciò che ha spinto la studiosa a esaminare le tragedie foscoliane, i loro allestimenti, la loro ricezione, il comportamento tenuto da Foscolo prima, durante e dopo la messa in scena delle sue opere e gli scritti relativi a o generati dalle composizioni tragiche del grande autore italiano. Come sostiene Walsh, questi particolari insuccessi foscoliani "spark two profitable lines of inquiry — the theoretical and the biographical" (5). Dal punto di vista teorico, prendere in considerazione i fallimenti delle tragedie di Foscolo significa analizzare i suoi scritti di critica letteraria, contemporanei o posteriori alle sue opere teatrali, da una nuova prospettiva. Dal punto di vista biografico, investigare il mancato successo dell'autore nel campo della tragedia offre la possibilità di comprendere in modo più completo tutti gli eventi che accompagnarono la composizione, la messa in scena e le recensioni delle sue tre opere tragiche.

*Ugo Foscolo's Tragic Vision in Italy and England* è suddiviso in cinque capitoli, preceduti da un'introduzione e seguiti da un epilogo e da un'appendice nella quale sono riportate le trascrizioni delle sette prime recensioni della seconda tragedia foscoliana, *Ajace*. Dopo la sezione introduttiva, in cui Walsh delinea il piano della sua opera, troviamo, nel primo capitolo, un compendio della situazione del teatro tragico italiano nel diciottesimo secolo. La studiosa colloca, all'interno di questa situazione, la figura di Foscolo, ponendo l'accento su quegli aspetti dell'istruzione dell'autore più utili a spiegare la sua vocazione tragica e descrivendo i suoi "rapporti" con tre grandi letterati e intellettuali — Ludovico Antonio Muratori, Melchiorre Cesarotti e Vittorio Alfieri — che contribuirono a formare la visione tragica dello scrittore.

Il secondo capitolo è dedicato alla prima tragedia foscoliana, *Tieste*. Walsh si sofferma, in particolare, sulla prima messa in scena dell'opera e sulla sua ricezione ed esamina poi il periodo seguente durante il quale Foscolo, pur non componendo opere tragiche, meditò e scrisse su questo genere letterario e sulla funzione della letteratura, contribuendo così allo sviluppo della tragedia italiana e ponendo le basi per i suoi futuri scritti teatrali e critico-letterari.

Nel terzo capitolo, la studiosa analizza dettagliatamente le vicende legate alla composizione e alla rappresentazione della seconda tragedia foscoliana, *Ajace*. Walsh presenta un approfondito esame delle sette recensioni dell'opera teatrale apparse dopo il debutto e le reazioni e i commenti di Foscolo ad esse e agli allestimenti del suo secondo testo tragico.

Il quarto capitolo tratta del terzo e ultimo scritto che Foscolo realizzò per la tragedia italiana, *Ricciarda*. Anche quest'ultimo lavoro non ebbe successo e non riuscì a garantire al suo autore quella fama di grande tragediografo che egli tanto ricercava. Walsh utilizza qui lo stesso approccio usato nei precedenti capitoli e ci offre un minuzioso resoconto delle varie fasi di composizione, messa in scena e ricezione dell'opera. Il capitolo continua descrivendo l'esilio di Foscolo in Svizzera e in Inghilterra e il suo dedicarsi alla realizzazione di scritti di critica letteraria.

Il quinto capitolo si focalizza sulle riflessioni finali di Foscolo in materia di genere tragico e sul contributo che egli dette, attraverso i suoi scritti, al dibattito fra classicisti e romantici.

Nell'epilogo, Walsh indica possibili futuri sviluppi di questa sua linea di studi. L'approccio letterario, storico, biografico che la studiosa utilizza può rivelarsi estremamente produttivo per esaminare in modo più approfondito una figura letteraria affascinante, ma non ancora completamente investigata e compresa.

*Ugo Foscolo's Tragic Vision in Italy and England* è un testo chiaro e ben organizzato. Il lettore segue facilmente non solo la progressione degli eventi biografici e storici descritti, ma anche l'esposizione delle questioni più strettamente teoriche. L'inserire l'autore all'interno della situazione storico-politico-letteraria della sua epoca, facendo, al contempo, attenzione alle sue

vicende personali, permette a Walsh di analizzare a fondo il Foscolo tragico: la sua vocazione, le sue aspirazioni e le sue riflessioni, dalla loro origine al loro completo sviluppo. Come scrive la studiosa, Foscolo “[was preoccupied] with tragedy for the majority of his life” (115); pertanto le sue opere tragiche, seppur non famose e non totalmente riuscite, meritano di essere studiate, anche perché possono offrire stimoli e spunti alla ricerca sul Foscolo più celebre, il Foscolo poeta e romanziere.

L’obiettivo, raggiunto, del volume di Walsh è quello di aggiungere un tassello alla comprensione della natura sfaccettata del grande autore, analizzando uno dei vari modi in cui egli si è espresso. La studiosa conclude invitando coloro che studiano Foscolo “to continue to unpack [his] complex figure from new perspectives [because] [h]e should be remembered (though not necessarily revered) as more than just the author of *Ultime lettere di Jacopo Ortis* and *Dei sepolcri*” (115).

Emanuela Pecchioli, *SUNY, Buffalo*

#### TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES: LITERATURE, FILM, THEORY, CULTURE

**Giosuè Allegrini and Lara-Vinca Masini. *Visual Poetry: L'avanguardia delle neoavanguardie: mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*. Milano: Skira, 2014. Pp. 478.**

This monumental volume of 478 pages, published in occasion of the homonymous exhibition held between Venice and Pavia at the beginning of 2014, is the product of a scholarly effort of extensive proportions. The book in fact not only includes fine prints of most of the one thousand works of art exhibited on that occasion, but also collects twenty-five valuable essays written by Italian and international scholars on *poesia visiva*, concrete poetry, and *scrittura visuale/nuova scrittura*. The biographies of all 150 artists protagonists of the exhibition are also part of the volume.

The historians and critics Giosuè Allegrini and Lara-Vinca Masini, editors of the literary project, have chosen to organize the text into six different sections, the first two being, respectively, “Cenni storici” — focusing on historical reconstructions of the different authors and movements within the field of Italian and international visual poetry — and “Testimonianze” — collecting fifteen contributions written by some of the artists themselves. The third section includes four short essays on specific case studies relative to the exhibition, whereas the following chapter displays most of the prints of the exhibited works of art and a series of swift biographies of the artists prominent in the exhibit. Finally, the recapitulatory section “Affinità e dissonanze” leads to the brief and last chapter titled “Artisti affini alla poesia visiva,” which includes biographies and works of art by artists close, but not really belonging, to the artistic field here examined.



Allegrini opens the volume with four essays that, by analyzing the concepts and histories of the artistic phenomena of visual poetry, concrete poetry, *poesia visiva*, and *scrittura visuale/nuova scrittura*, end up constituting its clear, concise, and informative introductory part. After Masini's discussion of the Czech artist Jiří Kolář and the Italians Ketty La Rocca and Paolo Scheggi, Allegrini sheds light on the *scuola genovese*, its Gruppo Studio of 1958, and the birth of the crucial journals *Marcatré*, *Ana Eccetera*, and *Tool*. In the following two papers Elisa Gradi touches upon the advent of the Gruppo 70 and the *gruppo milanese*, further delving into the concept of *totalità poetica*. A precious testimony of Lamberto Pignotti reconstructs the DNA of *poesia visiva*, an essay ideally closed by Adriano Accattino's "La poesia visiva oggi in Italia" and his thematization of the contemporary crisis. If Patrizio Peterlini then focuses on the work of Francesco Conz and its ties with *Fluxus* and Viennese Actionism, Duccio Dogheria analyzes in detail Ugo Carrega's and Stelio Maria Martini's archival presence in Rovereto's Mart. At the end of the first section, Enrico Mascelloni paints an effective fresco of what he terms *avanguardie negative* since Mallarmé's *Coup de Dè*s, an excursus complemented by Carlo Frittelli's highly intimate remembrance of his personal experiences in the field. Enriching the section in a European perspective is Eva Krátká's essay on Czech visual poetry — and figures such as Jiří Valoch, Ladislav Novák, and Jiří Kolář — between the '60s and the '80s.

While the second part of the book, "Testimonianze," wishes to be a versatile recipient of theoretical ideas and authorial statements of artistic intentions (most contributions are extracts from *La parola dipinta: poesia visiva in Italia '60-'90*, Vicenza: Valmore, 1997), its third part contains four interesting essays relative to the exhibition itself. Leonardo Clerici introduces us to the Sarenco Collection with a dense, playful, and poetic associative text, and Allegrini reconstructs the history of the poetic ceramics first conceived by Sarenco and executed by ceramist Michelangelo Marchi. The same critic then presents the concept of artistic prints to introduce the exhibition section titled "Il libro d'artista," an art form further investigated in Maddalena Carnaghi's following essay about the Fondazione Berardelli's *libri d'artista* and *oggetti libri*.

Finally, the volume ends with three papers, the first one being Gianni Cuzzoni's theoretical "In principio fu il Verbo," followed by Allegrini and his "Diagramma Barr-Allegrini," which situates visual poetry in "the topographic map" of 20<sup>th</sup>-century artistic movements. Vittore Barone then closes the volume with a highly detailed investigation of Mail Poetry/Art in the national and international scenes.

In conclusion, *Visual Poetry*, in spite of having as main referent the wider public, is an editorial project that constitutes a useful point of reference for scholars working in that area of study. One could have only wished for a more systematic ordering of the essays, and a more thorough planning of their contents, as not only some information is repeated throughout the book, but some aspects

of the mutual influences that occurred between Italian and international authors are left less explored (I am referring especially to the German, Swiss, and Latin American contributions). However, the high quality reproduction of art works that characterizes SKIRA editions and the wide array of authors here included make the volume one of the most complete and useful publications to date on this form of artistic expression.

Massimiliano L. Delfino, *Columbia University*

**Pierpaolo Antonello. *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*. Milano-Udine: Mimesis, 2012. Pp. 163.**

Pierpaolo Antonello, accademico italiano affiliato all'università di Cambridge, scrivendo un saggio sul ruolo degli intellettuali nell'Italia di oggi ha dato seguito, in modo convincente, al suo impegno etico. Mentre in Italia, nonostante le ripetute lamentele sul declino degli intellettuali, tanto da poter parlare di una vera e propria "crisiologia" (Carla de Benedetti), la élite culturale è presente fino a rasentare i limiti del narcisismo autoreferenziale, quella anglosassone brilla per assenza — è indicativo il titolo del saggio di Stefan Collini sugli intellettuali in Gran Bretagna, *Absent Minds* (2006). L'esempio italiano dell'impegno intellettuale contiene dunque potenzialmente tutti gli ingredienti per riformularlo nei termini attuali di una svolta etica, una volta liberato dal catastrofismo, dal vittimismo e dal "ventriloquismo" ideologico per mancanza di un rinnovamento generazionale. La dicitura "repubblica delle lettere" segnala inoltre la differenza tra due modi di concepire l'intellettuale: funzionale e "massmediale" nel mondo anglosassone, e marginale e "poetico" nel mondo latino. Procediamo con ordine.

I primi due capitoli si concentrano sul ruolo dell'intellettuale contemporaneo, che nell'introduzione viene paragonato a una "Bauhaus intellettuale". La combinazione tra le categorie dell'estetico e del funzionale viene spesso rifiutata in ambito italiano per motivi ideologici, un'idea di fondo dell'autore messa in luce in esergo con un'epigrafe di Leonardo Sinisgalli: "Gropius ha insegnato all'Europa che lo 'standard' è una garanzia del rispetto dell'arte". Mentre il primo capitolo, con un'analisi contrastiva tra la funzione e il ruolo degli intellettuali in Italia e Gran Bretagna, mette a nudo il contrasto maggiore tra le due classi, divise rispettivamente tra "opposizione" e "integrazione" nei confronti della società dello spettacolo, il secondo capitolo approfondisce la relazione tra intellettuali e mass-media, concludendo che proprio le rivoluzioni mediatiche, tanto contrastate in Italia con l'arma della letteratura (79), potrebbero ridisegnare la dimensione antagonista del lavoro intellettuale in un modo orizzontale e "comunitario". Secondo Antonello, gli "intellettuali 2.0" (94), sempre più attivi nei blog culturali, sono il prodotto della cosiddetta *network theory*: "È ancora presto per prevedere gli sviluppi precisi di questa radicale rivoluzione informativa, conoscitiva e sociale, ma ci sembra di poter sostenere che le prospettive di Gramsci o le

indicazioni di Eco sulla necessità di costituire una intellettualità di massa, sembrano finalmente trovare degli strumenti e gli spazi per prendere corpo” (96).

Antonello stesso si dimostra un intellettuale “integrato” — per rimanere fedeli alla fortunata opposizione di Umberto Eco tra intellettuali “apocalittici” e “integrati” — quando esorta fin dal titolo a “dimenticare Pasolini”, cioè a uscire dal paradigma dell’intellettuale che trova il suo valore veridico e profetico nella “persecuzione” pagata con la propria vita. L’esempio di Pasolini dimostra come non solo la percezione del caso Pasolini, e oggi del caso Saviano, spesso è determinata da uno “sgravio” del compito dell’intellettuale, delegato all’Altro che “deve andare a rischiare la vita per validare le nostre ipotesi sul mondo e sulla letteratura” (101), ma anche come Pasolini stesso rischiava di rendere monolitici i termini con i quali formulava la sua critica negativa della società di consumo e che ancora oggi vengono utilizzati fuori dal loro contesto storico. Ciò vale per il rapporto personale di Pasolini con il sacro, diviso tra “adesione mimetica al Cristo sofferente” e identificazione con “la forza dirompente del sacro in senso arcaico e tragico” (113), e per ciò che Antonello chiama le sue “antropologie manichee” che risultano politicamente problematiche (118). L’eredità intellettuale nelle narrazioni “post-pasoliniane” di diversi autori contemporanei da Moretti a Paolini a Lucarelli, dimostra però anche la nascita di un nuovo tipo di “responsabilità”, legata non tanto alla figura dell’intellettuale “profeta” ma piuttosto al “momento conoscitivo e esplicativo” (122), e qui si riconosce in filigrana la presenza di un altro tipo di intellettuale, non per scelta ma per esperienza: Primo Levi. Antonello perciò conclude il percorso pasoliniano con un’altra speranza: quella che dall’integrazione delle eredità di Pasolini e di Levi possa nascere una nuova forma di impegno in Italia (123).

Tale tendenza forse era già presente in una dominante culturale ritenuta dalla maggior parte degli intellettuali italiani ormai giunta al suo esaurimento: il postmoderno. L’ostilità con cui la categoria è stata salutata e congedata in Italia, dimostra ancora una volta, secondo Antonello, quanto sia fondamentale per gli intellettuali italiani, da un lato, il primato della letteratura rispetto ad altri media di tipo divulgativo e, dall’altro, l’istanza autoriale di crociana memoria rispetto alla fruizione e democratizzazione della produzione artistica. Anche in questo caso lo studioso di Cambridge invita a considerare come via praticabile per un nuovo atteggiamento verso la realtà sociale un apparente ossimoro, quello dell’“impegno postmoderno”, da considerare non tanto come uno stile che sostituisce i codici del realismo, ma piuttosto come un “modo narrativo” che attraversa i generi: “Sia il realismo che il postmodernismo, andrebbero pertanto intesi come modi narrativi che agiscono trasversalmente attraverso vari prodotti artistici e culturali e che non si configurano nei termini di una distinzione binaria del tipo ludico/impegnato, consolatorio/critico, ma diventano semplicemente le modalità ritenute, volta per volta, più efficaci rispetto alla natura del racconto da costruire e che anzi possono coesistere all’interno delle stesse forme di racconto” (156-57).

Quest'ultima asserzione, che tiene anche conto del gioco della metarappresentazione accanto alle modalità realistiche come ingrediente complementare dell'impegno postmoderno artistico verso una realtà "essa stessa intrisa di finzione" (161), ci sembra la conclusione più coerente e produttiva da trarre da tutto il volume. La foto in copertina di un Pasolini pensieroso che guarda dritto verso la telecamera seduto di spalle verso una biblioteca piena di libri, potrebbe fungere da simbolo: l'intellettuale della nuova generazione rispetta la solida tradizione da dove viene ma guarda anche avanti verso una realtà mediatica più fluida in cui i nessi causali vengono sostituiti da un'intelligenza collettiva non lineare che richiede un impegno di tipo relazionale e passionale, più di valore etico che politico. Posizione che possiamo senz'altro condividere, e che nella sua formulazione avrebbe meritato una redazione formale più accurata.

Monica Jansen, *Utrecht University — University of Antwerp*

**Nir Arielli. *Fascist Italy and the Middle East, 1933-40*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Pp. XIV + 257.**

In *Fascist Italy and the Middle East*, historian Nir Arielli revisits a significant moment in the history of Fascist Italy: Mussolini's pro-Muslim policy in the broader Middle East during a time when Italy was fully engaged in the colonization of Libya and Ethiopia. In a compelling introduction, Arielli describes how assessments of the Fascist policy remain divided. For noted historian Renzo De Felice Mussolini's stated sympathy for the Muslim world, an area comprising Egypt, the Palestine Mandate, Transjordan, Syria, Lebanon, Iraq, and the Arab peninsula, was but an opportunistic move against the rival imperialisms of France and Great Britain. However, for British and North American historians (e.g. MacGregor Knox, Robert Mallet, Bruce Strang, John Pollard), this policy was designed to further the territorial expansion of Fascist Italy. Seeking to mediate between these two schools of thought, Arielli approaches the topic by considering domestic and economic forces, in addition to European foreign policy and expansionistic claims. The remainder of the introduction describes the organization of the volume in six separate sections and concludes with an important observation about the methodological difficulties that studies of this sort pose since the Arab perception of the Fascist policy remains somewhat difficult to assess.

Chapter one, "Continuity and Change: Italy and the Middle East, 1870-1943," considers the origins and development of the Italian policy towards the Middle East in its relationship with Islam as well as Zionism. Arielli not only maps the rise of Italy's colonial culture from the late 19<sup>th</sup> century onwards, but provides a fascinating discussion of young Mussolini's support for the independence of Middle Eastern countries so as to advance Italy's interests in the Mediterranean. Arielli also discusses how an official pro-Muslim policy was

forged by considering Radio Bari, one of the regime's main tools of propaganda from 1934 onwards, when it started to transmit programs in Arabic to Libya, Egypt, Syria, Palestine and some of the countries of the Arabic peninsula.

Chapter two, "In the Shadow of Ethiopia, 1935-June 1936," focuses on the years of the invasion of Ethiopia and the rise of an overt anti-British foreign policy. Arielli discusses how the regime, in its effort to find support for its claims on Ethiopia, launched a propaganda campaign that presented the Abyssinians as enemies of Egypt and Islam. Galeazzo Ciano even set up a press agency in Cairo to further the regime's propaganda. Headed by Ugo Dadone, this agency disseminated all sorts of pro-Italian material in French and Arabic. In addition, a number of films and documentaries were also sent from Rome to Egypt when Radio Bari began daily broadcasts defending Italy's invasion of Abyssinia while criticizing Britain. Yet, Italy's aggressive imperialism caused much apprehension in the Muslim world. In Egypt the campaign in Abyssinia was vigorously opposed and the only support that it received came from the Italian communities residing in Alexandria, Cairo, Port Said, and Suez. In the Arab peninsula Italy's strengthening position in the Red Sea and involvement in Yemen, where the Fascist state recruited soldiers, or *askari*, for the African campaigns, were the cause of much concern. Jewish opinion in Palestine, including that of Zionists, also remained unfavorable towards Italy. The only states that appeared to have tolerated Italy's advance were Syria and Lebanon, quite possibly because of their location at a relatively safe distance from East Africa.

Chapter three, "The Protector of Islam, June 1936-March 1938," discusses the period spanning the declaration of the Fascist empire in 1936 and the tightening of Italo-German relations to the promulgation of the racial laws. Arielli examines, once again, the central role played by Ciano in consolidating and presenting the Fascist Middle Eastern policy at home and abroad. Not only did Ciano describe Italy's policy as the forging of a bridge between East and West, but disseminated the idea that it was a way to further Italy's commercial and financial interests in Saudi Arabia, Yemen, Palestine, Syria, and Lebanon. Efforts abroad included the building of mosques and schools in Ethiopia; the granting of religious freedom to all followers of Islam; and the allocation of money to assist Muslim subjects who were traveling to Mecca and Medina for the yearly *Haj*. The apex of these propagandist efforts took place in Tripoli in mid-March 1937. In a carefully choreographed ceremony orchestrated by Balbo, Mussolini was presented with the "Sword of Islam" by a Berber chief.

Chapter four, "Italy and the Arab Revolt in Palestine, 1936-9," considers the unrest that took place in Palestine in 1936, when the Mufti of Jerusalem called for a general strike to stir up already existing concerns with the sale of Arab lands to Jewish settlers. The unrest was seen by Fascist Italy as the chance to consolidate its anti-British policies and so the decision was made to supply military assistance to the Palestinians. In this same chapter, Arielli also surveys the Arab reactions to

the Italian support of the Palestinians, explaining that they ranged from the moderately appreciative to the skeptical.

Chapter five, "Unattractive Policies, April 1938-May 1940," describes how the complex, ambiguous and often contradictory Italian foreign policy in the Middle East crystallized with Italy's entrance into World War II, the adoption of racial laws and the aggressive totalitarianism and empire-building of Mussolini from the late 1930s onwards. In this chapter, Arielli provides a concise but very illuminating overview of Fascist racial legislation at home and in the colonies. He points out that, despite the racial laws, Balbo was very careful to project an image of respect and tolerance among Libyan subjects so as to avoid unrest and revolt. Nevertheless, the aggressive imperialism and mounting racism of the Fascist regime were not lost on the people of Morocco, Algeria, Tunisia, Egypt and Syria who openly ridiculed the notions of Italians as protectors of Islam.

The last chapter, "The Optimistic Summer, June-October 1940," argues that by 1940 the Duce's aspirations exceeded the confines of the Mediterranean. To Arielli, the proposal of Quinto Mazzolini to annex Palestine and Transjordan under the house of Savoy testifies to the regime's ambitions. Yet, by the late 1930s, it had become clear, both at home and abroad, that Italy lacked the military and financial power to widen its territories.

Arielli's volume concludes with a broad summary of Fascist Middle Eastern policy as ambiguous, contradictory and, as time went on, "both unattainable and irreconcilable" (194).

A fascinating, lucidly written and well-argued book, this is a must read for all those interested in 20<sup>th</sup>-century Italian cultural history. Scholars of Italian Fascism, colonialism, and Mediterranean studies will also find *Fascist Italy and the Middle East* of great appeal for the insights that it sheds on Italy's political and cultural involvement in North Africa, the Horn, and the broader Middle East.

Norma Bouchard, *San Diego State University*

**Massimo Bontempelli. *Watching the Moon and Other Plays*. Ed. and trans. Patricia Gaborik. New York: Italica Press, 2013. Pp. 127.**

Veteran translator Patricia Gaborik has given the English reader a fascinating glimpse into the theatrical currents of the *ventennio* with her finely crafted and arresting versions of three plays by Massimo Bontempelli (1878-1960). Bontempelli, one of a legion of intellectuals whose zeal for fascism earned him a date with opprobrium and ultimately exclusion following the war, is a writer whose works seem to encapsulate neatly the swirling trends of Italian art from the 1910s to the 1940s. An ardent futurist, then an anti-futurist, then a magical realist, Bontempelli's works most often supersede facile classification in their experimental richness. While he was first and foremost a writer of prose, this first volume of his plays to appear in English gives us ample proof of his remarkable

versatility. Gaborik's compilation of *Watching the Moon* (1920), *Stormcloud* (1938), and *Cinderella* (1942) reveals Bontempelli's remarkable talent for mixing old and new styles, his ability to create scenes of great dramatic interest, and his knack for investing simple dialogue with complex ideas.

Gaborik's introduction, a robust sixty-five page essay, provides an invaluable road map for anyone trying to navigate Bontempelli's wildly convoluted and idiosyncratic path as an intellectual. Beginning with a discussion of Bontempelli's youth, during which he was practically raised on mechanized speed (his father was a railroad engineer), Gaborik follows our protagonist's career through an early phase of Carduccian classicism and aestheticism *alla d'Annunzio*, followed by total renunciation of these styles and a transition to futurism. We then follow Bontempelli as he discards futurism, in turn, for a dynamism more in line with his vision of art as an extension of Mussolini's regime, as embodied in his active promotion of the journal *Novecento* as fascist art *par excellence*. Gaborik does admirably well at explaining Bontempelli's on-again off-again relationship with the *Duce* and the regime's oscillation between praise and exclusion of his work, as well as his ultimate conversion to magical realism, the term which comes closest to encapsulating his mature works. There is also a valuable analysis of the mutual influence between Bontempelli and Pirandello.

The plays Gaborik has chosen, coming as they do from three different decades and three distinct moments in Bontempelli's career, are compelling in their own right while contrasting quite well with one another. In *Watching the Moon*, the moon whisks away the protagonist Maria's daughter. The spectator follows Maria's quest through lands simultaneously mundane and fantastic as she vainly attempts to recover her lost child. In *Stormcloud*, a supernatural weather system descends on an unsuspecting village and visits death upon its children and also on Regina, a girl caught between adolescence and womanhood. Regina returns to life midway through the play, paying visits to her two astonished suitors. *Cinderella* is a modern take on the old story, in which a plucky Cinderella charms the prince but ends up running off with a viola player (the play was originally conceived as a musical for the Maggio Musicale Fiorentino). While the plays vary greatly in style and tone, the reader is left to make fascinating connections as a result of several significant consistencies. The plays are populated by typically odious bureaucrats and whimsically pedantic tradesmen — an innkeeper in *Watching the Moon* delightfully refers to himself as “the sediment of a philosopher,” whose prescription for life is “to only ask the questions we can answer by ourselves” (17). The plays are rife with Christological and mythological references (the aforementioned viola player in *Cinderella* is called Icarus). Capitalistic imperatives infringe upon the magical, as when the Fairy Godmother laments that droves of men have sought her counsel for stock tips (76).

As for the quality of the translation, Gaborik has done an excellent job fleshing out scenes that clearly offer the “exciting performance possibilities” (lxv) she is after. She has by and large succeeded in her primary goal of “privileging

playability” (lxv), using a register that is at once colloquial and sophisticated. An example of Gaborik at her best is the conclusion of *Watching the Moon*, a scene of considerable dramatic firepower. Maria, unable to save her daughter, punishes the moon in lavishly playable language: “It’s your last night. You’ll never arrive on the earth again. You’ll die. I know, I know that I can’t get to you, you thief, but I will die, here, tight like this. I’ll become mountain, and you won’t be able to pass through me, ever again” (29). One can easily imagine the translations appearing in theatres producing works by Pirandello, Ionesco or Pinter. To be sure, there are a few howlers here and there. A husband in *Watching the Moon* complains that “I am certain...I have the proof...that my wife betrays me” (7), when the original’s “ho la certezza... sì, le prove... che mia moglie mi tradisce” (*La guardia alla luna. Teatro*. Milano: Mondadori, 1947, 20) is an obvious reference to an affair, not a betrayal. In *Stormcloud*, Regina and her would-be lover Marzio converse without fully adapting the Romance construction of “having years,” which makes the moment sound like a particularly awkward excerpt from the ESL classroom:

*Translation*

Marzio: How do you know?  
You are nineteen years old.  
Regina: That’s a lot of years.  
Marzio: I don’t know.  
It could also be not very many at all.  
pochissimi.  
(38)

*Original*

Marzio: Come lo sa?  
Lei ha diciannove anni.  
Regina: Sono molti.  
Marzio: Non so.  
Potrebbero anche essere  
  
(*Nembo. Teatro, 1916-1935*. Roma:  
Edizioni di Novissima, 1936, 403)

During the Prince’s hunt for Cinderella in the third play, we find the dissonant use of a cognate where a phrasal verb would sound far more idiomatic. From the original “la ricerca è stata vana, siamo costretti alla rinuncia” (*Cenerentola: spettacolo in tre atti*. Roma: Edizioni della Cometa, 1942, 55), we read, “The search will have been in vain, and we will be forced into a renunciation” (107). To paraphrase the Gershwins, let’s call the whole search off.

In all, Gaborik has done a service to the world of drama, acquainting the spectator with fresh material from a time and place still largely unknown in English. The book is especially valuable because it adds a dramatic voice to that of the more familiar Pirandello, whose works seem so monolithic among modern Italian dramatists precisely because his compeers remain trapped in their native tongue.

Jonathan R. Hiller, *Adelphi University*



**Vincenzo Cardarelli. *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L'archivio privato di un'amicizia poetica*. A cura di Silvia Morgani. Perugia: Morlacchi, 2014. Pp. 562.**

Il corposo volume — vi sono raccolte ed editate ben centonovantanove epistole — curato da Silvia Morgani, mentre colma un vuoto materiale (le lettere sono assenti dall'edizione completa Vincenzo Cardarelli, *Epistolario*, 2 voll., a cura di B. Blasi, introduzione di O. Macrì. Roma: Ebe, 1987), restituisce una preziosa testimonianza al mondo specialistico dei lettori del Novecento italiano (e non solo): l'intensa corrispondenza che Vincenzo Cardarelli indirizzò per circa quindici anni a Riccardo Bacchelli, amico e confidente, prezioso collaboratore e persona di fiducia per vari aspetti. Il quindicennio, che parte dagli anni della conoscenza nella libreria della "Voce" e giunge fino al periodo post-rondista, segna in maniera perentoria il cammino culturale di entrambi gli autori: lettera dopo lettera si ha la sensazione di essere stati tuffati in una sfera unica "in cui la dimensione quotidiana svela il caleidoscopio delle sue potenzialità liriche" (*Introduzione*, 13).

Il volume si divide in tre sezioni principali: all'epistolario vero e proprio (si segnala inoltre che tutte le lettere sono annotate), parte centrale del libro (95-534), viene anteposta una diligente e opportuna *Introduzione*, distinta a sua volta in due parti (la prima di carattere generale, 7-57, la seconda più intensamente dedicata a *Gli anni della "Ronda" nella scrittura privata*, 57-85); nelle ultime pagine del volume seguono invece una serie di indici (537-62), tra cui prezioso appare il primo, l'*Indice dell'Epistolario* (537-44), costituito come un'interessante tabella utile a riordinare la stessa corrispondenza conservata presso il Fondo Bacchelli della Biblioteca comunale dell'Archiginassio di Bologna (si veda la sintetica ma esaustiva *Nota al testo*, 87-92).

Le lettere raccolte si distinguono tanto per natura quanto per argomento; sono state, infatti, collezionate cartoline dalla lunghezza minima, come la prima datata 3 luglio 1910, utile solo a comunicare un cambio di indirizzo (95) e perfino moduli prestampati di telegrammi (*Lettera* 51, 202) o buste sulla cui copertina compaiono brevi righe (*Lettera* 97, 291). Ciò che stupisce, vero pregio del volume, è che lettura dopo la lettura dei testi si è portati ad accostare, pagina dopo pagina, al Cardarelli pubblico occupato nella scrittura delle proprie opere o impegnato nell'intenso lavoro redazionale della "Ronda" (perno centrale su cui ruota e si dipana il contatto personale tra Cardarelli e Bacchelli): un Cardarelli inedito, intimo, impegnato in una sopravvivenza colma di privazioni, la cui descrizione sembra molto vicino ai ritratti che Ennio Flaiano ha magistralmente dipinto ne *La solitudine del satiro* (Milano, Rizzoli, 1973) e piuttosto lontano dallo scrittore che nel 1946 pubblicò la raccolta delle *Lettere non spedite*. Dopotutto, una differenza tra il Cardarelli scrittore di epistole e il Cardarelli corrispondente di Bacchelli è sensata e vivida: il fatto che l'epistolario sia rimasto inedito per molto tempo è una scelta che deve essere ricondotta, come spiega la curatrice del volume, alla "volontà dello stesso Riccardo Bacchelli, restio alla pubblicazione delle lettere

cardarelliane”; la reticenza del destinatario deve essere ricercata nel “carattere molto schietto di alcune affermazioni del poeta su fatti e persone a loro vicini e, in alcuni casi, ancora viventi” (*Introduzione*, 9). Quella involontaria onestà per i posteri (mancanza da riconoscere in tutti gli epistolari celebri della storia letteraria italiana a partire da quelli maggiori, le *Familiars* e le *Seniles*, di Francesco Petrarca) è la marca più sincera e squisita che “in una continua dialettica di costruzione e decostruzione del sé, la dimensione epistolare offre a Cardarelli” configurando così il genere involontariamente (per noi, per la nostra lettura) come spazio “di ripiegamento interiore” (*Introduzione*, 16) dove le vicissitudini personali del poeta non solo trovano sfogo ma diventano finalmente vive proprio attraverso la dimensione letteraria del testo (come ha affermato Roberto Fuselli, *Sul cammino di Cardarelli*, Bologna: Boni, 1985, p. 35).

Alcune lettere sono costruite sul susseguirsi di giudizi e opinioni (irriverente per esempio quello dedicato alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, *Lettera* 29, 161-64) che sembrano quasi il segno invisibile dell'intangibile e perenne attività di lettura; altre epistole (per es., *Lettera* 35, 170-71) mostrano, invece, tutta l'intensità del segno della ricerca stilistica “vissuta in una continua tensione conoscitiva” (*Introduzione*, 26). Il rapporto instaurato tra le lettere e la vita per Cardarelli non si esaurisce, però, nella sola ricerca stilistica: anzi, esso invade i campi e le esperienze dal carattere più pragmatico possibile. Infatti, uno degli assi focali su cui è centrato il materiale non poteva che essere riconosciuto nell'esperimento della “Ronda”. Mentre si sfogliano le lettere si finirà per imbattersi in una questione piuttosto affascinante: la genesi del titolo della rivista, la cui ispirazione è stata ricondotta troppo spesso al solo significato “militar-poliziesco allusivo a coprifuochi, ritirate, rientro nei ranghi” (Sandro Maxia, “*La Ronda*” e la prosa d'arte: Bruno Barilli, Andrea Baldini, Emilio Cecchi in *Il Novecento. Dal Decadentismo alla rinascita dei modelli*, vol. IX, t. II. Roma: Laterza, 1976, p. 28). L'evoluzione che si concluse con la scelta della “Ronda” viene ben analizzata: Morgani, servendosi proprio dei materiali inediti e dei tanti studi sull'argomento, nelle pagine centrali dell'*Introduzione* (57-70) analizza la genesi del titolo prestando particolare attenzione al significato di “comitiva”, “gruppo” legato al tema dell'“ordine” di cui la scelta finale, forse un po' imprudentemente, è foriera. In conclusione, il volume della Morgani appare come un lavoro intenso, completo e, soprattutto, passionale: valore centrale quest'ultimo se, proprio guardando alla storia della “Ronda”, ci è permesso suggerire che la tanto auspicata rinascita della rivista — operazione che Cardarelli cercava di proporre in varie battute a Bacchelli (ma anche ad altri) — trovi tra le pagine del volume se non una resurrezione attuata e completa almeno la linfa per una nuova vita, sia pur critica, e l'auspicabile inizio per un rinnovato interesse ermeneutico ad ampio raggio.

Paolo Rigo, *Università degli Studi Roma Tre*

***Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest. A cura di Cristina Perissinotto e Charles Klopp. Prefazione di Elvio Guagnini. Udine: Forum, 2013. Pp. 270.***

The bases for our prevailing critical vision of Triestine literature were laid nearly a hundred years ago. In *Giani Stuparich triestino, scrittori italiani del Novecento* (1934), Pietro Pancrazi summarized its features as follows: *autobiografismo*, *antiletterarietà*, *introspezione*, *dimensione cosmopolita*, and above all *assillo morale*. This last feature, the ethical commitment, underpins the first four, with the result that these “scrittori di lingua, di cultura e di sangue misto (quasi in ciascuno di essi concorre l’elemento slavo o tedesco o ebraico) sono sempre intesi a scoprirsi, a definirsi, a cercare il punto fermo; ma quasi con il presupposto di non trovarlo, come chi faccia della ricerca non il mezzo, ma addirittura il fine” (Pancrazi 206-07). Today we still follow the tracks of Pancrazi, even if the current situation has become considerably more complex. The volume before us seeks to understand what has changed in the near-century that has passed since the first great Triestine writers, and what may still distinguish Italian writers of the “northeast,” unlocking their missions and literary purposes. The editors Perissinotto and Klopp enlarge the topographical borders of investigation to the Giulian, Venetian, Friulian territory broadly called the Triveneto. Indeed, the *cielo stretto* included in the title of this book runs “tra la galassia pedemonta e la laguna-mondo” of Venice, in the work from which the phrase is taken (Marco Paolini, *Bestiario veneto*, 1999). The writers examined in this new volume also extend further than those of Pancrazi, all of them contemporary: Tullio Avoledo, Massimo Carlotto, Mauro Covacich, Giuseppe O. Longo, Claudio Magris, Paolo Maurenig, Boris Pahor, Paolo Rumiz, Tiziano Scarpa, and Pietro Spirito. Yet the book’s treatment of them is implicitly founded on the terms spelled out by Pancrazi (who is referenced several times). Autobiographism, anti-literariness, introspection, and cosmopolitanism (the *assillo morale* is more difficult to pinpoint, but solidly beneath the surface) are elaborated by these writers in as many directions as one might imagine in an age as literarily self-conscious as our own.

Elvio Guagnini, who has studied the literary northeast most extensively, sets up some of the difficulties attending geo-literary criticism in his excellent prefatory note, beginning with the foundational essay on that topic by Carlo Dionisotti in 1951, and then remarking how endemic that approach is to such categories as the *linea lombarda* and tying studies on Trivenetian writing to heuristic conceptions of horizon, borders, voyage, absent shores, and the breaking of barriers. The introduction of Klopp and Perissinotto provides additional context to the literary northeast, noting especially its multi-generic tendencies and the cultural pressures it faces since the economic convulsions of the 1990s, at which point, to quote Simone Castaldi (on Tullio Avoledo), “il Nordest [...] diventa un territorio percorso da arrivisti, manager senza scrupoli, neonazisti, politici

disonesti e fanatici separatisti” (26). Localization and globalization recur as central terms in a crisis that is ostensibly more present to the minds of these writers than those of less peripheral parts of the country. The same applies to multiculturalism, ethnicity, plurilinguism, historical relativism, and hauntings of memory.

Yet what we have are *cronache* from that *cielo stretto*, not summatory, synthetic descriptions. The book is essentially a sourcebook, articulated in three parts, cyclically repeated for each writer. The first consists in a telegraphic page describing the author's main works, stylistic predilections, and biographical data. The second offers an extended assessment of their textual production by a competent contemporary critic: Parmegiani on Magris, Pizzi on Longo, Chiereghin on Pahor; Lucamante, Serkowska, Zava, Castaldi, Bettaglio, and the two editors on the remaining seven writers. The third part conducts an interview, probing these authors' self-understandings — with the exception of Scarpa (for which Stefania Lucamante compensates with a longer introduction, culling portions of her earlier interview with Scarpa from 2006) and Paolo Maurensig. *Cronache* may thus be the best place to turn for those interested in one of these individual writers, presenting us with a choice from among dense factual data, an encompassing introductory essay, and an interview allowing the author to propound his poetics and thematics in colloquial simplicity (“his” because they are all male; the editors promise to treat female counterparts in a subsequent, companion volume, *L'altra metà del cielo stretto*). A significant fourth part to the cycle is no less useful: a generally extensive bibliography of secondary sources on the authors.

The interviews tend all to begin by asking each author about his topographical attachments and their literary relevance. In virtually all cases the authors affirm that it could not be otherwise, with interesting historical specifics, but generally also insisting on the universality of their texts. Indeed, ultimately they are reflections just as much of their time — at the beginning of the third millennium — as of their place; or of Italy in general, or of an extended Europe, or of the entire world as a proliferating crossroads. The interviews then ask how these geopolitical concerns issue into literary styles, banking on a multiplicity of genres, mixed arts, plurilingualism, and dialect. These exchanges gloss the great variety of accomplishments attributed to the authors in the opening notes. Pietro Spirito, for example, distinguishes in his work “il romanzo-saggio [...] il saggio-romanzo [...] il romanzo tradizionale [...] il romanzo storico [...] oltre al reportage narrativo” (257). And the list of hybrid styles expands exponentially in other writers. Often it has to do with the exigency to do justice to Zygmunt Bauman's “società liquida.” “La liquidità infrange la regola, consentendo così all'immagine di riformularsi in funzione del consumo” (Lucamante 224). Not all writers would necessarily agree with this understanding of their enterprises, even —take the case of Magris —when their output is as diversified and experimental as others. Magris, incidentally, is one of the “doyens” of this volume, along with the 102-

year-old Boris Pahor — the crucial Slovenian narrator — and Giuseppe O. Longo (b. 1941). The conspicuously missing figure from this generation, a man who emigrated to Trieste in 1956 and who has written in Italian ever since, even if he has begun only recently to receive his artistically widespread due, is the Hungarian-born Giorgio Pressburger. But there are plenty of other important writers to keep us busy in this original and well-wrought volume.

Thomas Harrison, *University of California, Los Angeles*

**Vilma De Gasperin. *Loss and the Other in the Visionary Works of Anna Maria Ortese*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Pp. 320.**

Vilma De Gasperin's monograph provides a detailed analysis of Ortese's oeuvre, moving from her first poems and short stories in the 1930s to her great novels in the 1990s. The book is structured around two interweaving themes: loss and the Other. De Gasperin argues that Ortese's literary work "stems from a powerful creative response to a personal wound: the loss of a loved one or life's inherent and inescapable transience" (1). Indeed, Ortese's narratives address and develop through a variety of genres the experiences of bereavement, abandonment, separation, grief inflicted and suffered. Underlying these experiences is the feeling of love, the memory of a blissful paradise, often associated with childhood and familial unity. The Other thus appears in Ortese's work as a person, age, environment, or sentimental bond that is lost or has irremediably deteriorated. By examining the multifarious *figurae* of the "Other," De Gasperin uncovers both the autobiographical and the ethico-political significance of Ortese's writings. Her reading shows indeed that although Ortese favoured fantastic over realistic narration, she constantly denounced the ills and injustices of contemporary society, advocating the ideals of care and compassion. For Ortese, in inflicting violence on the Other, Man loses his humanity, causing a fall, utter loss, perdition, for which she calls for a new type of vision and empathy (3). Her literary work can therefore be understood as a "quest for relieving the pain of the Other" (264). De Gasperin advances this argument by examining Ortese's early writings (Chapter 1), her fictional autobiography, *Il porto di Toledo* (Chapter 2), the realist short stories collected in *Il mare non bagna Napoli* (Chapter 3), the fairy tales featuring a fantastic elf (Chapter 4), and the animal allegories present in *L'iguana* and *Alonso e i visionari* (Chapter 5).

To study the gradual shift from a personal to a philosophical dimension within Ortese's writings, De Gasperin combines theme and genre analysis, exploring the evolution of her style and the origin of her characters. This analysis discloses the intertextual richness of Ortese's works, which contain allusions, "near-quotations" and "echoes" of authors and works belonging to a variety of traditions: Leopardi, Dante, Petrarch, Manzoni, Collodi, Pascoli, Serao; Shakespeare, Milton, Keats, Blake, Conrad, Melville, Poe, Hawthorne; Góngora, Quevedo, Villalón, *Cantar del mio Cid*; Heine, Valéry, Puccini's *Madama*

*Butterfly*, folklore, popular songs, and the Bible. De Gasperin further deepens her investigation by contextualising Ortese's allegorical critique of modernity. Poverty, grief, anxiety, poor health, and the difficult status of women writers within twentieth-century Italian society explain Ortese's tendency to sympathize with the poorer strata of society and with vulnerable creatures. The biographical details provided in the introduction of the book thus prove very useful to follow the evolution of Ortese's core ideas and concerns. De Gasperin discusses these by scrupulously engaging with bodies of theory from authors such as Freud, Agamben, and Kristeva. She thus shows how "having transformed experience into narrative, imagery, and metaphors by the powerful means of language, [Ortese] makes it journey farther by shifting the focus from the Self to the Other and acknowledging in the Other a transfigured form of the Self's original wound" (272). Writing then becomes not only a way of "working through" melancholy, but also of retrieving one's own identity and unity.

A further theme therefore emerges from this study: literature as an alternative form of "vision" that allows us to achieve a deeper sense of reality. De Gasperin's reading of the stories "La città involontaria" (129-33) and "Un paio di occhiali" (138-43) illustrates the importance of the motif of the gaze (*sguardo*) in exemplary fashion. In the former, Ortese portrays the "reality" of the Granili, a building in Naples that has grown as a dejected shelter for the homeless. Through the repetition of the verb *vedere* and the abundance of visual descriptions, she takes the reader in a virtual tour of hell. The interrogating gaze of the narrator overlaps with the experience of discovery, thus denouncing the indifference of the rest of society, its refusal to see the horror and suffering that lies at its very heart. The metaphorical function of sight is even more evident in "Un paio di occhiali," a story that recounts a child's traumatic discovery of reality. Eugenia, a girl who suffers severe myopia, receives her first pair of glasses. Her euphoria for the transition from blurred vision to clear sight suddenly turns into a dramatic revelation when she sees for the first time the utter misery in which she and her family live. Shifting from ignorance to knowledge, Eugenia enters a world devoid of the illusions afforded by a childish and naïve perspective. The themes of vision, loss (the passage from childhood to adulthood) and the Other (a different world) thus interweave to convey a metaphorical meaning that transcends the literal level of the story.

Thanks to its perceptive reading and critical rigour, De Gasperin's monograph helps us to assess the significance of Ortese's work in the context of Italian and European literature. The concepts of loss and the Other give coherence to her analysis, but also open up a space for further strands of research, which might expand on the philosophical and ethical implications of Ortese's writings, focusing on, for example, their relation with other types of fantastic literature or with the growing field of human-animal studies.

Stefano Bellin, *University College London*

**Lorenzo Del Boca. *Italy's Lies: Debunking History's Lies So That Italy Might Become a "Normal Country."* Trans. Ilaria Marra Rosiglioni. Studi e Testi 2. New York: Bordighera, 2014. Pp. 226.**

Lorenzo Del Boca is well known in Italy for being one of those “cursed historians” who “dare” to demystify the dominant narratives about Italian unification. This volume confirms and reinforces this “revisionist” attitude by linking contemporary lies, omissions, violations and corruption to a trend that started exactly in the years of the *Risorgimento*, and that continued throughout the 150-odd years of Italy’s history as a country. In this way, Del Boca avoids a number of pitfalls that characterise Italian historical narratives: namely, the veneration of a particular historical period set against the “decadence” of the present, the idolisation of a number of “founding fathers” of the nation who are allegedly beyond good and evil, and an ethnocentric attitude that diminishes or demonises the histories of the South to glorify those of the North. By subjecting these dogmas to critical revision, Del Boca attempts to democratise Italian history, and, more importantly, to reassemble a country that appears “divided in half with each part reciprocally exchanging scowls at one another” (151).

Part I of *Italy's Lies* begins with a critique of the Italian constitution, which appears very courageous in a country where the constitution itself has been set to music by singer Shel Shapiro and celebrated on TV by Roberto Benigni (49-50), and, more recently, read aloud as a form of protest against political corruption by demonstrators in Bologna. The following chapters of this section tackle other important issues such as the existence of myriad costly duplicates among institutional entities, not least a president of the Republic and a prime minister whose roles and competences often overlap.

From the following section onwards, the volume starts connecting Italy’s contemporary troubles with habits and abuses that had begun right after unification. Accordingly, in part II, significantly named “150 Years of Unified Taxes,” the author compares Mario Monti’s administration to Cavour’s first government (57); contemporary IMU (property tax) to 1860s taxes on windows and on the grinding of cereals (84); the money wasted today by the Parliament and the various local authorities to the plunder of resources that accompanied the conquest and annexation of the Kingdom of the Two Sicilies (63-83). Spending extravagance has historically been subsidized by taxing ordinary citizens. Thus, in the same way as people used to wall up windows and get sick to avoid the window levy in the 1860s (84-85), in 2012 “a retired woman from Gela [threw] herself from a balcony because she didn’t believe she could afford to live. She had an 800-euro pension and they reduced it 200 euro” (90). Del Boca concludes that in such a system the phenomenon of tax evasion is unavoidable, as many honest families, freelance workers and small businesses simply have to resort to small frauds in order to survive.

Part III is dedicated to a series of scandals that date back to the unification period. The first two chapters are devoted to the construction of the southern

railways, and Del Boca is eager to demystify the “traditional vulgate” (100) on pre-unification railways, based on the efficiency of the northern entrepreneurs versus the laziness of the “do-nothing aristocrats from the South” (100). As a matter of fact, in 1861 “[t]he trains in the North operated thanks to the initiative taken by the Austrian government, while the South had already planned for an expansion of its railway network” (100). Interrupted by Garibaldi’s invasion, the southern railways project initiated by the Bourbons was then taken on board by the new government. After bribes, favours, money wasted in contracts that had to be withdrawn, and a “request for illegal funding” (97) signed by Giuseppe Mazzini (97-98), the contract was assigned to Pietro Bastogi, who at the time was also Minister of Finance and Member of the Parliament: “[h]ow can one imagine that such a blatant conflict of interests did not provoke some perplexities in regards to its legitimacy?” (105). The third chapter of this section is dedicated to the violent plunder of southern financial resources, which “began a few minutes after the first fleet arrived at the port of Marsala” (115), and amounted in total to several hundred million lira; much of this money, stolen on behalf of the new government, was distributed to Garibaldi’s and Crispi’s friends before ever reaching the royal coffers.

Part IV is dedicated to Italy’s turncoats, with a final chapter that illustrates a peculiar post-Fascism phenomenon: a crowd of intellectuals and politicians who had served the fascist cause before 1943 and then quickly cancelled their past loyalty and joined the Communist Party under the endorsement of Palmiro Togliatti.

Part V deals with the problems of justice: from the paradoxical persecution of Antonio Lobbia, who in 1869 dared to expose the corruption behind the privatisation of the state monopoly on tobacco and ended up stabbed and then imprisoned; through Crispi’s extravagant consumption of public funds; to conclude, finally, with the two problems that afflict the Italian justice system, namely, its proverbial slowness and the lack of political autonomy for magistrates.

*Italy’s Lies* was first published in Italian in early 2013, less than two years after the celebrations for the 150<sup>th</sup> anniversary of Italian unification. Perhaps a more honest and mature approach to the *Risorgimento*, similar to the one proposed in this book, would have helped prevent the tensions that characterised the celebrations, while also helping us deal with some of the contemporary abuses described by Del Boca.

Overall, *Italy’s Lies* is a very courageous book, in which Del Boca deconstructs the myths of the past together with those of the present to reveal the image of a country that, in many ways, has survived by cheating on its own citizens and investing in social and territorial divisions. This volume can be of much interest to a large audience of readers interested in a critical revision of Italian history, and to academics in various related fields.

Marcello Messina, *Universidade Federal do Acre*



**Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, and Christoph F. E. Holzhey, eds. *The Scandal of Self-Contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*. Wien-Berlin: Turia + Kant, 2012. Pp. 327.**

È possibile risolvere la contraddizione in Pier Paolo Pasolini? Dovremmo dopotutto risolverla? Non possiamo invece affrontarla secondo una particolare prospettiva critica, che colga il particolare senza aspirare ad una forzata, e sempre contestata, sintesi dialettica? È quest'ultima la chiave interpretativa che i Curatori del volume *The Scandal of Self-Contradiction* adottano proponendo di utilizzare il concetto di *kippbild* per interpretare l'opera letteraria e cinematografica di Pasolini negli anni Sessanta, opera "multistabile" e aperta, di confronto con il mito classico e con la tradizione giudeo-cristiana ma anche di nuova attenzione all'Africa, all'India e al Sud-est asiatico, che obbliga chi osserva — sia l'artista Pasolini, sia il suo lettore o spettatore — ad assumere prospettive diverse ed una particolare consapevolezza non solo di ciò che osserva ma del proprio atto di osservare. *Kippbild* o immagine reversibile è un'immagine che racchiude vari aspetti, percepibili individualmente — e, come tali, comunicanti una delle molteplici possibilità di compiutezza dell'immagine stessa — ma non simultaneamente. Impossibile è, perciò, coglierne la sintesi complessiva, mentre inesauribile è il processo interpretativo che agisce in una duplice direzione, verso il testo e i suoi contenuti e verso il soggetto che li costruisce o analizza. I saggi qui raccolti affrontano temi frequentemente praticati della letteratura critica su Pasolini come il rapporto tra corpo e inconscio, mito e modernità, rivoluzione, progresso e normalizzazione, e italianità e terzomondismo (o globalizzazione). Il confronto tra realtà locali e autoctone e l'apertura oltre l'Europa e l'Occidente, che l'artista o mette in scena o teorizza, avviene però nei termini della sua immaginazione, prevalentemente italianizzante e occidentalizzante anche se problematizzata. Questi temi vengono visti nei contesti pluralistici e "instabili" 1) della costruzione e affermazione autorevole della soggettività in relazione allo spazio geopolitico, 2) della identificazione o invenzione di realtà storico-geografiche rispetto alle tradizioni culturali che vi s'innestano o vi hanno origine, 3) di ritorno ad una verifica identitaria rispetto a quelle stesse tradizioni.

Su soggettività, tempo e spazio si concentrano gli interventi di Christoph Holzhey, che studia la circolarità temporale che, in *Pilade*, destabilizza l'idea di progresso; di Robert Gordon, il quale analizza l'idea di nostalgia temporale e liminalità geografica, ovvero la condizione "diasporica" del soggetto moderno, che Pasolini materializza nell'esperienza antica e moderna degli ebrei; di Giovanna Trento, che rilegge il terzomondismo pasoliniano come "italianità pan-meridionale", in cui alterità e subalterità transnazionali vengono riconosciute attraverso un'originale e personale reinvenzione dell'idea di Italia; di Agnese Grieco, la quale si concentra sul corpo dell'attore come soglia tra la realtà storica e materiale e l'inconscio, il sogno e l'istinto; e di Claudia Peppel, per la quale l'ospite di *Teorema*, costruito come "oggetto del desiderio" e "autorità

inattendingibile” (109), deterritorializza gli spazi in cui entra e insegna ai personaggi che incontra la trasgressione del quotidiano attraverso il desiderio e la passione, unica possibilità per una vita profondamente e sinceramente vissuta. Sull’immaginazione geografico-spaziale di Pasolini come localizzazione di tradizioni che operano entro e contro la modernità riflette Manuele Gragnolati: rileggendo gli *Appunti per un’Orestide africana*, Gragnolati mette in evidenza l’abilità di Pasolini di destabilizzare i concetti di sintesi e analogia tra mito greco e contemporaneità africana che l’artista stesso, tuttavia, propone come categorie interpretative della modernità. E, ancora, Silvia Mazzini considera *L’odore dell’India* e il documentario *Appunti per un film sull’India* per dimostrare come l’India immaginata da Pasolini assuma evidenza di realtà recuperando il passato e traducendo tradizioni antiche in possibilità sovversiva nel presente, di denuncia e resistenza nei confronti dei processi disumanizzanti della modernità. Notando come Pasolini si posizioni diversamente nel tempo rispetto al ruolo della religione e, in particolare, della cristianità in India prima e in Africa successivamente, Francesca Cadel sottolinea la libertà coraggiosa dell’artista che vive “la realtà in tutta la sua faziosità” (160), anziché tentare di risolverla razionalmente (o accademicamente). Infine, in questa seconda sezione del volume, Bernhard Groß dimostra come la struttura narrativa di *Medea* obblighi chi ne usufruisce a livello estetico ad assumere una posizione di distanza e conflitto rispetto all’esperienza rappresentata, distanza in cui si gioca la denuncia pasoliniana della modernità occidentale. Nella terza parte del volume, Hervé Joubert-Laurencin e Astrid Deuber-Mankowsky ritornano alle figure della tradizione, rispettivamente a Gesù e, ancora, a Medea, per evidenziarne il potenziale rivoluzionario e moralmente sovversivo di cui le anima la rappresentazione pasoliniana. Anche San Paolo è fondamentale in questo contesto: il Paolo pasoliniano è figura divisa tra la possibilità di un nuovo Dio e il ritorno del Dio ebraico (così per Luca Di Blasi), o soggetto che entra nella storia operando una “frattura” nel tempo, ovvero annunciando un accadimento singolare e unico, una verità universale oltre la legge, che tuttavia, per farsi garante di libertà per gli individui e le comunità, introduce a sua volta una nuova legge (così Bruno Besana, su Pasolini letto da Alain Badiou). Concludono il volume una relazione di Badiou dal titolo “Destruction, Negation, Subtraction,” a cui si riferisce Besana nel suo intervento; la prima traduzione inglese, a cura di Gordon, dell’“Uomo di Bandung”, testo rilevante per capire il pensiero di Pasolini sul tempo, tra preistoria e modernità; e l’invenzione di Joulia Strauss, “Mythisnow-Pasoliniandeuropeetoday”, riprodotta anche in copertina, che affianca in un’unica panoramica varie immagini del cinema di Pasolini e della storia contemporanea, sfumandone e confondendone i contorni.

Frutto di una collaborazione internazionale, sviluppatasi inizialmente nell’ambito di una conferenza tenutasi a Berlino nel 2011 su Pasolini e il patrimonio culturale europeo, questo volume risulta strumento utile sia per la consultazione scientifica che per la didattica.

Francesca Parmeggiani, *Fordham University*

**Francesco Durante, ed. *Italoamericana: The Literature of the Great Migration, 1880-1943*. Ed. (American edition) Robert Viscusi. New York: Fordham University Press, 2014. Pp. 997.**

*Italoamericana* is, without a doubt, one of the most important contributions to the field of Italian-American studies in the past decade. Dedicated to the writings produced between the Great Emigration of the 1880s and World War II, this anthology was published, in its Italian version, by Mondadori in 2005. It has now been translated into English and substantially enriched by Robert Viscusi's Preface, and the meticulously updated (by James J. Periconi) extensive bibliography. The editor coordinating the work of a large team of translators, most of them members of the Italian Writers Association or of the Italian American Studies Association, is Anthony Julian Tamburri. This remarkable volume fills a large gap in the study of Italian Americana, and will be of interest to literary scholars, sociologists of migration, demographers, historians and political scientists alike, but also to the general public.

In his work, Francesco Durante — journalist, translator of American literature, and a professor at the University of Suor Orsola Benincasa in Naples — was motivated by several impulses. The first was what he saw as an inability among scholars and the general public “to distinguish between the different phases of the immigrant story” (x); the second, the systematic ignoring (in Italy, but often also in the United States), until the 1980s, of writing by Italian Americans, resulting in an almost complete lack of critical studies and reference works. The third was his view that the writing of the period between the 1880s and World War II constitutes a crucial “moment of passage [...] between the experience of the fathers who came to America armed only with their cultural baggage from home, and that of their children who, merely a generation or two later, would recount their moving saga entirely in English” (ix).

*Italoamericana* opens with Robert Viscusi's fine and nuanced “Introduction to the American Edition,” which emphasizes the urgent need for documenting in English a phase in Italian-American writing; the original sources are accessible only to a few and have fallen into almost absolute obscurity, while physically deteriorating in attics and libraries.

The volume is divided into five long sections, each one preceded by a substantial critical Introduction, where Durante carefully and painstakingly articulates the methodological and historical basis of his selection. Indeed, the five Introductions, published together, would in themselves constitute an important work of criticism in the field of Italian Americana.

The first section is titled the “Chronicle of the Great Exodus,” and covers a forty-year span, from the early 1880s to the early 1920s. The authors included

range from Little Italy's many journalists and polemicists, to Italian journalists travelling from the east to the west coast, to modest workers, academics and diplomats, and even Al Capone.

The second section, "Colonial Chronicles" (referring to the colony-like nature of the urban ghettos and of the workers' camps in rural areas) is mostly dedicated to writings in the many Italian periodicals which would appear and disappear in rapid succession, ranging from dailies to occasional publications. The remarkably well-documented Introduction is an excellent source of information for anyone studying the history of early Italian-American news-writing, and the questions of language that the contributors and the editors faced. It includes excerpts from works of authors who represent a transition from journalistic writing to narrative and poetry (there was virtually no Italian American novelist, poet or playwright of the time who was not present in Italian-American periodicals).

The third section, "On Stage (and Off)," is devoted to theatre. Here again, the Introduction represents an extraordinarily well-documented and nuanced analysis of early Italian-American theatre, from the Neapolitan *café chantant* of Mulberry Street, to a specifically Italian-American genre of synaesthetic theatre — a show including singing, reciting, pantomime and many costume changes, much loved by the Futurists and known as *macchietta coloniale* (colonial impersonation, an outgrowth of the Neapolitan theatre) — and to the work of professional writers and actors exploring the theme of immigration, crime and passion, historical dramas, satire, and experimental theatre. Here again, language questions and the fascinating role of intersecting dialects are analyzed in great detail.

Section four, "Anarchists, Socialists, Fascists and Antifascists," brings together writings by political activists influenced both by labor issues in America and the social and political issues in Italy. These range from the style of the *scapigliatura*, often adopted by anarchists (Durante mentions the remarkable fact that between 1870 and 1940, one hundred of the approximately five hundred anarchist newspapers in the United States were published by Italians), with Carlo Tresca as the central figure, to poetry dedicated to the labor movement. We see clearly the central role of newspapers in articulating Italian Americans' points of view on Italy's frustrated efforts to win territories after the Great War.

The final section of the anthology is dedicated to "Integrated Apocalypitics" or, as Durante puts it, to those authors who "were almost illiterate when they came from Italy, and in America they made up for that lack by learning to read and write directly in English" (791). These are the mediators between life in the colony and the opening of Americanization, the middle space between the Italian Americans still rooted in Little Italy and the second-generation writers.

This worthy volume should be part of reference sections in university and public libraries anywhere in the United States (and, in its Italian version, in Italy), and it is our hope that it will contribute to a serious revival of interest, academic and popular, in the early stages of the Italian presence in North America.

**Alain Elkann. *Racconti*. Milano: Bompiani, 2014. Pp. 443.**

I *Racconti* che Alain Elkann ha racchiuso in silloge agile ed elegante si snodano in una parabola di quattro decadi e sono sintetico compendio della visione del mondo dell'autore che nel corso del medesimo arco cronologico ha dispiegato altresì la sua *Stimmung* in copioso ordito di romanzi ed in costante produzione saggistica e giornalistica. Quel che emerge ad un *excursus* analitico e quel che resta quale solido fulcro nella mente di chi legge è la percezione dell'intensa ed ininterrotta passione per la parola scritta, germogliata sin dalla prima giovinezza, quando erompeva come prepotente "bisogno fisico di avere sottomano una penna e un quaderno". Radice profondissima del cuore, "fiamma impulsiva e insaziabile", così come è definita ne "Il castello di Chillon" (100), *l'ars scribendi* diviene salda cifra identitaria, fedele e preziosa regola di salvezza sui sentieri, più o meno impervi, che l'esistenza, "incerta e sfuggente", propone ("Irwin" 15). I temi-chiave che si intersecano e interagiscono nei variegati microuniversi delle cinquantotto *short stories* si raggruppano in punti nodali di pensiero, virtualmente contigui ed opposti: da un lato emerge uno spazio vertiginoso e cangiante, animato dalle innumerevoli forze centrifughe che costellano gli intrecci: *in primis* quello del *wandering*, l'erranza, e poi il senso sottile ed angoscioso della precarietà, riecheggiante la *vanitas vanitatum* del *Qohélet* cui fa da *pendant* un panico desiderio d' "eternità" in "Ceneri" (12); o quello del Fato che, ne "Il vestito di Harris Tweed", assume le inquietanti spoglie di Atropos, l'inflessibile Moira che recide il filo della vita, occultata tra le pieghe d'un "rammendato" completo maschile (20). Proiettati nella fuga asimmetrica dello spazio centrifugo, i percorsi dei protagonisti dei *récits* si rifrangono in un'esperienza "ondivaga" ("Il grande narciso" 40) e sono dimidiate fra il *longing*, lo struggente rimpianto delle *neiges d'antan*, plaghe felici d'un'infanzia che appare sempre più inafferrabile, ed il sofferto senso del *not belonging*, la non appartenenza ad un mondo inautentico, attraversato da "vite parallele, oblique, diagonali", come viene descritto ne "Le città invivibili" (175), distopico riecheggiamento delle calviniane città invisibili.

Prigionieri di questi *in-between*, tristi *interstizi* di sapore foucaultiano, i personaggi dei *Racconti* sono trascinati in una *katábasis* che sembra un cercato, quasi pianificato, *descensus ad inferos* ne "La piramide azzurra" (357-59.) La discesa s'inverna nell'illogica sequenza di una ormai logora *routine* ove, come per Breton e Unamuno, "il caso diviene desiderio" o attesa di esso, ma i sentimenti restano inesorabilmente muti. E così le *rencontres* femminili si susseguono numerose per i *flâneurs* elkanniani, e le relazioni si dipanano in un corollario di fisicità in cui l'io maschile indugia per breve tempo per poi stancarsi ed allontanarsi, attraverso gli "anni che svaniscono come bolle di sapone", dalle

quali, per un breve attimo, le donne appaiono in guisa di “fotografie sfumate di ricordi lontani, momenti evaporati” (“Trieste” 88).

Eppure, da questo *locus mutabilis*, cosmo esploso in vorticoso futilità di frammenti che ricadono su se stessi in kunderiana, insostenibile leggerezza, molti degli innumeri personaggi maschili creati da Elkann riescono, con lo slancio di naufraghi scampati al gorgo, a far affiorare granitiche forze centripete che li riportano all'innocenza delle origini, al riscatto dell'*anábasis*, alla risalita, alla liberazione del sé primigenio. Esso vuole “l'amore [...] senza difetti, puro come una poesia, un lago, un bambino che dorme” (“Il diavolo” 95); e si libra leggero alla ricerca della perduta *anima* junghiana, smarrita nei recessi della mente, che può, nel suo incarnarsi molteplice, rivestirsi dei candidi veli della *Shekinah*, la Sapienza luminosa, invero femmineo del divino. Ed è una *quête*, questa, che si quantifica nel “desiderio” di trovare la “donna perfetta”, eco del biblico libro dei *Proverbi*, “bella e rigorosa come un paesaggio della Toscana, [...] una donna elegante, intelligente, pazzamente innamorata (41).

All'alternarsi delle dinamiche divergenti e convergenti che formano lo spazio dei *Racconti* e conferiscono ad essi suggestiva icasticità, si affianca un ulteriore elemento simbolico: è l'immagine del deserto, silenziosa dimensione alternativa, mare di sabbia che un tempo era “oceano” (“Il viaggio nel deserto” 368). È in questo *átopos*, monocromatico luogo non luogo (nel quale la fine, come per la mitica fenice, contiene interi i germi dell'inizio) che dopo un accennato conflitto con la figura paterna, il figlio decide di dimorare, sottraendosi ai doveri ed alle costrizioni, alle abitudini ed alle distrazioni; qui s'immerge nella bellezza folgorante del *cronotopo*, ardentemente sognata, dove lo spazio e il tempo sono un tutt'uno e l'uomo è “solo, con un libro di fiabe”, per “riappropriarsi” del sé più profondo e più indifeso e per innalzare dalle ceneri della distruzione un nuovo canto di vita e di creatività che gli consenta di “vedere” con occhi nuovi “il mondo” (370, 369).

A chi scrive i *Racconti* di Alain Elkann sono apparsi come le sfaccettate tessere d'un più vasto mosaico, che si compone, nella sua complessità, in due suoi libri belli e sofferti: *John Star* (2001) e *Nonna Carla* (2010); *compte rendu*, il primo, del destino d'un uomo che applica *ad litteram* e *in corpore vivo* l'aforisma: “Il faut se dépayser pour se retrouver” (citato in *Hotel Locarno* 2011); struggente monologo-diario il secondo, nel quale il protagonista riafferma la centralità del *locus cordis*, territorio archetipico degli affetti, fermo punto di partenza e d'approdo, colmo d'una luce abbagliante come le nevi di montagna ed il sorriso di una madre che stringe in tenerissimo abbraccio il suo bambino. I *Racconti* di Elkann sono vividi ed umanissimi nodi esperienziali da cui emana un profondo amore per la vita, nel corso della quale, com'egli ha scritto nel saggio *Mitzvâ* (2004), è necessario “dimenticare” il “passato, i ricordi, [...] gli affanni” e saper trovare la difficile saggezza d'accettare l'esistenza nella sua contraddittoria ma meravigliosa essenza, che la fa simile a un “cielo terso dopo la tramontana” ed a una “notte” carica “di stelle” (58).

Olimpia Pelosi, *State University of New York at Albany*

**John Gatt-Rutter. *The Bilingual Cockatoo: Writing Italian Australian Lives*. Melbourne: Hybrid, 2014. Pp. 237.**

John Gatt-Rutter's *The Bilingual Cockatoo: Writing Italian Australian Lives* is a study of autobiographical, biographical and collaborative texts on the experience of Italians who immigrated to Australia. Divided into 7 chapters dedicated either to texts grouped around a specific topic, or focused on one particular author, Gatt-Rutter's book is an eye-opener to the reader who is faced with a large amount of fascinating materials that had never been made available to the wider audience and critics before.

The book opens with an introductory chapter that sets the tone of the analysis but does not provide a theoretical framework. The method that Gatt-Rutter has elected for his analysis is in fact deductive, where conceptualization of the texts follows the detailed exploration of the books and their circumstances. The first chapter highlights the complexity and variety of the narratives considered: texts in English, in Italian and translated into English, as well as autobiographies, biographies, first-person autobiographies written by family members, texts orally narrated by dialect speakers and rendered in English by a co-author. The fundamental issues arising from this type of life narrative are also stated in this chapter: the identification of the personal with the national, the affirmation of a successful life in a new and difficult environment and the desire to be accepted as Australians. There are also several life narratives written by women and discussed in this chapter.

The second chapter is devoted to books on the internment experience during the Second World War. Here the interest is not so much on the reconstruction of the historical events, but on the analysis of the sense of belonging, and on issues of identities emerging from narratives of Italians interned as "enemy-aliens" during the war. The interplay between ethnic identity of origins and elective national identity becomes more evident in the texts on this topic. Italian identity in this case "is the complex of experiences and social networks internalised while living in the *paese* or town or area (singular or plural) in Italy or among conationals of varying degrees of closeness (familial or of neighbouring origin) in places outside Italy, such as Australia" (57) — a multiplicity of "Italian" identities, therefore, that combines with the chosen Australian identity, also multiple, but whose formation remains somehow silent in these narratives, as Gatt-Rutter highlights.

Chapter 3 focuses on the expression of trauma emerging in the life writing of many Italian Australians. The chapter is therefore well placed after the chapter on the traumatic experience of internment, and in general links with the underlying

theme of discrimination suffered by Italian immigrants in Australia to a higher degree, as Gatt-Rutter underlines, than by Italian immigrants in America, for example. In fact, the *Bilingual Cockatoo* opens with an anecdote that clarifies both the suffering of Italian immigrants in Australia and the difficulty of finding expressions for so many silent lives. It is the story of an Italian immigrant who, resentful of the lack of support of his workmates over a minor accident, puts his arm under a circular saw, because, as he later said, he did not have any words to express his protest. The period in which the texts analysed in this chapter were written ranges from the 1950s to the 2000s.

The theme of trauma of chapter 3 is somehow counteracted by the positive narration of success stories of Italian migrants which follows in chapter 4. Here, the story of Sebastiano Pitruzzello and his family's transition from poverty in Sicily to their struggles and final successful operation of a food company in Australia is analysed in an interesting discussion of the different voices taking part in the re-creation of a life story. As Gatt-Rutter underlines, the life story of Pitruzzello brings to the fore the voice of the subject of the story, Pitruzzello, that of the biographer Piero Genovesi, and also the translator's input, as the work was translated into English by Walter Musolino. This book allows Gatt-Rutter to look into the linguistic and cultural mediation of life writing of a cultural minority. The rest of the chapter sheds light on a wide range of texts celebrating the achievements of Italian immigrants in Australia in a variety of fields from business to politics.

Chapter 5 looks at the theme of autobiographies from the perspective of specific ethnic groups. Although the difficulty of such a categorization is immediately stressed by Gatt-Rutter, a selection of texts is examined in this light. Very pertinently this chapter precedes a chapter devoted to the discussion of Fosco Antonio's *My Reality* — a hybrid text first published in 2003 and then again in 2007 — which is analysed for its particular stylistic merits. The book challenges any categorisation as it is autobiography, fiction, social commentary, and confession. Irony and self-irony pervade the text. This chapter clearly shows that the discussion of Italian Australian life writing is not only ethnographic but also literary. The last chapter summarises the texts discussed and relates them to the theories of Gillian Whitlock, Eva Karpinski, Susanna Eagan, Julia Watson and Sidonie Smith, and Carol Boyce Davies.

Clearly written and well structured, *The Bilingual Cockatoo: Writing Italian Australian Lives* is a fascinating book able to uncover unexplored stories and texts, and bring them into dialogue with the theorization of life writing and migration. The discussions on collaborative authorship, mediation and trauma are also a very good source for scholars of other migrant literatures.

Patrizia Sambuco, *Monash University*



**Antonio Lucio Giannone, *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*. Martano-Lecce: Edizioni Milella 2013. Pp. 253.**

Il volume curato da Giannone è dedicato a scrittori italiani del Novecento, accomunati dall'origine meridionale e dal relazionarsi con la letteratura nazionale ed europea. Nato come raccolta di studi apparsi in sedi e per circostanze diverse, il libro, nel primo contributo, esamina il legame tra Giulio Cesare Viola e il crepuscolarismo romano. Originario di Taranto, inizia a Roma la giovanile frequentazione di Sergio Corazzini, Fausto Maria Martini e Tito Marrone. Ma, Viola crepuscolare non è e, dopo l'esordio poetico sul settimanale leccese *La democrazia* nel 1907 nell'articolo *Per un poeta sincero*, comparso sulla rivista *La vita letteraria*, addita come modello per i giovani Salvatore di Giacomo che pone al centro della sua arte la realtà quotidiana del popolo napoletano (27). Nel 1909, in *L'altro volto che ride. Poemi*, si converte ai modi della poesia simbolista: facendo dialogare con gli uomini oggetti inanimati, elementi naturali personificati, preannuncia la sua vocazione teatrale (28). Infatti è critico teatrale di vari giornali e dal 1926 al 31 redattore capo della *Nuova Antologia*. Autore di opere narrative, dal suo romanzo *Pricò* (1924) è tratto, per la regia di Vittorio De Sica, il film *I bambini ci guardano*. Consultando l'archivio di Michele Saponaro, Giannone documenta i suoi legami iniziando dall'esordio a Napoli, dove collabora a *La Tavola Rotonda* ed entra in contatto con scrittori che intorno alla rivista gravitano: il capo-redattore Biagio Chiara, Decio Carli, Achille Macchia, tutti sensibili alle correnti letterarie più avanzate, come il simbolismo, provenienti dalla Francia. Subentrato a Chiara in veste di redattore capo del periodico, pubblica *Il manifesto del futurismo* prima che apparisse sul quotidiano francese *Le Figaro*: l'amicizia con Marinetti risaliva al tempo della collaborazione alla rivista milanese *Poesia*, fondata dal poeta nel 1905. Ottenuto nel 1918 a Milano l'incarico di redattore unico della *Rivista d'Italia*, la riporta al livello delle precedenti gestioni di Gnoli e Chiarini. Dall'inizio ha il sostegno di Ada Negri e Alfredo Panzini, la collaborazione di Pirandello, De Roberto, Giovanni Gentile. Una delle novità introdotte da Saponaro è la rubrica *Gli uomini dell'Italia odierna*, che avrebbe dovuto costituire, per lo storico futuro, il documento dello stato in cui versava la cultura dell'Italia contemporanea (59).

Giannone affronta il rapporto tra il poeta salentino Girolamo Comi ed Arturo Onofri. Comi, completando i suoi studi a Losanna, si interessa alle teorie antroposofiche di Rudolf Steiner. A Parigi, dal 1912 al 1915, studia i simbolisti francesi, frequenta Claudel, Verhaeren, Valéry e non disdegna suggestioni pascoliane e dannunziane. Nel 1912 pubblica la prima raccolta poetica, *Il Lampadario*, che ottiene una favorevole recensione sul *Mercure de France* dal critico Ricciotto Canudo il quale coglie l'affinità con un gruppo di poeti, tra cui l'Onofri, attivi a Roma. Comi ed Onofri, che avrebbero fondato e diretto le edizioni *Al tempo della Fortuna*, sono accomunati da una concezione della poesia estranea alle correnti letterarie novecentesche secondo cui la parola poetica tocca

l'essenza dell'universo invisibile, e dà forma di corpo sensibile ad un essere spirituale. Il critico letterario Bocelli individua nella produzione comiana diverse fasi: una di tipo panico-sensuale, connotata da monotonia e staticità di espressione; la successiva in cui il poeta è presente nella contemplazione dell'universo; l'ultima in cui l'autore individua legami tra sé ed il mondo intendendoli in senso fisico e non solo metafisico (100).

Giannone disserta sul duro attacco sferrato all'ermetismo da Quasimodo e Bodini: entrambe ritengono tramontata, conclusa la guerra, l'esperienza ermetica e sono accusati di defezione da Oreste Macri che li costringeva a restare fedeli all'idea di scrittura della generazione novecentesca cui appartenevano (133). Quasimodo è ormai il capofila della nuova poesia: egli, secondo Bodini, è l'iniziatore della poesia meridionale e inaugura una linea poetica del Novecento che include il campano Alfonso Gatto, i lucani Sinisgalli e Scotellaro, i pugliesi Raffaele Carrieri e lo stesso Bodini (121) che, rifiutando l'ermetismo, pone al centro delle raccolte poetiche *La luna dei Borboni* e *Dopo la luna*, il Sud e assume, come riferimento costante della sua attività letteraria, la figura e l'opera di García Lorca il quale gli insegna a scavare nell'inconscio collettivo del popolo salentino, partendo dalle manifestazioni tipiche del folclore iberico (183). Negli anni della guerra e del dopoguerra emergono nuove istanze espressive e contenutistiche, riguardanti anche la prosa che, tramontata la prosa d'arte, tende verso la poesia perché il linguaggio da logico e costruito diventa analogico, non disdegnando il meraviglioso, il magico, l'immaginario. Sinisgalli, disconoscendo come modelli D'Annunzio e Cecchi, nelle prose *Fiori pari fiori dispari* e *Belliboschi*, ripercorre le tappe della sua vita delineando, a ritroso, la storia della propria anima. Spazio privilegiato di questi scritti è la natia Lucania ricca di leggende, superstizioni, tradizioni (148-151).

Scotellaro, analogamente, dedica le sue raccolte poetiche alla realtà ambientale del sud ma, dall'immagine del poeta-contadino data da Carlo Levi e dal carattere ideologico conferito alla sua opera, negli anni cinquanta e sessanta, vi è stato un cambiamento negli anni settanta. La pubblicazione di scritti, rimasti inediti, e la rilettura dell'intera opera ha rivelato la dimensione più intima e privata di Scotellaro di cui sono stati colti legami con correnti ed autori del Novecento, liberandolo dall'isolamento che sembrava circondarlo (195-96). La raccolta, *Margherite e rosolacci*, apparsa nel 1978, raccoglie centosessanta liriche inedite che documentano legami tematici e formali con l'ermetismo nella fase dell'esordio poetico 1941-1945; motivi legati alla realtà del paese con i suoi personaggi, il duro lavoro quotidiano, le tradizioni contadine compaiono nelle poesie del 1946-49; le esperienze del carcere, l'esilio dalla sua terra, il disamore sono nelle composizioni degli anni 1950-53 (209-10). Scotellaro, se la morte non l'avesse colto prematuramente, era uno dei nomi su cui Bodini contava per il suo periodico *L'esperienza poetica*, stampato a Bari dal 1954 al '56, per documentare il rinnovamento in atto nella poesia di quegli anni (223).

Chiude il volume un'appendice dedicata alla poesia italiana del Novecento secondo il saggista e critico letterario Giacomo Debenedetti che, esaminando il ventennio 1930-50, individua due linee poetiche opposte. Da una parte la poesia pura o ermetica che è di Ungaretti, Montale, Luzi; dall'altra la linea della poesia relazionale che è di Saba, Sandro Penna, Giacomo Noventa (237-43). Ai più poco noti perché nelle attuali Indicazioni nazionali dei licei non sono contemplati gli autori meridionali del Novecento pieno, loro testimoniano lo sciogliersi del rigido canone ermetico vagheggiando una poesia capace di rifare l'uomo dopo i disastri bellici, dislocando, talora, in modo immaginoso, la realtà in cui si sono trovati a vivere.

Anna Maria Cantore *Università degli Studi di Bari*

**Danielle Hipkins and Roger Pitt, eds. *New Visions of the Child in Italian Cinema*. Bern: Peter Lang, 2014. Pp. 342.**

In recent years growing international scholarship has zeroed in on the history and theory of children in film. In Italian film, more specifically, I have edited a special issue of the journal *Quaderni d'italianistica* — 34.2 (2013) — with 8 articles expressly devoted to “Children in Italian Cinema” from pre-neorealism to the present. A welcome addition to the discourse comes from *New Visions*, a collection of 13 chapters, all but two (those by Irene Lottini and Dana Renga), authored by British scholars. *New Visions* presents various interpretive approaches including childhood psychology, film ethnography, and post-feminism, and provides an overview of studies of the child in Italian cinema (9). The book promises to pay more attention to gender and the female child. After Hipkins's thorough Introduction, chapters are organized into 4 parts: Part 1, “Childhood: The Other Side of the Story”; Part 2, “Transnational Perspectives on the Italian Canon”; Part 3, “Children Sacrificed and Lost”; Part 4, “Contemporary Italian Cinema.”

In chapter 1, Mary Wood outlines the uses of children in film. Through up-to-date statistical analysis of spectatorship and industry, Wood finds that child and family films constitute a very lucrative market, which is overrun by American productions. The dominance of American movies explains why Benigni's *Pinocchio* failed to capture the international market. Ambiguities about masculinity and unstable sexuality cause unease, and do not provide the sugar coating of Disney's version. Lesley Caldwell examines the children-in-flight motif in 1990s cinema. The child is a signifier of excessive emotion for adult audiences. The used and abused child, and the contrast between the child-centered culture of Italy and the dramatic lives of many children, are shown in films by Capuano, Amelio and Martone. Amelio's *Il ladro di bambini* and Moretti's *Caro diario* and *Aprile* are examined in detail to show the representation of contrasting aspects of childhood in Italian society.

Part 2 connects the Italian canon on the cinematic child with transnational film. Despite the stimulating conclusions in all articles in this section, I find the link with the main theme of the volume very tenuous. Robert Gordon, for example, sees the father-son dyad in films like *Ladri di biciclette* as a subset of the pseudo-couple in buddy road movies, and calls Bruno and his father's interaction in *Ladri* a "'situational ballet' of film fathers-and-sons" (87). The article then surveys the buddy/pseudo-couple *topos* in American cinema. Gergerly studies Buñuel's film *Los Olvidados* (1950), the story of children surviving in the hostile urban landscape of Mexico City, a seemingly typical neorealist story of children in the ruins of a corrupt state. He argues that Buñuel satirizes the Italian neorealism of De Sica and Rossellini by presenting children not as innocent victims, but rather as grotesque bandits capable of brutality. Classic Italian child cinema serves just as an interpretive tool for Spanish cinema. Fiona Handyside examines Sofia Coppola's *Somewhere*, a film on the father-daughter connection, and claims that it evokes Fellini's *La dolce vita*. While Handyside touches on post-feminism, female agency, and the woman director struggling between adolescent girlhood and professional adulthood, I find the link with children in Italian cinema very dubious.

Section 3 opens with Irene Lottini's article on children in early cinema, with a focus on *Pinocchio* and *Cuore*. Antamoro's silent comedy on Pinocchio highlights the kinetic and acrobatic character played by Ferdinand Guillaume, an adult comic actor. The film adds to the original some picaresque adventures among American Indians, inspired by "pinocchiate," spinoffs of Collodi's book in early 1910s Italy. Film Artistica Gloria (1915-16) produced nine films based on *Cuore*'s Monthly Tales. Following closely the originals, these films were suitable for socio-historical drama and didactic purposes. Louis Bayman examines melodrama in the postwar years when children became cinema's emblematic figures of defeat and suffering, and childhood suggested values like innocence, naturalness and innate morality. The idealization of childhood is represented through the male child. Movies on the *maschietto* show him developing into a social being and becoming a man, the common social concerns associated with neorealism. Special focus is placed on Matarazzo's *I figli di nessuno* that features the "figlio doloroso". "A figure of loss, the child in postwar Italian cinema exists contained within a state of suffering innocence" (170). Hipkins's fine chapter complements Bayman's and switches the attention to the mother-daughter relation in postwar melodramas. In 1950s melodrama Hipkins finds a juxtaposition of lost daughter and fallen woman/mother. Matarazzo's *La schiava del peccato* and Genina's *Maddalena* are movies which show the impossibility of "representing femininity coherently, despite the abundance of women on the screen" (189). While lost daughters, i.e., daughters of prostitutes, cannot be with their mothers, in Lattuada's *La spiaggia* mother and daughter can be together and there is some hope for female identity. Roger Pitt's chapter explores Moretti's *La stanza del figlio* in light of the missing child as a *topos* in

contemporary narrative cinema. Considered by many to be a movie charting a new course in Moretti's cinematic career, Pitt argues that it may not be as un-Moretian after all, but rather "a veiled synthesis of earlier on-screen embodiments" (232), since it dramatizes Moretti's "on-screen persona's failed attempts to postpone his son's (and ultimately his own) transition to adulthood" (231). Emma Wilson studies Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei*, a "social history of women's situation in postwar Italy" (245). The film is a montage of Marazzi's grandfather's (Ulrico Hoepli) home videos of their family. Marazzi can retrace the life of her prematurely deceased mother — afflicted by mental illness — and her childhood as captured in Hoepli's amateur video, reorganized and edited by Marazzi into a one-hour film. The movie is an adult commemoration and visual narrative of Liseli Marazzi's life and a "composite picture of childhood across two generations" (261), showing images of the beautiful mother and of the mother-as-child.

Section 4 opens with Capuano's *Vito e gli altri*, examined by Alex Marlow-Mann as an experimental movie with a sociological, anthropological and ethnographic dimension (reminiscent of some Pasolinian cinema), which presents Neapolitan street urchins as children failed by state and education, and vulnerable to exploitation by the *camorra*. Ella Ide adopts the concept of the "angel boy" to analyze *Anche libero va bene*, *La guerra di Mario* and *Io non ho paura*, melodramas of boyhood. In these movies boys "on the threshold of masculine development" (291) are witnesses to broken familial bonds and to modern childhood in crisis. Dana Renga's most innovative chapter examines Italian teen film, female adolescence and modern Italian subjectivity in five films by women directors: Labate's *Domenica*, Quatriglio's *L'isola*, Nicchiarelli's *Cosmonauta*, Torre's *I baci mai dati* and Rohrwacher's *Corpo celeste*. Renga sees these films as opening up "spaces for theorization of female subjectivity [...] that is in transition" (329) and marking a new cinematic history, where female experience does not need to be masochistic.

This clever and theoretically rich volume delivers on its intended goal to widen the discussion on, and to bring new interpretive approaches to, children in Italian cinema. However, it could have focussed more on the woman director and on the female child who appears on the book cover, but not in many chapters. *New Visions*, instead, abounds in male directors and boy protagonists: the *maschietto*, the *scugnizzo*, the angel boy, etc. A notable exception is Renga's brilliant chapter, a rare exploration of the realm of female *auteurs*, of the female child and of theorization of female subjectivity.

Patrizia Bettella, *University of Alberta, Canada*

**Ernest Ialongo and William M. Adams, eds. *New Directions in Italian and Italian-American History: Selected Essays from the Conference in Honor of Philip V. Cannistraro*. New York: John Calandra Italian American Institute, 2013. Pp.128.**

Il volume edito da Ernesto Ialongo e Williams M. Adams contiene gli atti del convegno intitolato “New Directions in Italian and Italian American History”, svoltosi al John D. Calandra Italian American Institute a New York in onore dello storico Philip V. Cannistraro, noto per la sua approfondita analisi del fascismo. Il libro contiene nove contributi che percorrono, descrivono e problemizzano vari aspetti della storia italiana e italoamericana, dal fascismo al futurismo, dalla Repubblica di Salò a Ignazio Silone, dalla grande depressione al radicalismo politico italoamericano. Nel primo intervento, Emilio Gentile, storico di fama internazionale, argomenta il punto di vista originale di Cannistraro riguardo la politica culturale fascista. L’obiettivo di Cannistraro, che studiò a lungo il Ministero della Cultura Popolare (*MinCulPop*) istituito nel 1937, era presentare come la cultura fascista, attraverso il teatro, la radio ed il cinema, fosse uno strumento per creare consenso e per mobilitare le masse. Gentile riconosce come il lavoro di Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, uscito nel 1975, abbia aiutato la sua riflessione sul fascismo ed il totalitarismo a cui avrebbe dedicato gli studi degli anni successivi. Paul Corner, nel suo commento a *La fabbrica del consenso*, evidenzia alcuni aspetti del fascismo discussi da Cannistraro, in particolare il processo di fascistizzazione della cultura attraverso il *MinCulPop*. Corner sottolinea quanto fallimentare fosse la propaganda fascista così ossessiva, esacerbante e fatta di formule ripetitive — “[...] the radio repeated the same slogans for years on end; people became bored” (25) — una prassi che non consentiva alla popolazione di sviluppare la consapevolezza e l’attaccamento allo Stato auspicato dal regime.

Nel successivo intervento, “Marinetti and the Cult of the Duce,” Ernest Ialongo discute il rapporto di Filippo Tommaso Marinetti con la cultura fascista. Secondo l’autore, il leader del futurismo, il movimento artistico nato nel 1909, mise la sua arte al completo servizio della politica. Lo spiega bene anche Renzo De Felice quando afferma che i futuristi “avevano combattuto per affermare le nuove forme della vita moderna, in cui vedevano un’esplosione di energia che non aveva precedenti” (Tarquini 50, autrice di *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011). Intolleranti verso la cultura borghese ottocentesca, i futuristi si proclamavano un’avanguardia rivoluzionaria, o avanguardia del combattentismo, e presentavano il modello di uomo nuovo, moderno, sperimentatore, istintivo che avrebbe cambiato il mondo. Secondo Ialongo, il loro ruolo fu proprio quello di aver costruito un modello, un riferimento per Mussolini ed il fascismo. L’autore afferma: “Marinetti had spent the last twenty years making the argument that Mussolini and fascism were quintessentially modern, revolutionary, and, in a word, Futurist” (39).

Nell’articolo “The ‘Politica dei Ponti’ in the Republic of Salò,” William M. Adams rivolge la sua attenzione all’ultima fase del secondo conflitto mondiale, quella dell’occupazione tedesca — una pagina storica meno conosciuta, secondo Adams, e mai oggetto di puntuale ricostruzione da parte degli storici. La politica dei “ponti”, si riferisce ad una strategia, o, meglio, ad un tentativo piuttosto

velleitario, effettuato al declino della R.S.I., per evitare la resa dei conti del Duce. La politica dei “ponti” intendeva riformare il fascismo, renderlo meno intransigente, ma si trattava, come suggerisce Adams, di un atto illusorio. Egli scrive: “The politica *dei ponti* episode illustrates, one last time in his political life, Mussolini’s cynical instinct to divide and rule by creating the illusion of consent, by orchestrating the works of writers and intellectuals for his own benefit” (49).

Stanislao G. Pugliese offre una efficace ricostruzione della vita doppia, una pubblica e una più nell’ombra, di Ignazio Silone; lui stesso ammetteva: “There is a secret in my life [...] it is written between the lines of my books” (63). Accusato di essere un informatore della polizia politica fascista mentre collaborava con il partito comunista, Silone è stato isolato e lungamente perseguitato dai media. Questa ambiguità che si ritrova anche tra le righe dei suoi romanzi, nei suoi personaggi sfuggenti e carichi di contraddizioni evidenzia la vita complessa di uno degli intellettuali italiani più famosi nel mondo. Charles Killinger apre la seconda parte del volume spostando l’attenzione oltreoceano, verso le comunità italoamericane del nord America. Il suo testo descrive sommariamente il coinvolgimento politico di Renato Poggioli e Gaetano Salvemini, due intellettuali italiani, docenti presso due prestigiose università statunitensi e soprattutto profondi conoscitori dell’attività politica italiana ed estera. Seppure entrambi antifascisti, i due manifestavano la loro opposizione al regime in maniera diversa. Da una parte, Salvemini, un “consummate pragmatist” (69), per il quale la crisi che portò Mussolini al potere rappresentò una sconfitta personale dopo venticinque lunghi anni di militanza politica; dall’altra, Poggioli, un antifascista e un antitotalitario per ragioni di “cultura e civiltà, più che per ragioni ideologiche” (68). Il 1929 è una data alla quale non ci si può sottrarre e Gerald Meyer dedica un’ampia discussione a quel drammatico “anno che appartiene alle svolte della storia” (Villari 74, *America amara. Storie e miti a stelle e strisce*, Roma, Salerno, 2013). La crisi economica che sconvolse gli Stati Uniti danneggiò pesantemente la situazione di molti italiani che tuttavia riuscirono ad attenuare gli effetti della Depressione impiegandosi in lavori offerti dalla *Works Projects Administration* dell’amministrazione democratica. In politica il principale esponente italoamericano al quale Meyer dedica ampio spazio è Vito Marcantonio dal quartiere East Harlem, che ricoprì la carica di membro della Camera dei Rappresentanti tra il 1935 ed il 1950. Sempre in quegli anni, precisamente in occasione del Columbus Day del 1942, fu annunciato che i cittadini italiani residenti negli Stati Uniti non erano più da considerarsi una minaccia per la sicurezza nazionale e non sarebbero stati più bollati come “enemy-alien” (95). Dopo il conflitto gli italoamericani, ricorda Meyer, furono spinti verso una crescente americanizzazione riducendo drasticamente i loro usi e costumi per accelerare la loro integrazione nella società statunitense.

L’ultimo contributo, in ordine di presentazione è di Marcella Bencivenni. Si tratta di una riflessione attenta e variegata sul radicalismo italoamericano, un soggetto che è stato a lungo trascurato dalla storiografia. Solo negli ultimi anni lo

si è riscoperto a partire soprattutto dall'uscita nel 2003 del volume collettaneo *The Lost World of Italian American Radicalism*, curato da Canestraro e Meyer. Grazie anche al diligente lavoro di ricerca di studiosi come Donna Gabaccia, Fraser Ottanelli, Jennifer Guglielmo e la stessa Bencivenni, siamo venuti a conoscenza che gli italoamericani, indubbiamente molti di essi, erano ben lontani da quell'atteggiamento stereotipico definito come familismo amorale, ma che al contrario partecipavano attivamente alla vita lavorativa, sociale, culturale ed artistica delle comunità italoamericane.

Concludo questa mia nota con un'osservazione. Nel campo degli studi sul fascismo si è ritenuto necessario uscire dallo studio di come il fascismo nacque e si affermò al potere, allo studio di ciò che il fascismo fu in quanto regime, facendo maggiore attenzione alla sua struttura, al suo funzionamento, alla sua politica culturale. Questo è, a mio parere, l'intento del volume. Lo sforzo selettivo degli editori è supportato dalla quantità di temi e problemi cui dà vita un'esposizione chiara e discorsiva appropriata al mondo accademico ma anche a coloro che non si considerano specialisti.

Francesca Muccini, *Belmont University*

**Giulia Iannuzzi. *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Milano: Mimesis, 2014. Pp. 359.**

Il 1952 è un anno importante nella storia della fantascienza italiana: l'editore Mondadori iniziò in quell'anno a pubblicare *I romanzi di Urania* e il curatore della serie, Giorgio Monicelli, coniò il termine che permise di tradurre l'espressione *science fiction* in italiano: fantascienza, per l'appunto. Il 1952, osserva Giulia Iannuzzi, rappresenta uno "spartiacque tra un 'prima' popolato di precursori e antecedenti, e un 'dopo' in cui la fantascienza viene adoperata come etichetta editoriale e riconosciuta da scrittori e lettori in quanto genere narrativo" ben definito (17). La storia della fantascienza italiana scritta dalla Iannuzzi inizia perciò da quell'anno, dal momento in cui una nuova narrativa si definisce "nelle sue sedi editoriali", con "l'adozione di un particolare repertorio di temi e strutture", con precisi modelli stranieri, con "un pubblico di lettori e di fan appassionati" e con "problemi specifici" di critica letteraria. La Iannuzzi racconta questa storia con perizia, rileggendo le memorie dei principali protagonisti (soprattutto quelle raccolte da Luigi Cozzi); consultando archivi editoriali, schede di lettura, corrispondenze tra autori, editori e agenzie letterarie; recuperando dati su tirature, vendite e diffusione; e studiando con diligenza il materiale pubblicato da allora su riviste, antologie e collane di romanzi. Dà informazioni dettagliate sul mercato italiano, le strategie di commercializzazione seguite dai vari editori, l'identità degli scrittori italiani che si nascondevano (o che erano costretti dagli editori a nascondersi) dietro a pseudonimi esotici. Gli aspetti finanziari della storia sono documentati puntualmente: il compenso per un romanzo pubblicato su



*Urania* nel 1960 era di 150.000 lire mentre uno pubblicato su *I romanzi del Cosmo* fruttava 80.000 lire; un volume di *Urania* costava ai lettori 150 lire nel 1962, 200 nel 1967, 300 nel 1972. La storia raccontata dalla Iannuzzi si conclude nel 1979, l'anno in cui la rivista *Robot*, la più raffinata alternativa ad *Urania*, pubblicata dall'editore Armenia e curata da Vittorio Curtoni, smise di uscire. Anche quell'anno è uno spartiacque: dopo tre decenni di iniziative e contro-iniziative, di concorrenza e polemiche, la collana di Mondadori conquistò definitivamente il mercato diventando quasi sinonimo di una produzione che prima era stata offerta in maniera molto più variegata.

Fra i meriti della Iannuzzi c'è quello di spiegare il carattere distintivo della varie iniziative. *Urania* fu "la serie di maggior tiratura e diffusione" e diede "un contributo essenziale alla diffusione dell'immaginario fantascientifico popolare in Italia", pur restando legata a forme non sperimentali di letteratura (28). La serie de *I romanzi del Cosmo*, creata anch'essa da Monicelli durante un conflitto con Mondadori, cercò di competere con *Urania* proponendo una fantascienza ancor più "semplice, avventurosa e d'azione" (86). La rivista *Oltre il cielo*, sovvenzionata dal ministero della difesa, era rivolta a un pubblico più colto e si proponeva "di accostare ed intimamente legare i due opposti settori della fantasia e [...] della documentazione tecnica" (128). *Galassia*, diretta da Roberta Rambelli, provò invece a competere con *Urania* proponendo ai lettori forme di fantascienza più avanzate stilisticamente e più impegnate "nella critica sociale e politica". *Galassia* ebbe anche il merito di pubblicare antologie riservate esclusivamente ad autori italiani: la terza (*Sedici mappe del nostro futuro*) ebbe come tema il futuro dell'Italia in modo che la "realtà nazionale" non rimanesse "assente dagli scenari" (216). *Futuro*, fondata, diretta e pubblicata da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e Giulio Raiola durò poco e circolò pochissimo, ma i suoi redattori seppero affermare – con un certo coraggio per i tempi – che "la science-fiction [...] non è un sottoprodotto della letteratura, ma letteratura *tout court*" (246). *Robot*, infine, privilegiando i racconti e non entrando perciò in concorrenza diretta con i romanzi di *Urania*, si procurò testi di ottima qualità e raggiunse una buona tiratura. La direzione di Vittorio Curtoni contribuì alla sua diffusione.

La Iannuzzi fa sempre attenzione allo spazio che riviste e collane riservarono agli autori italiani e ne analizza le opere con generosità. Ricostruisce anche le discussioni che l'ampia circolazione di materiale fantascientifico provocò in Italia e contribuisce così, da un punto di vista privilegiato, alla valutazione delle reazioni italiane all'arrivo della modernità. Anche in sede fantascientifica ci furono una diffidenza e un'indifferenza di fondo per la scienza e i cambiamenti a cui dava luogo: "noi torniamo a sostenere il carattere essenzialmente fantastico della science-fiction e il ruolo del tutto secondario che l'elaborazione del presupposto scientifico può assumere in essa", scriveva per esempio Lino Aldani (247). Immaginando il futuro dell'Italia in *Sedici mappe del nostro futuro*, Anna Rinonapoli poteva solo vedere l'aumentata disorganizzazione e burocratizzazione del nostro paese (265)

Carlo Pagetti, nell'introduzione, rimprovera garbatamente alla Iannuzzi di aver trascurato *Gamma*, una rivista che pubblicò alcune delle più belle storie di fantascienza circolate in quegli anni in Italia (13). *Gamma*, risponde però la Iannuzzi, fu poco significativa "sul fronte della narrativa italiana" (281). È una risposta legittima che vale anche per la piccola riserva che avanza io nelle ultime righe di questa recensione. La fantascienza è spesso un'occasione per trattare con qualche distacco di temi e problemi contemporanei. Molti testi analizzati dalla Iannuzzi rimandano così alla guerra fredda (51, 53, 56, 122, 206, 213, 215), e le affermazioni di diversi scrittori italiani di fantascienza ne rispecchiano i riflessi ideologici nazionali: Roberta Rambelli preferisce scrittori inattaccabili dal punto di vista del "rigore progressista" (200) mentre Gianfranco de Turrís attacca "il cancro del sinistrismo ad-ogni-costo" (156). In un contesto del genere, sarebbe stato interessante sapere qualcosa di coloro che proposero in Italia autori non-anglosassoni: chi erano ad esempio i curatori e i traduttori della collana *Fantascienza sovietica*, pubblicata a Roma dal 1966? chi gli editori? chi i lettori? quali le loro reazioni ai testi scritti, in particolare, dai fratelli Strugatskij? La Iannuzzi è una delle persone più preparate per rispondere a queste domande. Spero che abbia il tempo e la curiosità di farlo, non per ricadere in divisioni ormai anacronistiche, ma per contribuire al loro superamento definitivo.

Luciano Parisi, *University of Exeter (UK)*

**Giulia Iannuzzi. *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*. Milano: Biblion, 2013. Pp. 185.**

Nato nel 1910 a Pisino d'Istria e morto a Venezia nel 1965, Quarantotti Gambini appartiene a un'illustre generazione di narratori italiani, che comprende, fra gli altri, Vitaliano Brancati, Dino Buzzati, Giuseppe Dessì, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Guido Piovene e Mario Soldati. In vita fu considerato un esponente di spicco di quella generazione: vinse il premio Bagutta nel 1948, le sue opere furono regolarmente pubblicate da Einaudi in Italia e da Gallimard in Francia, e recensite nei principali quotidiani (*Corriere della sera*, *Stampa*, *Osservatore romano*, *Avanti!*, *Unità*) e in autorevoli riviste (*La fiera letteraria*, *Paragone*, *Il mondo*) da critici noti e da colleghi artisti come Giorgio Bassani, Franco Fortini, Eugenio Montale e Michele Prisco. Tre dei suoi romanzi ebbero delle trasposizioni cinematografiche di successo. Il poeta Umberto Saba fu amico e corrispondente di Quarantotti Gambini e il loro carteggio fu tempestivamente pubblicato dalla figlia di Saba nell'anno della morte del romanziere. Dell'interesse che si ebbe fino al 1965 per la sua opera, però, sopravvive poco. Lo scrittore riceve, come osserva Giulia Iannuzzi, "un'attenzione nel complesso molto limitata"; la carenza di studi monografici è "vistosa"; è "mancato un riesame complessivo della sua opera"; e su di essa circolano "vulgate critiche che meriterebbero approfonditi riesami e ripensamenti" (30). La letteratura italiana è ricca di buoni autori (da Paola Drigo

a David Invrea) che sono stati precipitosamente e ingiustamente dimenticati, e il caso di Quarantotti Gambini è uno dei più sorprendenti. Perché tanto oblio?

Giulia Iannuzzi offre quattro risposte convincenti. Quarantotti Gambini, dice in primo luogo, “rimase poco interessato alla ribalta dei premi letterari, fu uno scarso frequentatore di salotti e visse sempre lontano dalla capitale” (30). A chi glielo rimproverava, faceva notare che Milano e Roma “hanno condizionato in modo determinante quella brusca metamorfosi del nostro mondo intellettuale per cui — fra l'altro — alcuni autori sono diventati, volenti o nolenti, delle figure da rotocalco, raggiungendo una popolarità che somiglia a quella di alcuni attori di varietà piuttosto che a quella, un po' riservata, un po' umbratile, che dovrebbe essere connaturata con l'esercizio della professione artistica” (32). La morte prematura ed inaspettata, osserva in secondo luogo la Iannuzzi, sfavorì la reputazione dell'autore determinando “una diminuzione dell'attenzione riscossa dalle opere e dalle edizioni postume” (33). Una terza ragione per il rapido accantonamento di quelle opere fu politica. Quarantotti Gambini fu contrario all'occupazione titina di Trieste e all'annessione dell'Istria alla Jugoslavia denunciando l'una e l'altra nella *Primavera a Trieste. Ricordi del 1945*. Quei ricordi furono uno dei pochi testi che Einaudi si rifiutò di pubblicare anche perché, come diceva un redattore della sua casa editrice, “la denuncia delle atrocità jugoslave può essere considerata inopportuna, almeno nei Paesi anglosassoni” (24). Le tesi di Quarantotti Gambini uscirono perciò nel 1951 presso Mondadori. Una quarta ragione fu il disservizio che i critici contemporanei fecero allo scrittore usando categorie critiche abbastanza banali per interpretarlo. Una di quelle categorie era, come la Iannuzzi documenta, la triestinità, identificata di volta in volta con la moralità, la concretezza, la saggezza, l'ironia, la sicurezza e l'orgoglio (52-54). Quarantotti Gambini espresse forti riserve su tale categoria: “più che una ‘letteratura triestina’ coi suoi sviluppi organici (che non ci sono stati), io vedo infatti alcuni grandi autori triestini — isolati ognuno nella sua propria personalità — i quali non possono far capo che alla letteratura della lingua in cui si sono espressi: cioè alla letteratura italiana” (52).

I critici degli anni '50 e '60 si servirono di altre formule interpretative di scarso valore (decadentismo, dannunzianesimo e morbosità) per riferirsi alla trattazione di sessualità diverse, represses o di difficile definizione, che appaiono soprattutto nel lungo romanzo *La calda vita*. Quarantotti Gambini si sofferma su pulsioni e sentimenti che diventarono apertamente analizzabili nella cultura italiana dopo quegli anni; vi si avvicina con genuino interesse ma anche in maniera un po' confusa; ed è alla fine comprensibile che i critici del suo tempo abbiano avute delle difficoltà a discuterli. Gli studiosi contemporanei si troverebbero a loro agio su quel terreno e la loro predisposizione potrebbe permettere gli “studi futuri” che Giulia Iannuzzi si propone di stimolare con il suo libro (73). Il volume contiene un intelligente profilo critico di Quarantotti Gambini, una buona storia della sua fortuna, un elenco dettagliato di tutto quello che lo scrittore ha composto e dei film che dalla sua opera sono stati tratti,

un'accurata bibliografia critica comprendente anche le tesi di laurea e di dottorato e un'elegante appendice iconografica. Quello di Giulia Iannuzzi è un ottimo contributo per l'apertura di una fase nuova e fruttuosa di studi su Quarantotti Gambini a cui, mi pare, la studiosa è pronta ad offrire anche materiale di tipo interpretativo.

Luciano Parisi, *University of Exeter (UK)*

**Lucienne Kroha. *The Drama of the Assimilated Jew: Giorgio Bassani's Romanzo di Ferrara*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 313.**

Lucienne Kroha has written a comprehensive, engaging, and original study of Giorgio Bassani's *Romanzo di Ferrara* (comprising the novels *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta* and *L'airone*, as well as the collections of short stories *Dentro le mura* and *L'odore del fieno*). Bassani was an author obsessed with his native Ferrara but at the same time also culturally cosmopolitan. Kroha's book shows with lucidity how, in order to fully understand Bassani and his work, one must situate him within the broader European context.

The monograph's key argument is that, taken in its entirety, the *Romanzo di Ferrara* contains a "concealed" subject that goes beyond the meaning apparent in each individual novel or story. The "apparent" meaning is that of the relationship between Jews and Gentiles, and among Jews, in Ferrara between the end of the nineteenth century and the post-war period, with a particular focus on the years of the anti-Semitic persecution. The "concealed" meaning is that of Bassani's own struggle to overcome the constraints of "widespread passivity and denial" of his own particular Ferrarese Jewish background (3). According to Kroha, this struggle resulted in Bassani's decision to join the Resistance but went on to affect his understanding of himself and of "his place as a Jew in Italian society and in history" (4) well after the war.

Kroha identifies three cultural keys to access the "concealed" meaning of Bassani's *Romanzo*: "the Nietzschean narrative of *ressentiment*, the Freudian family romance, and Thomas Mann's diagnosis of the distortions wrought by emancipation on the Jewish psyche [...]" (4). Their point of intersection is in the gendered discourse of Jewish identity, a lens seldom used by scholars of Bassani beyond the reading of homosexuality as a metaphor of social disorder.

The influence of Nietzsche, Freud, and Mann on Bassani's understanding of his own history is the subject of the first chapter. Bassani's work is populated with characters affected by passivity and paralysis, forever on the cusp of adulthood but unable to cross into that territory, and thus mirroring Freud's theories about the consequences of failure to achieve psychic separation from parental figures (28). The *Romanzo* is also replete with weak and ultimately impotent figures animated by *ressentiment*: Bruno Lattes resents the political passivity of his Jewish milieu but cannot bring himself to activism; Elia Corcos resents his Gentile

wife, whom he has chosen precisely to avoid having to face the possibility of failure; the Finzi-Continis show resentment in their haughty isolation. None of them finds a way out of this spiral (34-35). In Kroha's view, Bassani mirrors Nietzsche's understanding of *ressentiment* as epitomised by Second Temple Judaism's "slave revolt in morality" as a compensation for their lack of power (31). Thomas Mann's narrative of ambivalent Jewish identification with Germans presented in his short story *The Blood of the Walsungs* is an influence on Bassani "not identified thus far" (36); Kroha sees evidence of its influence in the very centrepiece of the *Romanzo: Il giardino dei Finzi-Contini*.

These themes inform the analysis of the subsequent six chapters, which follow the structure of the *Romanzo*. Thus, chapter two investigates the *Cinque storie ferraresi* grouped in the section *Dentro le mura*. These are resentment-filled stories about Jewish identity (either rejected, as in the case of Elia Corcos, or angrily reclaimed by Holocaust survivor Geo Josz), and arrested development (as in the case of many of the characters and the entire population of Ferrara).

Chapter three presents a refreshing rereading of *Gli occhiali d'oro*. Its compelling argument is that the novel is not the story of the narrator's acknowledgement that his discrimination as a Jew and that of Dr Fadigati as a homosexual are similar; on the contrary, it is the story of the protagonist's avoidance of engagement with these similarities, and of his own role in the demise of Fadigati. As Kroha perceptively writes, "if the novel has anything to say at all, it is not so much that we can all become victims, but that we can all, unwittingly, also become perpetrators without realizing it and without even knowing why" (107).

*Il giardino dei Finzi-Contini* and *Dietro la porta*, discussed in chapters four and five, are also stories of resentment and passivity, marked by the impossibility for the narrator to find positive male Jewish sources of identification. In both stories, arrested sexual development, dysfunctional identity formation, and the anti-Semitism/Jewish self-hatred connection are all commingled. In particular, *Dietro la porta* is a novel about blocked male sexual maturation when Jewish masculine sexuality is associated with degradation; however, the novel is also a story about the impossible choice between Jewish marginalisation and self-effacement in post-Concordat Catholic Italy (188-89).

Bassani's journey comes full circle with *L'airone*, analysed in chapter six. Kroha claims that Edgardo Limentani's failed attempt to adjust to life in postwar Ferrara, leading to his suicide, is Bassani's catharsis. With the suicide of Limentani Bassani kills his own resentment and situates himself as both an Italian and a Jew, living in the present but without repressing the memory of past persecutions (197). This reconciliation with his Jewishness is sanctioned in *L'odore del fieno*, which is the subject of chapter seven. The positive figure of the Eastern Jew in "Due fiabe" marks Bassani's own overcoming of his own self-hatred (247). In the end — and this is the gist of Kroha's thesis — the whole

*Romanzo di Ferrara* is the story of Bassani's own "overcoming", or phrased in more Nietzschean terms, becoming what he was.

There is much to praise in this monograph. The author draws on her extensive previous work about the relationship between Italian and European culture to situate Bassani at the junction between national and international literary influences. This is important, because many of Bassani's concerns were marginal for much of the Italian literary world at the time, and can only be fully appreciated in a broader context. With her subtle and compelling argument, Kroha has given us more elements to better evaluate the place of Bassani in Italian and European Jewish and non-Jewish literary culture.

Emiliano Perra, *University of Winchester*

**Daniela La Penna. "La promessa d'un semplice linguaggio". *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Roma: Carocci, 2013. Pp. 207.**

Since Pier Vincenzo Mengaldo's inclusion in his anthology *Poeti del Novecento* (1978), Amelia Rosselli has been, slowly but unrelentingly, recognized not only as one of the most relevant voices of Italian twentieth century's poetry, but also one of the few Italian poets who can reasonably be defined cosmopolitan. That is, undoubtedly, due to her tragic biography: daughter of Carlo La Penna, murdered because of his antifascist engagement, and the British Marion Cave, Rosselli was raised between France, Switzerland, United States and England, eventually moving to Italy in 1946. Linguistic experimentalism is intrinsic in her work, which, along with her massive Italian production, includes also several publications — both in prose and poetry — in English and French. But Rosselli's reflections on language(s) do not derive exclusively from her polyglot education: as most of the critics underline, languages competence works in Rosselli as a substratum as well as her dramatic biography, never transposed into poetry in a confessional way, but somehow developed in a tormented personal research. Sharply, Daniela La Penna states that in Amelia Rosselli "l'ovvio dato biografico viene sottoposto a decantazione letteraria, messo in circolo insieme a tanti altri dati, come, ad esempio, le tappe della propria educazione estetica e letteraria" (15).

La Penna collects and revisits in this volume a large part of her long-dating study of Rosselli's linguistic experimentalism, style and themes, focusing particularly on the collections *Variazioni belliche* (1964), *Primi scritti* (published in 1980; composed between 1952 and 1963) and *La libellula* (1963- 1964); the last section considers also *Serie ospedaliera* (1969).

The first two chapters, focusing on *Variazioni belliche*, are clearly the core of the study and witness La Penna's scrupulous dissection of Rosselli's poetics. The first chapter analyzes the contents of the collection, the reiteration of themes

and schemes, and examines in depth elements already identified in Rosselli's work, such as the figure of the illiterate, the condition of marginality of the poet in the social context, the space of the "cell" to which the poet belongs and which resounds of a stronger, unusual religious calling throughout the poems.

In the second chapter La Penna concentrates on Rosselli's search of "universal forms," the struggle for a poetic word which shall hold in itself, at once, sound and image, memory and present. For some, that is the umpteenth attempt of squaring the circle, inevitably doomed to the clash between the perfect ideas of the mind and the imperfect space of the page. "La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere. La memoria corre allora alle più fantastiche imprese (spazi versi rime tempi)": thus writes Rosselli in *Spazi metrici*, the main declaration of her poetics, outlined in 1962 (Rosselli 1997b, p. 343). But the equilibrium of the medieval sonnet — highest expression of those "fantastiche imprese" — was not to be adopted and repeated passively as a mere form: in fact, it is forced, and stretched, and compressed, and broken. "Spazi metrici è puramente divulgativo, quasi un compitino ispirato da Pasolini," Rosselli would say in a later interview with Ambrogio Dolce (61). Starting from this clue, La Penna investigates how the author's conception of "spazio metric" develops, adding to the well-known post-webernistic reflections on musical discourse (Re, 1997) — an interesting, accurate analysis of the influence on Rosselli of Charles Olson's *Projective verse* (1950) and Ezra Pound's *Treatise on metrics* (1960). The intense dialogue between the I and the you, the vexing repetition of the conditional conjunction *se*, the exercise of prepositions, expressed in all their variety; and the verb tenses (the so-called "tessitura imperfettiva," for example on page 74) are examined by La Penna in the concise second part of the same chapter.

The following three chapters focus on Rosselli's literary "debts," the dialogue of the poet with "her" authors: from Joyce, prevailing in *Primi scritti*, as witnessed also by explicitly autobiographical pages (the letters to John Rosselli, or *Diario in tre lingue*), to Rimbaud, "che aveva letto tre volte e tre volte trovato perfetto," as the friend Gino Scartaghiande stated shortly after Amelia's death (96). The influence of the great French poet, and especially of *Une Saison en enfer*, is punctiliously recognized in the juvenile poetic prose *Sanatorio 54* and the *exercices poétiques* of *Adolescence*: not only the language chosen by the young Rosselli is French, but also structures and themes follow closely Rimbaud's lesson, which would have lasted until *Variazioni belliche* and beyond. Moving to *La libellula*, along with Rimbaud, we find other "santi padre," holy fathers, as the poet writes in the opening of the long poem: Montale, Campana, Scipione, Stearns Eliot, Lautréamont.

Rosselli's literary sources do not constitute a new field for critics, and here La Penna is less successful in giving an original contribution. Nonetheless, revisiting a previous work on the poet's self-quotation (La Penna 2004), the critic achieves a major sharpness: as for the auto-exegetic instructions generously

released in several interviews and “notes” for the readers, self-quotation works in building the text as *auctoritas*; a system, La Penna writes, *ou tout se tient* (172). Many examples are given, and the book refers constantly to the poetry, which is examined also in the light of theoretical essays on marginality in literature (particularly Deleuze-Guattari 1975; Felman 1978).

In “La promessa d’un semplice linguaggio,” Daniela La Penna rarely uses a simple language; if Rosselli herself had to acknowledge the betrayal of that promise, it would have been quite odd, for the critic, to accomplish a different result. The subject’s complexity prevents any simplification. Yet the perspicacity and conciseness of some sections — such as the above-mentioned analysis of Rosselli’s practice of self-quotation — have the rare quality of getting straight to the point, which hopefully will be a novel beginning for new studies on Amelia Rosselli’s work.

Laura Ferro, *Università La Sapienza*

**Daniela La Penna, ed. *Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione civile*. Special supplement to *The Italianist* 32. Reading: University of Reading, 2012. Pp. 247.**

In an article published in the *Corriere della sera* in 2007, shortly after Luigi Meneghello’s death, Cesare Segre remembered the author from Malo as a gifted narrator, an exceptional linguist, and as an intellectual strongly committed to civil engagement (*Corriere della sera* 27 June 2007: 43). Similarly, Daniela La Penna, editor of *Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione civile*, chose to organize the essays gathered in this collection in three sections dedicated to the different aspects represented in Meneghello’s *oeuvre*. The volume has overall the tone of an homage, and the rather short essays contained in the collection are written either in English or Italian. As La Penna notes, the scope of the project is not only to consider “Meneghello’s variegated corpus of literary writing but also his intellectual profile, spanning his reflections deriving from his active participation in the Resistance, his role as literary commentator on Italian letters from afar, but also his body of work characterized by a more pedagogical nature” (8). The three main sections on “Fiction,” “Scholarship,” and “*passione civile*” are introduced by a fourth one, entitled “*Memoria*,” which comprises a commemorative poem by Peter Robinson, and an essay in which John Scott summarizes Meneghello’s intellectual journey from Malo to England, his encounter with the English-speaking world and the effects that this transnational trajectory had on his poetics.

In the introduction, the editor provides a background to the collection and explains that several articles were originally presented at a conference organized at Reading in 2008. She also notes that the book is intended as a continuation to the collection *Su / Per Meneghello*, edited by Giulio Lepschy in 1983. While some of the contributors are the same established scholars, the present volume does not



constitute a repetition of the 1983 collection: new themes are explored in light of recent scholarly discussions, while a comprehensive look at Meneghello's output is made possible by Rizzoli's and Mondadori's publication of *Opere* (1993; 1997) and *Opere scelte* (2006), as well as by the opening of Meneghello's archive. Drawing on this material, Cinzia Mozzato and Lucrezia Chinellato reflect on Meneghello's experiments with translation in Vicentino and on the link between his scholarship and the collection *Trapianti* (2002); Francesca Caputo examines the manuscripts published in *Le carte* (1999, 2000, 2001); Pietro De Marchi focuses on Meneghello's production as a translator and reviewer; and Robert S. C. Gordon on his activity as a journalist. In some cases, Meneghello's work functions as an inspiration to discuss matters that do not regard him directly, but that tackle themes closely related to the author's poetics, such as the development of the relation between "lingua" and "dialetto" over time (Giulio Lepschy), or the way in which social change unfolds in traditional and self-enclosed communities of the Veneto region (Felia Alum and Percy Allum). Giuliana Adamo takes a comparative approach as she juxtaposes Meneghello and Vincenzo Consolo's poetics; Laura Peters, Franco Marengo and Gigliola Sulis focus on Meneghello's narrative strategies, while Ernestina Pellegrini takes a thematic approach. The collection concludes with an essay by Arturo Tosi, in which he summarizes the articles published after Meneghello's death and, in doing so, also provides a compendium of his achievements and legacy.

The volume constitutes an important contribution to Meneghello scholarship, and sheds light on several aspects of the author's *oeuvre* that have been so far considered marginal. It will be of interest to experienced scholars, but also to the general reader, curious about this "author and maverick academic" (La Penna7) and about the themes that most interested him throughout his remarkable artistic and scholarly career.

Elisa Segnini, *University of British Columbia*

**Francesco Lioce. *Dalla Colonia felice alla "colonia Eritrea". Cultura e ideologia in Carlo Dossi*. Napoli: Loffredo, 2014. Pp. 138.**

Il libro, che inaugura la nuova serie degli studi di Italianistica di Loffredo, è dedicato a Carlo Dossi. In dieci capitoli, Francesco Lioce traccia un percorso nella vita dell'autore milanese, costituendo i punti fissi della sua analisi sul doppio pilastro della politica e della letteratura e sui rapporti ideologici e culturali che si sviluppano tra questi due estremi, condizionando le scelte di un autore da riaffrontare criticamente nella totalità della sua presenza.

In questo abbozzo di biografia, Lioce evoca sulla scena della vita dossiana i personaggi, letterati e non, che ne hanno condizionato il pensiero e l'atteggiamento, scandendo il passare di periodi ben definiti dall'uscita delle opere con il mutare di un impegno intenso, volto alle suggestioni ed ai problemi della contemporaneità; il ritratto che ne deriva è quello di un pensatore "capace di passare dalla filantropia di stampo illuministico al Positivismo di ascendenza

lombrosiana, per approdare, in ultimo, alle suggestioni spiritistiche di fine secolo (come Lombroso, anche Dossi finirà per credere ai sogni premonitori, alla telepatia e alla reincarnazione)” (7).

Il primo punto è fissato fra Risorgimento e Scapigliatura. Lioce si interroga sui rapporti di questi due eventi storico-culturali cogliendo nel fenomeno letterario tardo ottocentesco il mito fondativo di una ribellione, o meglio di un disagio “generazionale e interclassista” (20), che coinvolge quei giovani che non hanno potuto partecipare all’Unità, facendo in tempo soltanto a vederne tradito l’ideale; di qui l’insofferenza del giovane Dossi nei confronti della vita pubblica ministeriale, di cui rimangono alcune testimonianze anche nelle *Note azzurre*.

Con la prima permanenza romana di Dossi siamo tra il 1872 ed il 1873, alla vigilia cioè di quell’exploit, favorito dal ritorno nelle terre lombarde, che lo porterà a pubblicare *Il Regno dei Cieli, Dal calamaio di un medico, La colonia felice*, ed a comporre per intero *La desinenza in A*. Eccoci dunque al primo snodo fondamentale di una coscienza che si va formando: “Il taglio intimista e autobiografico dell’*Altrieri* e dell’*Alberto Pisani* è gradualmente superato, a tutto vantaggio di nuove istanze creative che prendono voce grazie ad un approfondimento delle problematiche socio-politiche della realtà, con un approccio sempre più filosofico-speculativo” (33).

Non privo di profonde contraddizioni è poi l’avvicinamento alle suggestioni scientiste e positiviste, che lo accomunano, senza una solida preparazione sulle filosofie dell’epoca, ai nomi dello statistico Luigi Bodio e dell’antropologo Paolo Mantegazza, oltre al già citato Lombroso, di cui Dossi “lesse e postillò con estrema attenzione *L'uomo delinquente*” (42), nonché all’alchimista Paolo Gorini, vulcanologo, padre del movimento cremazionista ed imbalsamatore della salma di Mazzini.

Il ritorno a Roma coincide con l’incontro con Francesco Crispi e con la nascita di una collaborazione politica che portò Dossi ad esprimere dalle colonne de “La Riforma” la posizione della sinistra post-risorgimentale concorrente di De Pretis. Insieme a Primo Levi e Luigi Perelli, Dossi adatta i suoi orientamenti alle esigenze dell’opposizione, facendosi portavoce, fra l’altro, delle rivendicazioni colonialiste (nel capitolo ottavo, Lioce discute la possibilità che sia Dossi a battezzare così la colonia Eritrea), pure interpretate secondo un principio intellettuale di “primato umanitario” dell’Italia: “Collaborare con Crispi significò per Dossi riempire il vuoto della propria condizione storico-generazionale con una fede pressoché assoluta in una politica intesa non più in quanto irraggiungibile ideale, ma come attività indispensabile per intervenire concretamente sulle strutture dello Stato, convertendo in questo modo un confuso istinto di ribellione in autentica capacità operativa [...]” (62).

Una volta di più è la politica ad inverare *cultura e ideologia* dell’autore, che di qui in avanti seguirà le sorti della propria fazione, secondo una serie di stagioni e “casi” (la vicenda Misdea, il censimento degli italiani all’estero del 1881) puntualmente attraversati da Lioce nello sforzo di descrivere la psicologia

dell'uomo pubblico per applicarla con coerenza ai risultati dell'artista, di cui si valorizza anche l'ultima stagione tradizionalmente trascurata dalla critica: "Dando rilevanza scientifica ai fatti per come effettivamente si svolsero, andrebbe quantomeno riconsiderata la convinzione diffusa secondo la quale il Dossi scrittore cessa di esistere nel 1887 con la pubblicazione di *Amori*" (120).

L'immagine finale è quella di un Dossi post Adua, ritirato a vita privata nella sua villa monumentale sul lago di Como, concentrato sull'edizione delle proprie opere (per cui si avvarrà della collaborazione dell'ammiratissimo Lucini) e visitato dalla presenza degli spiriti, per lo più i tanti amici di una volta, evocati nei luoghi di una Milano ormai vuota di presenze concrete. Per la vastità del suo sguardo, dalla nascita alla vecchiaia, il lavoro di Francesco Lioce vale come una valida introduzione all'opera ed alla figura di Dossi, affrontato in maniera problematica ed immerso nei vari *ismi* del periodo, fino alla descrizione di un carattere finemente suggestionabile, in dialogo con la realtà storica ed intellettuale di un'intera epoca.

Fabrizio Miliucci, *Università degli Studi Roma Tre*

**Stefania Lucamante. *Forging Shoah Memories. Italian Women Writers, Jewish Identity and the Holocaust*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 291.**

Verso la fine del suo studio Stefania Lucamante scrive, "The power of literary writings lies in presenting counter-histories to the hegemonic narrative of given times. [...] For various reasons, such as the general amnesia from which Italian culture has long suffered, reluctance to accept the distinctive features of women's experience in the Shoah, and an ambiguous understanding of how discriminated Italian women felt in the camps, several texts by Italian women writers still await a reading that does them justice" (243). A tali lacune *Forging Shoah Memories. Italian Women Writers, Jewish Identity and the Holocaust*, il saggio di Stefania Lucamante (Catholic University of America), porta una prima risposta, a testimonianza dell'interesse che la studiosa ha nutrito da molto tempo per la memoria della Shoah. In passato la studiosa aveva già pubblicato studi parziali e, insieme a Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga, aveva curato *Memoria collettiva e memoria privata: la memoria della Shoah come politica sociale* (2008). Ora, con *Forging Shoah Memories* (2014), che è la versione in inglese di *Quella difficile identità* (2012), riprende e approfondisce le sue analisi che in futuro dovrebbero portare ad altri saggi.

*Forging Shoah Memories* è suddiviso in tre parti: la prima comprende una sintesi storica e l'analisi dell'opera di autori-donna come Liana Millu, Edith Bruck, Ria Levi, Rosetta Loy e Giacoma Limentani, mentre nelle altre privilegia la scrittura di Elsa Morante e quella di Helena Janezcek.

Nei primi capitoli della prima parte, intitolata "Survival and Representation

of the Shoah in Italy”, si traccia una breve panoramica degli studi dedicati alla scrittura della Shoah insistendo sulla specificità di questa scrittura che deriva da un'emarginazione al terzo grado per la religione, per la cosiddetta razza e per il gender. Questa emarginazione si definisce innanzitutto per la diversità degli autori-donna che può essere letta attraverso la nozione levinasiana di “Other(ness)”. Oltre a ciò, la scrittura presa in considerazione trascende non solo il mondo referenziale ma spesso va oltre i confini di genere oscillando tra testimonianza, testo prettamente letterario e studio socio-storico, che sono le tre categorie della scrittura della Shoah proposte da Primo Levi. Lucamante propone invece un'altra divisione che parte dalla lunghezza dei testi. Così constata che i testi brevi del corpus, come quelli raccolti in *La vita offesa. Storia e memoria dei lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti* (volume curato da Anna Bravo e Daniela Jalla, 1987), si organizzano a seconda di un principio temporale-storico nel senso che trattano degli antecedenti, della deportazione stessa, del tempo nei lager o del ritorno, racconti che sono molto diversi da quelli dei prigionieri di guerra. Si distinguono poi i testi di respiro più ampio in cui le protagoniste/narratrici cercano strategie di identificazione per rapportarsi al trauma, alla ferita che ha lasciato la Shoah. Comunque i due tipi di testi si accomunano per il fatto che si incentrano sulla perdita, o ancora sulla negazione, di femminilità per l'abuso fisico e/o psicologico.

Negli ultimi capitoli di “Survival and Representation of the Shoah in Italy”, vengono affrontati i testi di scrittori-donna della prima e della seconda generazione mettendo in evidenza che tutte le protagoniste/narratrici sono alla ricerca della dignità negata alle scrittrici in carne ed ossa, perché queste hanno sempre sentito che altri rimproverano loro di essere sopravvissute all'esperienza devastante del campo di sterminio, come lo si riscontra nell'opera complessiva di Millu e di Bruck. La testimonianza della loro vita piena di risentimenti da parte di parenti permetterebbe loro di reinserirsi nella vita. Anche gli autori come Levi, Loy e Limentani cercano di restituire dignità alle vittime, in quanto individui e membri di una collettività, criticando il sentimento di superiorità di cui si vantavano gli italiani non di razza ebraica. Gli autori-donna della seconda generazione tendono quindi a restituire la parola alle vittime tramite i figli o le figlie, come lo fa anche Helena Janezcek. La sua produzione, che va da *Lezioni di tenebra* (1997) a *Le rondini di Montecassino* (2010), viene trattata nella terza e più breve parte del saggio e può quindi offrire una ricostruzione solo parziale della storia delle vittime al fine di ristabilire una continuità intergenerazionale.

Nella seconda parte del saggio, ““The World Must be the Writer's Concern”: *La Storia* according to Elsa Morante”, Lucamante argomenta come il romanzo bestseller (1974) abbia potuto rivolgersi a un pubblico così vasto. Il successo di *La Storia*, infatti, deriva dal fatto che Morante raggiunge il lettore tramite un personaggio neutrale e oggettivo, Usepe, il bambino felice e analfabeta. *La Storia* unisce più tipologie dell'Italia post-unitaria, divisa tra il Nord borghese e il Sud anarchico, trattando dell'esclusione sociale di individui in base a rapporti

di potere, la cui storia viene narrata da una prospettiva ebraico-cristiana. Nell'analisi Lucamante si sofferma anche sui pregi prettamente letterari del romanzo che supera la matrice neorealistica: "Morante's portrayal of the subaltern as the just, and of the powerful as the harbingers of injustice, confirms her faith in the necessity of art for the betterment of society" (197).

In conclusione al suo studio Lucamante sostiene che la (ri)costruzione narrativa della Shoah da parte di autori-donna descriva adeguatamente la memoria collettiva della Shoah. Con la scrittura "altra", che Derek Attridge descrive come "textuality", gli autori-donna convalidano, scrive Lucamante, "notions of collaboration and understanding between fictional writing and the (gendered) rewriting of historical events" (2). La ricerca in merito va proseguita.

Inge Lanslots, *KU Leuven (University of Leuven)*

**Bernadette Luciano and Susanna Scarparo. *Reframing Italy. New Trends in Italian Women's Filmmaking*. West Lafayette, Ind.: Purdue UP, 2013. Pp. 245.**

Il cinema scritto e diretto da donne è, oggi, una realtà importante, visibile, nel contesto della produzione filmica italiana, che è stata fino ad ora tradizione prevalentemente maschile. Il grande merito del libro di Bernadette Luciano e Susanna Scarparo è quello di offrire una pagina critica su questo cinema, mettendone in rilievo caratteristiche e temi ricorrenti nonché lo sforzo di tradurre in un linguaggio visivo originale, sia pure attento a tradizione e convenzioni, le esperienze delle donne ed i loro punti di vista su problemi economici e sociali attuali. In questo senso il cinema fatto dalle donne, che si riconosca femminista o no, è sempre politico in quanto, sia come pratica sia come contenuti, esso afferma il femminile come presenza operante nella storia, come soggettività agente e spesso, se non sempre, in lotta entro o contro una società che continua ad esigere che le donne offrano una disponibilità illimitata e silenziosa all'adempimento di ruoli atavici di cura, obbedienza o seduzione. Particolarmente efficace in questo volume risulta l'accostamento di generi cinematografici diversi, dal film comico, drammatico o storico al documentario. Le Studiose mettono così in rilievo creatività e perizia delle autrici discusse, sottolineandone la sperimentazione con realtà e finzione, racconto e documentazione, e l'uso originale di materiali eterogenei — quest'ultimo soprattutto nell'ambito della produzione documentaristica, che spesso consente la realizzazione di progetti a costi inferiori e nella quale si riflette una maggiore libertà espressiva da parte delle autrici rispetto ad una tradizione cinematografica autorevole. Lo sguardo sul presente, tuttavia, distoglie l'attenzione dal passato: in questo lavoro, infatti, mancano una prospettiva storica di più ampio respiro e una convincente contestualizzazione delle singole registe trattate. Rimane comunque lodevole ed efficacemente

propositivo l'impegno delle Studiose per una revisione della storia del cinema italiano che consideri il contributo femminile con spirito critico ma anche passione. Con *Reframing Italy*, Luciano e Scarparo cominciano a ri-scrivere questa storia partendo dal presente e concentrandosi sul ruolo fondamentale di chi opera la macchina da presa e costruisce la narrazione ed i suoi obiettivi, ovvero di chi sceglie soggetti e linguaggio e controlla lo sguardo per intrattenere e (far) conoscere, guidando processi di riconoscimento, identificazione o, al contrario, allontanamento, sia intellettuali sia emotivi, da parte di spettatori e spettatrici.

Il libro è diviso in sei sezioni tematiche che le Studiose sviluppano attraverso l'analisi dettagliata di singole prove, film di finzione o ricostruzione storica e documentari. In "The 'Girls' Are Watching Us", Francesca Comencini, Wilma Labate e Costanza Quatriglio si confrontano con i "padri" del cinema italiano postbellico: rimanendo entro un orizzonte espressivo realista, si appropriano dello sguardo innocente dell'infanzia, dalla parte però delle bambine, e lo utilizzano come lente attraverso cui osservare e criticare realtà geografiche e sociali, urbane e rurali, di sfruttamento, abuso o confinamento del femminile. Il futuro per le giovani protagoniste rimane incerto, ma non privo di speranza.

Al centro dei capitoli "Reconfiguring the Mother-Daughter Relationship" e "Reinventing Our Mothers" sono i temi dell'espressione femminile a partire dal proprio corpo e dai sentimenti e della maternità. Il cinema — le storie di Anne Riitta Ciccone, Francesca e Cristina Comencini, Alina Marazzi, Fabiana Sargentini e Susanna Nicchiarelli — si popola di madri e di figlie, immaginarie e reali, proprie ed altrui, che si perdono, si cercano, si trovano, si scontrano, si abbandonano, e spesso si riconoscono le une *nelle* altre, le une *come* le altre, attraverso le generazioni. La rappresentazione del rapporto personale tra una figlia e la propria madre assume valore simbolico e universalizzante nel momento in cui diviene riscrittura della Storia e composizione della memoria culturale dal punto di vista femminile. Stefania Sandrelli, Marina Spada e Antonietta De Lillo restituiscono all'immaginario e alla memoria collettiva donne come Christine de Pizan, Antonia Pozzi e Eleonora de Fonseca Pimentel, alle quali la tradizione storico-letteraria e politica italiana ha consentito un'esistenza solo ai margini della conoscenza e del pensiero. Altre registe — Alina Marazzi ancora e Paola Sangiovanni — rileggono la storia delle donne più recente, ovvero il femminismo degli anni Settanta, per le nuove generazioni. Luciano e Scarparo sottolineano giustamente il tessuto estremamente ricco, dinamico e intrecciato — apprezzamento di positivi modelli femminili di impegno — che materiali storici, esperienze e sguardi così diversi propongono nel loro insieme.

Nelle sezioni "Migration and Transnational Mobility" e "Women at Work" la ricostruzione del passato cede il passo all'osservazione del presente: esperienze e identità di genere si confrontano con problemi attuali di convivenza e partecipazione culturale, economico-sociale e politica. Oltre alle già citate Cristina Comencini, Labate, Quatriglio e Spada, Katia Bernardi, Emma Rossi Landi, Flavia Pasquini, Francesca Pirani, Laura Muscardin, Anna Negri, Tania

Pedroni e Silvia Ferreri offrono uno sguardo empatico su donne e immigrazione volontaria o forzata e su donne e lavoro. I loro testi raccontano esperienze di conflitto e adattamento, di movimento psicologico e viaggio reale come ricerca, fuga o liberazione sempre in atto, di instabilità e precarietà in contesti economici e mediatici fondamentalmente ancora patriarcali, di solitudine e malinconia ma anche solidarietà, di negoziazione identitaria, affermazione di nuove appartenenze e, infine, autodeterminazione.

Nella conclusione, “Framing the Film Industry”, le Studiose si concentrano sinteticamente sull'industria cinematografica: in Italia questa è ancora sospettosa nei confronti del cinema fatto dalle donne — il che si traduce spesso in budget limitati e limitata distribuzione — nonostante il crescente successo di pubblico e critica, anche a livello internazionale. Le registe e i film di cui trattano in questo volume segnalano, tuttavia, un panorama ricco e suggestivo, sia a livello di storie e temi sviluppati sia a livello di tecniche e linguaggio utilizzati, e, dunque, un'industria in costante, anche se non facile, evoluzione.

Il volume è arricchito da utili segmenti di video interviste, disponibili nel sito web della casa editrice, in cui Marazzi, De Lillo, Quatrighio, Pirani, Sangioanni e Spada parlano ciascuna di un loro film, discusso peraltro anche nel volume, e rispondono alla domanda se esista un cinema delle donne e in che cosa esso consista.

Francesca Parmeggiani, *Fordham University*

**Manuela Marchesini. *La galleria interiore dell'Ingegnere*. Torino: Bollati Boringhieri, 2014. Pp. 188.**

Il volume di Manuela Marchesini si propone d'indagare l'opera di Carlo Emilio Gadda quale serbatoio dal quale attingere immagini proprie della “poetica” gaddiana, i “lineamenti di quella che Giorgio Pinotti ha definito la sua [di Gadda] galleria interiore” (11). Si tratta d'immagini ben riconoscibili al lettore attento e allo studioso di Gadda, immagini letterarie e pittoriche attraverso le quali Gadda ama autorappresentarsi e, quindi, trasciversi.

Il volume si suddivide in tre ampi capitoli: *Prassi d'amore e prassi dello specchio* (11-42); *Implicazioni gaddiane: il puzzle degli assassini e le loro tracce* (43-98); *Gadda comico* (99-136).

Nel primo capitolo, l'autrice iscrive subito la galleria gaddiana di suo interesse sotto il segno dello “specchio”, ossia all'interno del più ampio fenomeno — che tanto interessa gli scritti gaddiani — del narcisismo. Le immagini vivide del repertorio gaddiano vengono indagate nella loro essenza di “fonti realistiche”, da scandagliare anche e soprattutto da un punto di vista etico-cognitivo: “Quando ogni fatto o immagine venga infilzato in ‘una catena crudamente obiettivante’, ‘nodo nocciolo, [...] grano di rosario dove tutti i grani sono giustapposti ed eguali

di fronte all'urgenza espressiva', il neorealismo [...] riesce in 'un racconto astrutturale, granulare'" (17).

La studiosa sottolinea giustamente in più punti come per Gadda l'osservazione del reale sia il primo passo verso la conoscenza, che passa sempre attraverso una scomposizione della realtà stessa, nella decifrazione della "matassa" che rappresenta i rapporti connettivi del tessuto — storico, culturale, linguistico — di cui è fatto il mondo. L'importanza dell'immagine, della visione, che è alla base, del resto, del processo conoscitivo gaddiano — sottolinea Marchesini — sono forti, nella poetica gaddiana, fin dagli inizi, quando l'amato Caravaggio, il pittore per eccellenza, celebrato in tanti dei suoi racconti, veniva già posto in contrapposizione polare con Raffaello: estremi di una galleria figurale e interiore che accompagnerà lo scrittore ancora per molti anni.

Il secondo capitolo si concentra principalmente sul romanzo giallo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, nato nel '45 e uscito a puntate — in forma tronca — sulla rivista "Letteratura" di Alessandro Bonsanti tra il '46 e il '47. I cinque capitoli (o "tratti") della redazione apparsa in "Letteratura" diventeranno i capitoli I-VI del *Pasticciaccio*, edizione Garzanti del '57, che uscirà con quattro capitoli completamente nuovi, VII-X, che portano il giallo idealmente alla sua conclusione. Il *Pasticciaccio*, tuttavia, rimane romanzo *incompiuto*, seppur *concluso*, e su questa incompiutezza molto è stato scritto. Seppure, infatti, si tratti senza ombra di dubbio di un giallo costruito con rigor logico, alla Conan Doyle, per intenderci, soprattutto in tale romanzo balena la poetica gaddiana dell'impegno etico-estetico nello scandagliare il mondo, nello smontare le trame dell'esistenza. Tendenze precise — e in parte nuove —, tuttavia, s'indovinano in filigrana ai capitoli più recenti, composti per ultimi e apparsi nell'edizione Garzanti: la compresenza di infernale e paradisiaco che Gadda impone ai capitoli VII-X, tirando nel mezzo, in maniera esplicita, figure e stilemi danteschi e, in aggiunta, la polarità ecfrastica tra il Rinascimento e il Barocco enucleata da Roberto Longhi in alcune delle sue pagine più belle. Per esempio, nella descrizione delle pieghe della fronte della povera Assunta, la vittima del *Pasticciaccio* — ricorda Marchesini — Maria Antonietta Terzoli ha riconosciuto, molto giustamente, il volto della *Giuditta* di Caravaggio nell'atto di tagliare la testa a Oloferne. Analogamente, Terzoli intravedeva nel personaggio gaddiano di Veronica Migliarini l'anziana fantesca che il pittore affianca a Giuditta. Procedimenti simili a questo possono essere moltiplicati, anche incrociando i dati biografici inerenti all'autore: Gadda ben prima degli anni '50 godeva dell'amicizia di Roberto Longhi e collaborava ben volentieri alla sua rivista "Paragone". L'*ecfrasi* è sempre per Gadda una modalità come un'altra di scrittura, ove tutto il proprio scibile, il proprio mondo interiore, prende corpo attraverso mezzi espressivi differenti. Si tratta solamente di riconoscere i tasselli e riuscire a nominarli.

Questa tipologia di costruzione del narrato gaddiano che viene smontato da Marchesini alla caccia dei riferimenti più espliciti a opere iconografiche —



occupa il corposo terzo capitolo del volume, a mio parere il più interessante e originale dei tre.

Nel complesso il volume si propone come un ottimo approfondimento della poetica gaddiana — più utile forse per un lettore già edotto in materia: molti infatti i riferimenti a opere o a concetti tipici del pensiero di Gadda per essere compresi facilmente da un qualsiasi lettore che si avvicini per la prima volta a uno studio critico sul grande scrittore.

Due solamente gli appunti — che non inficiano affatto l'ottimo giudizio complessivo sul volume: la bibliografia, pur molto ricca, non conta un volume del 2011 molto importante, che poteva esser citato e usato all'interno dell'argomentazione: Alberto Godioli, *“La scemenza del mondo”*. *Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, ETS, 2011; il secondo appunto, più consistente, si basa su una percezione personale dell'andamento del volume che, a mio parere, risulta piuttosto discontinuo e non ben organizzato. La materia è molta, e spesso ben spiegata, ma i tre capitoli risultano sconnessi tra loro e il titolo dell'ultimo capitolo, *Gadda comico*, risulta mal spiegabile a fronte della materia ivi trattata — più attinente, invece, col titolo generale del volume. Indubbiamente l'opera potrà essere utile agli studiosi di Gadda e si colloca di certo tra gli approfondimenti necessari alla comprensione della sua affascinante e complessa poetica.

Martina Mazzetti, *Università degli Studi di Firenze*

**Matteo Marchesini. *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*. Macerata: Quodlibet, 2014. Pp. 535.**

*Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia* di Matteo Marchesini si offre al lettore come un voluminoso insieme di saggi scritti fra il 2006 e il 2014, già apparsi in siti web, volumi collettivi, riviste e quotidiani, prima di essere raccolti nelle “Lettere” di Quodlibet Studio. Si tratta di più di cinquecento pagine condensate in una cinquantina di articoli brevi o medio-lunghi, che attraversano il panorama delle lettere italiane dallo scorcio del secondo Ottocento fino ai giorni nostri, coinvolgendo narratori, poeti e saggisti, dalle colonne portanti dell'ultima tradizione a personaggi marginali o dimenticati, che si recuperano in vista di una parziale riscrittura, o meglio ricalibratura dei rapporti di forza ancora in fase di sedimentazione. “Che mi occupi di Federico De Roberto o di Walter Siti, — precisa l'autore nella *Premessa* — la prospettiva dalla quale osservo questo campo resta sempre *militante*, per usare un termine che suona forse logoro e pomposo, ma che non sembra avere ancora trovato un sostituto degno” (11).

L'ottica rivendicata è dunque quella del giornalista indipendente che percorre il secolo scorso alla ricerca di ritratti mirabili, piccole illuminazioni esegetiche (come quella sul Moravia-personaggio, delle pp. 176-83) e prese di posizioni radicali (*Antigaddiana*, pp. 174-75), sconfinando nella doppia appendice del fine

XIX / inizio XXI secolo, per comprendere meglio origine ed esito novecenteschi. Né mancano i riferimenti alla civiltà letteraria dei saggisti, cui l'autore torna costantemente a riferirsi, suggerendo una linea di discendenza che da Noventa e Fortini, con i recuperi all'attenzione di Nicola Chiaromonte e Piergiorgio Bellocchio, e la presenza obliqua, quasi sulfurea, di Garboli, arriva al tentativo di "integrare le lezioni di Berardinelli e Baldacci" (17).

Lavorando sulla questione di un canone tutt'altro che pacificato, Marchesini indica in Gadda, Montale e Calvino gli apici di un lassismo interpretativo che rende l'immagine falsata di un insieme complessivamente "inquinato", cui viene contrapposto il particolarismo delle varie situazioni autoriali; la prospettiva è poi ridotta alla questione della contemporaneità fino al discorso personale e generazionale. In Marchesini le vicende dell'ultima storia letteraria trovano una corrispondenza misteriosa ed intima con la stessa presenza dell'autore, costituendo la caratterizzazione più forte del suo lungo viaggio, può dunque valere anche per sé ciò che l'autore scrive di Arrigo Cajumi: "Ci sono critici e saggisti che si leggono con piacere non perché si condividono i loro giudizi, ma perché hanno un temperamento inconfondibile, un (cattivo) carattere che non tradisce, una reattività schietta che ne rivela, insieme coi limiti e le angustie, anche la caparbia autonomia intellettuale" (134).

E *Da Pascoli a Busi* si legge davvero con piacere dal principio alla fine, a dispetto delle cinquecento e più pagine l'"estensione vocale" del suo autore, ancorché a volte sacrifici qualcosa in termini di profondità puntando più volentieri sull'affresco, risulta una guida utile a riconsiderare ciò che comincia a darsi per scontato, se non pregiudiziale. Con le sue scelte di campo Marchesini ci ricorda che la partita novecentesca non può considerarsi chiusa, e che una parte del dibattito deve ancora svolgersi sulle proporzioni maggiori. Il fine a cui tendere sembra dunque quello di una rifondazione delle lettere, una palingenesi non ingenua che dovrebbe portare la cittadella letteraria, e al suo centro quella poetica, in posizione organica all'interno della società, in un conflitto costruttivo che è forse l'eredità più grande che Marchesini sceglie di mutuare dal "suo" Novecento.

Un discorso a sé vale poi per gli autori della contemporaneità, per i quali il tono militante di Marchesini diviene non più una scelta politica e interpretativa, ma, tornando alla sua funzione naturale, l'unica condizione possibile per la valutazione del reale. Libero dal confronto con una tradizione critica ancora visibile e aperta, insiste l'autore, anche quando si dà per passata in giudicato, il tono con cui si affrontano le opere di Busi, Anna Maria Carpi, Febbraro, Maccari, Zanotti etc., investe qualcosa in più in termini di penetrazione testuale, recensendo puntualmente la breve evoluzione di autori da poco in discussione, i quali possono godere, ed il lettore con loro, di tutta la migliore energia affermativa del critico. Immerso nelle pastoie di una contemporaneità problematica, *Da Pascoli a Busi* adotta un'ottica che risulta utile sia in fase di "destoricizzazione" che per la composizione del quadro mutevole dell'attualità, e la visuale di cui si serve

l'autore induce il lettore ad accettare un patto che per essere denunciato da subito non risulta meno impegnativo.

La raccolta dei saggi di Marchesini serve a ripercorre l'ultimo secolo compiuto della nostra tradizione, per trovare motivi di interesse perduti, sottovalutati o del tutto rimossi, e per fare incontri che si rivelano come stazioni da cui ripassare. Da Saba ad Antonio Debenedetti, da Cassola a Giorgio Manacorda, i saggi di questo diario di bordo, composto giorno per giorno, dedicando poche ore ad ogni pezzo, alla ricerca della velocità d'espressione e della figura calzante, si leggono come i capitoli di un romanzo familiare in cui *letterati e letteratura* sono personaggi e trama.

Fabrizio Miliucci, *Università degli Studi Roma Tre*

**Lucy M. Maulsby. *Fascism, Architecture and the Claiming of Modern Milan, 1922-1943*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 247.**

Despite its cultural, economic, social and historical importance under fascism, the study of Milan has been neglected in comparison with many other cities, most notably Rome. Lucy Maulsby's detailed and careful examination looks to address this imbalance. Maulsby takes architecture as her focus and, through a series of case studies of buildings, plans and debates over construction and urban change, she outlines what fascism tried to do in Milan and how the city was shaped by the regime, but also how the city resisted wholesale change and negotiated transformations. Milan was a crucial city for Mussolini and fascism — the city where the movement was founded, and where Mussolini himself worked as a journalist. It was also a city which held immense financial and industrial power, and it was thus important for the regime that it made its mark there where the banks and the big industrialists held sway.

The real force of Maulsby's work lies in her case studies — the fascist buildings she studies in terms of their construction, architectural style and position in the city. These buildings are seen, therefore, not just as works of art but also as complicated sites of debate, politics, town planning, memory and forgetting. Fascism, despite its power, was never able to do everything it wanted; other forces always came into play — economic, social, urban. Each project was the outcome of debate and some were held up by outright opposition, although the lack of democracy in decision-making meant that, in the end, the regime could force through its plans in the teeth of hostility to them.

A key feature of the buildings and potential buildings studied by Maulsby lies in the range of architectural styles they covered. In many cases, "fascist" buildings (including very important fascist sites) were very similar to typical bourgeois structures of the time built in the city, both inside and on the exterior. But there were also architects who worked for the regime and who were interested in more

radical approaches to architecture and urban style, such as the BBPR group (two of whom would later end up in the concentration camp of Gusen, in Austria) and Giovanni Muzio. These buildings also involved the work of celebrated artists, such as Lucio Fontana and Mario Sironi, who contributed statues, paintings and frescoes.

Fascist buildings, as Maulsby shows, were never just buildings. They always contained a series of features that were intended to work in terms of hegemony, culture, politics and memory. Many fascist buildings, for example, contained self-styled “martyrs” as a tribute to the so-called fascist martyrs (whose numbers were often greatly exaggerated) who had died in the period of civil war which followed the First World War. Others were designed to project fascism’s own history into the future, such as the role of Mussolini (whose original office was recreated in one building as a kind of shrine to his journalist past), or to underline a link between the regime and, for example, the rule of law, or the power of finance and money. Maulsby also analyses the strong links between industrial and financial power and the local regime, and the kind of co-financing arrangements that were put in place in many cases.

One of the most interesting cases studied by Maulsby is that of the enormous Palace of Justice, which still occupies an entire block close to the centre of Milan. This huge construction-complex took 8 years to build and was even longer in the making. As Maulsby writes, “the project provided the regime with an unparalleled opportunity to demonstrate the strength of the central government in Milan, which, with its great wealth and influence, threatened the authority of Rome. [...] this stark and overwhelming building remains the most forceful architectural demonstration of state power in that city (86).”

The Palace of Justice is, in many ways, a monstrosity covering some 112,000 cubic metres. Many Milanese interest groups (including the Church) tried to prevent it from being built, and this explains (in part) the extremely long planning and building process involved here. A key role was played by the all-powerful architect Marcello Piacentini, a faithful servant of the regime, who continued to work seamlessly in post-fascist Italy. Despite all the problems, the Palace of Justice was eventually completed, and is still in use today (as is Milan’s equally “fascist” and enormous railway station). Fascism would leave its mark long after the death of Mussolini and the return of democracy.

This is an interesting and well-documented book which, however, suffers from some limitations. There is a tendency towards the descriptive rather than the analytical at times, and a tendency, perhaps, to take the power of these buildings, or the intentions of the architects and the fascists, at face value. Moreover, a real opportunity is lost with the timescale covered by the book. What happened to these buildings after fascism, and to those who created them? Were they re-used, changed or knocked down, and, if so, how and why did this happen? Did the memory of fascist Milan survive, or did it die out with the end of the regime? These are crucial questions which have an impact upon the issues raised in the

book regarding the relationship among architecture, politics, economics, urban planning, and memory. A further chapter on the fate of all of the case studies discussed in the book and their fascist features would have created another level for this study and tied up many of the loose ends. Moreover, there are also the protagonists of these debates and constructions. What happened to their “fascist” ideas? Were they really fascist architects, or simply architects who worked for fascism? How did their work for the regime mark them out, or not, in the post-war period? The material here is rich and fascinating, but at times it feels as if it has been a little underused. Nonetheless this book will be of great interest to historians of architecture, fascism, urban Italy and Milan, as well as to the general reader.

John Foot, *University of Bristol*

**Andrea Mirabile. *Multimedia Archaeologies. Gabriele D’Annunzio, Belle Époque Paris, and the Total Artwork*. Amsterdam: Rodopi, 2014. Pp. 215.**

In his beautifully written and admirably well-documented study, Andrea Mirabile focuses his attention on the five years spent by Gabriele D’Annunzio in France (1910-1915) during his alleged “exile,” and the literary works he composed in French during this period. He particularly takes the verse-play *Le Martyre de Saint Sébastien* (which premiered on May 22, 1911 at the Théâtre du Châtelet in Paris) as the quintessential specimen of a new artistic genre — the total artwork of Wagnerian memory — aimed at mixing different languages and artistic genres (music, painting, poetry, and dance) in a harmonious polymorphic ensemble. In it, each code would blend with the others to create a brand-new kind of language under the sign of synesthesia; in other words, a multi-sensory language that Mirabile often defines in terms of intersemiotic dimension (see, for instance, 81).

D’Annunzio’s *Martyre* is in fact a composition that combines poetry, ballet, mime, painting, and music as the poet strives to “stimulate all the senses of the readers or spectators [...] and ideally addresses life in its multifaceted totality” (35). If the poetic text is written by D’Annunzio, the stage setting for the première was created by Russian ballet’s designer Léon Baskt; the choreography and mime were carried out and performed by Ida Rubinstein in the transvestite role of Saint Sebastian; the theatrical scenes were painted by American painter Romaine Brooks; and the music was written by French composer Claude Debussy. Additionally, Mirabile intelligently intersperses his book with illustrations which are intended to strengthen its documentary ground and which are perfectly suited to his “trans-artistic” theoretic approach.

Mirabile begins by examining the historical reasons for the rise of total artwork in Europe during the time of the so-called Belle Époque — approximately the twenty or so years between the end of the nineteenth century, and WWI. This

phenomenon is rightfully identified as one of the first and most capital manifestations of the Modernist artistic trend (“Introduction: The Decadence of Decadence” 9-44). He also analyzes how D’Annunzio, among the most iconic decadent artists in Europe, is able to detect the general shift in the art world, and then renew his own art specifically after endorsing the total artwork option during his French stay. As a matter of fact, *Le Martyre* seems to oscillate “between the legacy of Greek tragedy and the novelty of silent cinema, Wagner and the Russian Ballets” (25), or, in other words, the “stasis of painting and *tableaux vivants* which he frequently displays in his works for the theater, [...] [and] the dynamism of the filmic images” (39).

In the second section of his work, “The Verbal: Saint Sebastian, Adonis, and Christ” (45-80), Mirabile carries out an in-depth analysis of the stylistic features of *Le Martyre*’s poetic text, delving in particular into the apparent contradiction between the dominantly Dannunzian lyrical style, which calls for mental focus and attention, and the great dynamism of the narrated events (46-47). Another aspect of Mirabile’s investigation concerns the long-standing Dannunzian fascination with Gustave Flaubert’s literary work. Mirabile brings the reader’s attention in particular to *La Tentation de Saint Antoine* (1874) because, like *Le Martyre*, it stresses the “similarities between the notions of renewal through sacrifice and martyrdom in the Christian and in the Pagan culture” (50). Then, he examines what has been called the “erudite bricolage” of D’Annunzio’s text, that is, the “bizarre French” of its language which mixes ancient languages, Italianisms, and poetic phraseology (55-56). Moreover, *Le Martyre*’s “intertextual borrowings” are acknowledged as complex to extricate since they “simultaneously mix the present and the past, the fashionable and the esoteric” (67).

In the third chapter, “The Visual: Aesthetic/Ecstatic” (81-112), the author looks into D’Annunzio’s prolonged personal attraction toward visual artifacts and, moreover, his interest in the phenomenology of vision following the example of two theorists of modern aesthetics, Walter Pater and Bernard Berenson. This interest led the writer quite often to ekphrastic writing, and Mirabile duly analyzes many samples of this specific genre taken from the whole Dannunzian literary corpus. He examines the connection between vision and physical sensation as it can be observed in novels such as *Il piacere*, *Le vergini delle rocce*, and *Il fuoco*, where the “British writer [W. Pater] is adumbrated or more or less directly quoted” (87). In these passages, the author shows how the very nature of the contemplated object influences the beholder (88), and afterwards he sums up the literary and pictorial sources employed by the poet when conceiving the verse-play (92-105).

In another very well-researched chapter, Mirabile considers how in the play musical and verbal features intertwine (“The Musical: Music for the Eyes,” 113-38), and evokes the (often uneasy) unfolding of *Le Martyre*’s musical score relying upon the correspondence between the poet and Debussy. As for the other chapters, he reviews many Dannunzian passages where music and literary fiction

blend, passages often of an autobiographic nature (116-24). The difficulty experienced by Debussy arises particularly from the arduousness of the trans-artistic experimentation carried out in a limited amount of time (129). The fusion of the visual, musical, and verbal in *Le Martyre* seems therefore not really successful, even if Mirabile acknowledges that “D’Annunzio’s synesthetic works both summarize the legacy of Wagner’s total artwork theories and anticipate avant-garde multi-media practice” (133).

In his last chapter, Mirabile covers the Dannuzian view of the cinema — which at this time was a new artistic phenomenon — and the reasons the cinema was considered by D’Annunzio (and many other artists) to be the most likely path to the realization of what they considered to be a total artwork (139-98). He starts by summing up the semiotic nature of total artwork following Cesare Segre’s indication. Accordingly, there is a “discorso semiotico unitario” (155) underlying the existing different artistic practices (“in particular the verbal and the visual arts,” the scholar points out). After providing D’Annunzio endeavor with a solid theoretic ground, Mirabile goes on examining D’Annunzio’s reflections on cinema, and his contrasting relationship with the new media. This one oscillates essentially between aristocratic contempt and intuition of the power (political and artistic) provided by cinema’s multimedia and transnational nature (177-82). Within this context, Mirabile also analyzes the controversial relationship between the fascist regime and the poet, demonstrating in particular how the regime was able to exploit D’Annunzio’s communicative skills as an instrument to promote itself even beyond the poet’s intention (183-85).

Mirabile’s present study follows a consistent direction of scholarly research begun in 2009 with the publication of *Scrivere la pittura. La “funzione Longhi” nella letteratura italiana*. This recent study, *Multimedia Archaeologies*, can be then considered a further stage of the scholar’s endeavor toward the definition of a general theory of ekphrasis. Its reading will particularly benefit not just those scholars interested in D’Annunzio, but also those concerned with the semiotic nature of all arts.

Enrico Minardi, *Arizona State University*

***Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto. A cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro, Soveria Mannelli. Catanzaro: Rubbettino, 2014. Pp. 238.***

Come nelle scatole cinesi, la collana “Cinema” dell’Editore Rubbettino, diretta da Christian Uva, reca come sottotitolo “Passaggi di confine”, a significare l’orizzonte interdisciplinare entro il quale intende situarsi, e contiene al suo interno una sottocollana, “Corpo a corpo”, che ne emerge in filigrana, se si pone attenzione ai tre nomi ricorrenti, come quelli dei tre moschettieri, che ne sovrintendono le sorti, due dei quali, Luigi Cimmino e Giorgio Pangaro, sempre

presenti, mentre il terzo risponde ora al nome di Daniele Dottorini, ora a quello di Francesco Bono. Ma prima di approdare all'editore Rubbettino, il trio Cimmino-Dottorini-Pangaro si era già cimentato, per l'editrice Il Castoro, con *Eyes Wide Shut-Il doppio sogno* di Stanley Kubrick-Arthur Schnitzler (2007) e *Effi Briest. Da Fontane a Fassbinder* (2008). Il "corpo a corpo" corrisponde al duello più volte ingaggiato dal cinema con la letteratura: *Il processo*, da Franz Kafka a Orson Welles (2010); *Cuore di tenebra*, da Joseph Conrad al Francis Ford Coppola di *Apocalypse now* (2011); *Così bella così dolce*, da Dostoevskij al film di Bresson (2012). Questi i titoli sin qui accumulati, ai quali ora si aggiunge *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, a cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino e Giorgio Pangaro (Rubbettino, 2014), che hanno invitato germanisti e filosofi, storici del cinema e musicologi a confrontarsi da un lato con *La morte a Venezia (Der Tod in Venedig, 1912)*, romanzo breve o, se preferite, racconto lungo, di Thomas Mann, uno dei capolavori della narrativa del '900, e *Morte a Venezia* (1971), il film che ne ha tratto Luchino Visconti. Nella *Presentazione*, che apre il volume, i tre curatori, dopo aver rese note le motivazioni di una scelta, che vede accostati lo scrittore tedesco, dall'ascetica morale borghese, e il regista italiano, dall'indubbia predilezione per il registro melodrammatico, annunciano già il tema del prossimo confronto: *Blade Runner*, il film di fantascienza di Ridley Scott, e il romanzo di Philip K. Dick, *Il cacciatore di androidi*.

Nel primo contributo, "*Psicopatologia del disfacimento e della rovina*". *Mann e Visconti: Der Tod in Venedig/Morte a Venezia*, Irmbert Schenk, dopo averne tracciato le rispettive biografie e situato l'opera nel percorso artistico dei due autori, imposta il confronto tra l'originale manniano e il film, frutto di interpolazioni con altre fonti manniane, il cui protagonista è un compositore ispirato alla figura e all'opera di Gustav Mahler, ampiamente evocato nella colonna sonora: "Se il testo di Mann può essere ancora ascritto alla letteratura del Decadentismo, il film di Visconti, al termine della sua carriera, è semmai una reminiscenza profondamente malinconica, pessimistica, della *fin de siècle* e del Decadentismo".

La ricorrente ispirazione letteraria del cinema di Visconti costituisce il tema del saggio di Luciano De Giusti, che già per il tramite della citazione riportata nel titolo, "*Je prends mon bien où je le trouve*". *Visconti e la letteratura*, evidenzia la libertà del cineasta rispetto alla fonte letteraria. Sin dai suoi primi scritti e ancor prima di girare il suo primo film (*Osessione*, tratto dal romanzo di James Cain *Il postino suona sempre due volte*), Visconti ha postulato il diritto del regista di cacciare liberamente nei territori della letteratura, anticipando in questo le posizioni di André Bazin, dimostrando appieno con *Il gattopardo* quali risultati possa attingere la consonanza con lo spirito dell'autore, più ancora della pedissequa fedeltà al testo.

In una dimensione mitica, in particolare nel mito della giovinezza, ci trasporta Luigi Cimmino (*Mann/Visconti: miti a confronto*), che evidenzia la presenza dell'articolo determinativo nel racconto di Mann e la sua assenza nel film di



Visconti; nel primo caso a significare il prodursi di un evento, la morte, in un luogo, dove il protagonista era in cerca della vita, mentre nell'altro caso, anziché a un evento inaspettato ci si riferisce all'inevitabile fine, rispetto a un rimpianto, quello della giovinezza perduta, destinato a rimanere senza risposta.

Il germanista Fabrizio Cambi, come Cimmino, pone l'accento sull'intento ironico-parodistico e vede nell'innamoramento senile di Aschenbach per Tadzio l'ombra dell'amore dell'anziano Goethe per Ulrike von Levetzow. Cambi parla di "fedele e al tempo stesso di creativa trasposizione filmica" e "della scalcinata compagnia musicale, che irrompe nella veranda dell'hotel, diretta da un cantante chitarrista", scena che Mann avrebbe sicuramente apprezzato.

Dopo aver definito la metodologia dell'analisi comparativa tra la fonte letteraria e la sua rielaborazione filmica, Eugenio Spedicato, nel suo saggio dal titolo trasparente, *Grandezza e miseria dell'estetismo in Der Tod in Venedig e Morte a Venezia*, individua nell'estetismo il *tertium comparationis*. Mediante il confronto, a tratti puntuale, tra le inquadrature del film e i passi di riferimento, Spedicato argomenta persuasivamente la sua tesi che nel film si nasconda un sottile intento parodistico nei confronti dell'estetismo *fin de siècle*.

Nel suo contributo, *Tempo e modo di morire. A Venezia*, con un'analisi limpida e argomentata Giorgio Pangaro mette a confronto libro e film, scrittore e regista, per concludere che, pur restando fedele, talvolta alla lettera al testo di Mann, ne tradisce lo spirito e, mentre Mann "narra, in forma parodistica, la dinamica di caso e necessità che conduce alla morte di un'idealista, testimone e soggetto del tracollo dei suoi ideali", Visconti "rappresenta, in forma di mélo, lo statico tracollo di un estenuato esteta vittima dell'impossibilità di vivere un'ultima, e per certi aspetti da lui stesso riconosciuta come tale, tragicomica storia sentimentale". Per sgombrare possibili fraintendimenti, Pangaro termina precisando di considerare il film di Visconti "un capolavoro assoluto".

Sulla sequenza iniziale del film, preceduta dal nero dei titoli di testa, si sofferma Daniele Dottorini, per rileggere il film alla luce delle teorie sul cinema del filosofo francese Alain Badiou e metterlo in relazione con il progetto, a lungo vagheggiato e mai realizzato da Visconti, di trasporre cinematograficamente *La Recherche* in un contributo intitolato appunto *Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust*.

Matteo Galli, nel suo *A morte Venezia: lo sguardo di Aschenbach*, parte dal manifesto futurista contro Venezia passatista, precedente di un anno il romanzo di Mann, per soffermarsi sulla distonia tra l'intento parodistico dello scrittore tedesco e lo sguardo dell'Aschenbach viscontiano, settant'anni dopo, attraverso le dettagliate analisi tecniche delle inquadrature dedicate alla città-labirinto.

Una riflessione sullo sguardo conduce Henry Bacon, analizzando il gioco degli sguardi tra Aschenbach e Tadzio, e, spaziando tra psicoanalisi e letteratura, cerca di dissipare i numerosi equivoci in cui, secondo lui, è incorsa buona parte della critica, il cui sguardo è stato spesso fuorviato dall'azzardo del cinema di

svelare, attraverso l'interpretazione degli attori, in primis l'ottimo Dirk Bogarde, quanto resta celato nella scrittura letteraria.

Se il legame con la pittura è qui meno evidente che in altri film (*Senso* in primis) e rimanda alle atmosfere degli impressionisti francesi tra fine '800 e primi '900, è la fotografia il referente più prossimo di *Morte a Venezia*, utilizzata da Visconti, a partire dalle foto familiari, per ricostruire l'atmosfera dei ricordi della propria infanzia, medium ripetutamente citato nel film da quel cavalletto dietro il quale compare e scompare il fotografo. Questa la tesi illustrata da Ivo Blom nel suo "*Morte a Venezia*" tra *fotografia, pittura e cinema*, che nel paragrafo *Specchi* instaura un interessante parallelo tra il "ringiovanimento" dal barbiere di Aschenbach e la truccatura da clown del professor Unrat de *L'angelo azzurro*, il celeberrimo film tratto dalla novella di Heinrich Mann.

Gustav Mahler è il filo rosso che percorre da un capo all'altro il film di Visconti, aperto ad altre inserzioni musicali, dal Beethoven di *Per Elisa* alle canzonette napoletane da caffè chantant, ed è questo il tema sviluppato da Antonio Carocchia nel suo contributo dal titolo *Un singolare rapporto a tre: Mann, Mahler e Visconti*, in cui difende (contro il parere di Cesare Cases) la scelta del regista di trasformare Aschenbach in un compositore, modellato sulla figura di Gustav Mahler, di cui Carocchia illustra partitamente i brani selezionati nel film.

Nel suo saggio, ampio e bene informato ("*In aggraziate forme tra i grattacieli di New York*". *Novella e film nella cultura angloamericana*) Alessandro Clericuzio parte dalle traduzioni in ambito angloamericano del romanzo di Mann e dalla sua ricezione, per poi addentrarsi nella contrastata accoglienza, prima avversa e col passare del tempo più rivalutativa del film di Visconti, sino a estendersi, infine, ad altre riduzioni cinematografiche.

Completano il volume una rassegna della critica italiana coeva al film e una esaustiva bibliografia internazionale su Visconti e il suo film, entrambe firmate a quattro mani da Francesco Bono e Gianni Sarro.

Alessandro Tinterri, *Università di Perugia*

***NEMLA Italian Studies. Journal of Italian Studies, Italian Section, Northeast Modern Language Association 36 (2014). Special issue. Italy in WWII and the Transition to Democracy: Memory, Fiction, Histories. Ed. Franco Baldasso and Simona Wright. Pp. xx + 235.***

The 2014 special issue of *NEMLA Italian Studies* presents a wide array of scholarly work on the complex historical transition that affected Italy during the 1940s. During those years, as the volume's editors suggest in their introduction, "Italian intellectuals, from writers to artists to filmmakers, were deeply engaged in searching for and representing the truth of national history" (ix). However, given the complexity of the period, these representations could have only revealed "a plurality of truths" (ix). *Italy in WWII and the Transition to Democracy* gives

testimony to such plurality through a survey of case studies devoted to cultural fields as disparate as philosophy and sculpture, cinema and literature.

The volume's introduction by editors Franco Baldasso and Simona Wright maps the avenues of inquiry on the 1940s that scholars of Italian Studies have developed in recent decades. This outline provides a contextual framework for the specific interventions of the journal essays, which are subdivided in three sections: "Trajectories," "Counter-Narratives," and "Memories." The first illuminates the evolution of heterogeneous cultural arenas during the war and early-postwar years. The articles differ significantly in subject and methodology: far from constituting a flaw, this difference confirms the extensive impact of the transition to democracy in Italian culture. Peter Carravetta's seminal essay on Antonio Banfi's *Studi filosofici*, an academic philosophical journal published between 1940 and 1944, is the highlight of the section. Carravetta's contribution details how Banfi endeavored to elaborate a third position between the dominant philosophical schools of thought headed by Benedetto Croce and Giovanni Gentile. The author makes a compelling (and polemical) case for a more attentive study of this material, as he demonstrates that many existential questions that dominated the cultural discourse in the postwar years were first formulated by philosophers in the early 1940s. Maria Beatrice Giorio's essay reveals the difficulties faced by Italian sculptors in the aftermath of World War II, as the Fascist regime had frequently coopted the plastic arts for its monumental and propagandistic projects. Giorio's analysis of postwar memorials dedicated to the Resistance movement illustrates how artists began to postulate a way forward for Italian sculpture. Unfortunately, the images accompanying the essay lack precise captions and their numbering is in one case inconsistent with the text. Andrea Gazzoni and Ombretta Frau complete the survey of cultural trajectories with articles on Alberto Savinio and Salvatore Maraffa Abate. Gazzoni suggests a roadmap for a broader reexamination of Savinio's thoughts on the concept of Europe. His proposals, emerging from close readings of writings such as the 1945 collection *Sorte dell'Europa*, present a sophisticated notion of the continent as the physical and symbolic locus of a complex collective project. Frau's analysis of Maraffa Abate, a Sicilian journalist and minor literary figure, charts instead the strategies of personal and political *trasformismo* that many Italian intellectuals adopted in the postwar years.

The second section demonstrates how the sociopolitical climate of the early postwar years influenced the release and fortune of important films, and how the literary work of Curzio Malaparte responded to the tensions of the era. Carla Mereu Keating's essay on the 1947 Italian edition of *Casablanca* illustrates the "visual and verbal manipulation" (145) that altered the film's original ideological undertones. The author's comparative analysis demonstrates how the Italian *Casablanca* adulcorated many references to Fascism, war crimes, and questionable Italian characters. This evidence points to the practices of censorship and self-censorship that affected Italy's postwar democratic regime, which

frequently discounted the country's grave actions under Fascism for political convenience and societal reconciliation. The essay by Maria Letizia Bellocchio tracks the reception and debate that surrounded Luigi Zampa's film *Anni difficili* (1948), a drama with satirical traits that uses the social microcosm of a Sicilian village to illustrate the opportunistic attitude of the Italian people in their interactions with multiple political regimes. Bellocchio convincingly argues for the study of this film as an early blueprint for critical self-reflection on Italy's long history of ideological compromise; furthermore, the early debate that surrounded Zampa's work suggests the need for further research. Enzo Laforgia's essay explores the complexity of Malaparte's postwar writings, illustrating how the author maintained an attentive and critical outlook on Italy's political developments, and revealing a particularly ambivalent attitude towards communism. Despite the thematic disjunction between cinema and literature, this section cohesively demonstrates how counter-narratives of the present and recent past — often aimed at highlighting Italy's responsibilities in World War II — and the widespread collaboration of Italians with the fascist regime faced direct and indirect forms of ostracization.

The final section of the journal performs a chronological jump and confronts recent literary works that reflect upon the 1943-48 transition, a shift that reveals the long-lasting influence of that historical phase on Italian culture. Elgin Kirsten Eckert's essay on the novelist Andrea Camilleri demonstrates through comparative readings how the events of the 1940s can resurface as a fertile terrain for what Renate Lachmann defines as narrative's "commemorative action." Camilleri redeploys the memory of Fascism, war and occupation to caution contemporary readers against current threats to the democratic process. In a similar fashion, Barbara Pezzotti's article demonstrates how recent detective novels by Lorian Macchiavelli and Francesco Guccini adopt a fascist historical background and an antifascist moral compass to offer a commentary on Italy's past and to engage with its problematic contemporary politics.

This journal issue is an important resource for scholars of modern and contemporary Italian culture, and for a broader public of researchers across the humanities. The variety of themes, methodologies, and media brought together by the editors confirms the prismatic research value of Italy's complex transition to democracy, and essays such as Peter Carravetta's study of Antonio Banfi elucidate the great quality and extent of the materials left to investigate.

Nicola Lucchi, *New York University*

**Federico Pacchioni. *Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 237.**

In *Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes*, Federico Pacchioni succeeds in demonstrating how “collaborations can be better understood through the study of artistic relationships viewed in both a case-by-case and an interconnected fashion” (19). Pacchioni’s in-depth research is very detailed, taking into consideration a variety of theories in his analysis. *Inspiring Fellini* provides a rich frame which contextualizes this subject within the broader range of Fellini Studies, focusing on the many collaborations Fellini created over his lifetime. Pacchioni’s work is unique, since few in the field of Italian film studies have assumed this approach to an author or period. For this reason, *Inspiring Fellini* lights a new path, inspiring, in its turn, scholars and students to think differently about the filmmaking process.

The book is well organized and divided by screenwriter. Chapter one highlights the relationship between Federico Fellini and Tullio Pinelli, both their early collaborations — *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), and *La dolce vita* (1960) — and their later works — *Viaggio a Tulum*, *Ginger e Fred* (1986), and *La voce della luna* (1990). In chapter two, “Ennio Flaiano,” Pacchioni examines the Fellini/Flaiano relationship from diverse complementary and contradictory perspectives, for example, their disagreements concerning *I vitelloni*, *Le notti di Cabiria*, and the final breaking point, *Giulietta degli spiriti*. Chapter three primarily analyzes Pinelli’s and Flaiano’s replacement as screenwriter in 1968, Bernardino Zapponi, and their adaptation collaborations with him in this artistic union. In the final chapter entitled “The Poets,” Pacchioni explores joint efforts by Fellini and different poets, including Pier Paolo Pasolini, Brunello Rondi, Andrea Zanzotto, and Tonino Guerra.

Chapter one underscores the collaboration between Fellini and Pinelli. Defined as the “most acquiescent and accommodating of Fellini’s screenwriters,” Pinelli’s theatrical experience, in particular his gift for creating dialogues, paired well with Fellini’s knack for visual creativity (23). Pacchioni notes a similarity regarding tragedy stemming from *La strada* and examines this trope in *La dolce vita* and in *Giulietta degli spiriti*. He discusses Fellini’s and Pinelli’s shared interest in the supernatural, highlighting Pinelli’s religious interests and their influences on his texts (39). The chapter ends with a brief analysis of the final Pinelli/Fellini collaboration on *La voce della luna*.

Fellini’s collaboration with Ennio Flaiano, the subject of chapter two, began in 1939 with their first encounter in the magazine sector, and lasted until 1964 with *Giulietta degli spiriti*. Flaiano first worked with Fellini as director on the screenplays of such films as *Luci del varietà* and *Lo sceicco bianco* (51). Pacchioni explores Flaiano’s major contributions to Fellini’s *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *La tentazioni del Dottor Antonio*, *8½*, and finally *Giulietta degli spiriti*. This chapter establishes the similar biographical background Flaiano and Fellini shared and demonstrates how this commonality can be noted within their screenplays, especially *I vitelloni* but also in *La dolce vita*, where Pacchioni pays particular attention to the characters of Marcello and Montaldo. What is

probably most interesting and definitely unique about the chapter, however, is the careful discussion of Fellini's and Flaiano's personal relationship, in particular the latter's sense of feeling under-appreciated and the eventual dissolving of the professional relationship. Pacchioni handles this aspect of the chapter factually but with tact.

Chapter three examines Fellini's collaboration with Bernardino Zapponi, which began in 1968 and concluded with his work on *La città delle donne* (1980). According to the author, Zapponi's interest in lowbrow culture intrigued Fellini and led to his experimentation with new genres — horror, science fiction, and mystery — in his films (79). This collaboration is most noteworthy in *Toby Dammit*, the first partnership between Fellini and Zapponi. *Satyricon* and *Il Casanova* comprise another two adaptation projects, and similar psychological aspects, present in these three films, recur in *La città delle donne*. Additionally, Pacchioni incorporates cinema scholars' criticism in evidencing his theory concerning adaptation within this collaboration. Lastly, he discusses the nature of Fellini's dreams and their artistic manifestations within his and Zapponi's work together during this period.

The fourth chapter, dedicated to Fellini's partnerships with poets, is the longest and, in certain respects, the most dense of the book. The section on Brunello Rondi primarily highlights the poet's work on *La dolce vita*, in particular his philosophy concerning the Steiner character and the role of music in the film. Rondi's musical education and work on *Prova d'orchestra* is examined, and Pacchioni provides an insightful analysis in which he discusses the influences of Pinelli and Rondi, concluding with Fellini's justification for the final product.

Significantly, the largest section of chapter four, dedicated to Pier Paolo Pasolini, begins with Pasolini's initial collaboration with Fellini on *Le notti di Cabiria* (1965). Pasolini was originally consulted as a linguist, assisting with the Roman dialect used within the film. However, he attempted to increase the importance of his role, with some success. Pacchioni interestingly follows the Fellini/Pasolini partnership through a series of ups and downs, but also through Fellini's dreams dealing with Pasolini.

A third noteworthy poet and Fellini collaborator was Tonino Guerra. Guerra worked closely with Fellini on *Amarcord*, a story close to both men's hearts as both had grown up in Emilia-Romagna. Pacchioni notes the easy transition, stylistically speaking, from Zappino to Guerra, and analyzes the influence of Guerra's dialectic poetry and general poetics in *Amarcord* (142-43). Pacchioni concludes Guerra's segment discussing his influence on *E la nave va*, arguing that both the apocalyptic theme along with the symbolism of animals suggests his creative touch.

The final poet in chapter four is Andrea Zanzotto, whom Fellini employed for his linguistic genius. Originally collaborating with Fellini on *Il Casanova* with its archaic Venetian dialect, and later with *La città delle donne* with a "made-up Mitteleuropean language," Zanzotto performed a specific task rather similar to

Pasolini's and Guerra's earlier in Fellini's career. Pacchioni's treatment of these three poets' linguistic ability, or as he calls it "maternal pre-grammaticality," demonstrates an interesting aspect of Fellini's cinema and his collaborators' roles within the filmic process.

Pacchioni's *Inspiring Fellini* offers a fresh approach to both Film Studies and Fellini Studies, providing a very personal, detail-oriented analysis of the director's work. The intersecting examinations of diverse screenwriters prove to be intellectually stimulating. The book is extremely well researched and accessible, and is a noteworthy addition to Fellini Studies.

Ryan Calabretta-Sajder, *University of Arkansas, Fayetteville*

**Elio Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013. Pp. 366.**

Gianluca Rizzo ha recentemente curato, per i tipi di Marsilio, un volume comprendente l'intera produzione teatrale di Elio Pagliarani, noto membro del Gruppo '63 e una delle voci di punta dell'antologia *I Novissimi* del 1961.

Il testo comprende, oltre alla produzione teatrale già edita in differenti — e ormai difficilmente reperibili — volumi, due opere inedite (*Il Faust di Copenaghen* e *L'impero all'asta*); la drammatizzazione dei poemetti *La merce esclusa* e *Col semaforo rosso*; bozze di progetti mai completati (fra cui il soggetto cinematografico per *La ragazza Carla*); e il fondamentale saggio dell'autore intitolato *Teatro come verifica*. Il libro è inoltre corredato, oltre che da una puntuale introduzione, da un apparato biblio-scenico che segnala, assieme con le note bibliografiche, date e luoghi delle rappresentazioni concernenti il materiale pubblicato, brevi resoconti sulle opere in questione, un agile apparato variantistico, e una eterogena scelta di materiali quali interviste, recensioni del tempo, riferimenti a materiali multimediali scaricabili, note sui singoli testi dello stesso Pagliarani.

Come risulterà chiaro già da questo breve resoconto, Rizzo si è mosso con abilità in un terreno, per sua stessa conformazione — per il modo cioè in cui Pagliarani considerava le intersezioni e le commistioni fra generi differenti quali poesia, narrativa, teatro e cinema — non facile. Il materiale portato alla luce mette a disposizione degli studiosi tutto un settore rimasto finora in penombra dell'opera del Nostro, e contribuisce a chiarire alcuni aspetti del suo stesso lavoro di poeta, e in particolare quella necessità dell'avanguardia, su cui Rizzo si sofferma ad apertura dell'introduzione, di abbandonare la pagina scritta per passare a quella rappresentazione che richiede un contatto diretto col pubblico, ponendosi così ad espressione del prendere parola non di un singolo, ma di un costitutivo gruppo sociale (forse di una costitutiva classe sociale). Ne viene fuori l'immagine di un'idea di teatro, per sua stessa natura, "provvisorio", sperimentale nel senso più etimologico di "prova", cioè di qualcosa da sottoporre a quella fruizione (come era del resto anche nel teatro del più "fortunato" sodale Edoardo Sanguineti) che inevitabilmente ne modifica parametri e contenuti, e va proprio in tal modo a

significare il complesso ruolo di “intellettuale” (e le virgolette sono tutte gramsciane) che Pagliarani andava analizzando proprio nel momento di massimo arretramento del ruolo in questione, nel momento, vale a dire, di quella frattura fra sé e pubblico che sta a sottendere l'impossibilità stessa del prodotto culturale di attuarsi in un orizzonte di separatezza, pena l'entrata dello stesso lavoro teatrale nel triste “spettacolo” della falsa coscienza.

Fra i nodi tematici più evidenti (tutti messi in risalto nell'introduzione di Rizzo), ritroviamo alcuni dei punti focali del lavoro della Neoavanguardia: la messa in crisi del linguaggio come messa in crisi dell'ideologia mercificata che esso sottende; il rapporto con il “teatro della crudeltà” di Artaud e la fondante mediazione dello straniamento brechtiano; l'impotenza stessa dell'opera d'arte d'avanguardia (bloccata, si diceva anni fa, fra rivoluzione, mercato e museo) e dunque la sua necessità di auto-vanificarsi nel momento in cui la politica prende il sopravvento. Ma pure Rizzo vede nel lavoro di Pagliarani elementi del tutto nuovi, quali, in particolare, il rapporto ambiguo con la topica gramsciana del melodramma, genere educativo e nazional-popolare, e unico esempio di una reale cultura di massa attuata in Italia, e su questa linea imposta un convincente confronto/scontro con il lavoro teorico di autori quali Pier Paolo Pasolini e Dario Fo. Rizzo spiega bene come la lingua di Pagliarani sia costruita sul rifiuto tanto della lingua letteraria della tradizione (sebbene mimeticamente abbassata), quanto sul rifiuto di un possibile linguaggio unificante proveniente da registri, luoghi e tonalità del tutto differenti: ad essere posta in atto è invece una contemporanea multi-varietà di registri linguistici e tonali, finalizzata ad additare qualsiasi “unicità” espressiva come spazio del Potere e dell'oppressione. E particolarmente interessanti, in tal senso, risultano anche le riflessioni sull'utilizzo del coro in Fo e Pagliarani. Se nel primo, infatti, questo ha la funzione di esprimere il punto di vista del popolo/pubblico sulle vicende rappresentate, per il secondo esso diventa un elemento brechtiano teso, nel continuo contrappunto messo in atto rispetto alle affermazioni dei personaggi, a spezzare l'identificazione passiva (e dunque la fruizione passiva) fra spettatore e spettacolo, così richiamando al valore ideologico che il codice tematico e linguistico portato sulla scena rappresenta.

Il volume dunque, pur presentando opere appartenenti a periodi molto differenti, mantiene un impianto unitario proprio grazie alla ripresa di determinati nuclei teoretici che gli studiosi della poesia di Pagliarani vedranno riconfermati e ampliati. La lettura di testi non certo facili è aiutata dai cappelli introduttivi posti da Rizzo a introduzione di ciascuna opera. Va detto in ultimo che il testo aggiunge un mattoncino determinante per la ricostruzione delle vicende “teatrali” della Neoavanguardia, rispetto a cui, sebbene molto si sia fatto, molto rimane ancora da fare.

Mimmo Cangiano, *Duke University*



**Federica Pedriali, ed. *Gadda Goes to War. An Original Drama by Fabrizio Gifuni*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Pp. 167.**

*Gadda Goes to War* presenta la traduzione in lingua inglese della sceneggiatura di Fabrizio Gifuni *L'ingegner Gadda va alla guerra (o della tragica storia di Amleto Pirobutirro)*, con testo originale a fronte. Come suggerisce il sottotitolo, *Translational Provocations Around An Emergency*, il monologo è tuttavia solo il cardine di un volume eterogeneo per supporto — libro cartaceo e DVD allegato con la recitazione di Gifuni — e contenuto: in *Gadda Goes to War* rivestono pari importanza la *pièce* teatrale e la sua analisi. Tale equipollenza emerge dall'articolazione proposta dalla curatrice, Federica Pedriali, direttrice dell'*Edinburgh Journal of Gadda Studies*. Il libro è infatti diviso in due parti, la prima dedicata a brevi (ma densi) saggi teorici che indagano diversi aspetti e problematiche del monologo e, più in generale, presentano Gadda al pubblico anglofono, la seconda incentrata sul testo teatrale. Entrambe le sezioni e i relativi approcci condividono un unico obiettivo: far riflettere il lettore, attraverso l'analisi della partecipazione bellica di un uomo e di una nazione, e rendere universali le assurdità della guerra e del proselitismo di un istrione-tiranno, assurdità che trascendono il Novecento e la storia dell'uomo.

Si parta dal nucleo del volume, il monologo teatrale. *L'ingegner Gadda va alla guerra*, portato sul palcoscenico nel 2010 con la regia di Giuseppe Bertolucci, è il secondo capitolo di un "account of the transformation of Italy; what we were, what we have become and what we have perhaps always been" (ix), come spiega Gifuni. Dopo la *pièce* teatrale dedicata a Pasolini, *'Na specie de cadavere lunghissimo*, l'attore-sceneggiatore ha deciso di mettere in scena un'altra "voce difficile" del Novecento italiano, creando un testo che alterna brani del *Giornale di guerra e di prigionia*, *Eros e Priapo* e della *Cognizione del dolore* e li pone in contrappunto con *l'Amleto, fil rouge*, nell'interpretazione di Gifuni, dei testi gaddiani. Nasce così un'opera in due macro tempi — la Grande Guerra "in vago accento lombardo" (78) e l'epoca mussoliniana "in a reinvented sixteenth-century Florentine Italian" (x) — inseriti in una cornice amletica. La scelta di queste opere conferma non solo la *vis* scenica della prosa dell'ingegnere — già testata dal *Pasticciaccio* di Ronconi (1996) —, ma anche come l'insospettabile immediatezza dello *gnommero* epistemologico permetta di superare l'asperità linguistica e le difficoltà critiche. Ulteriore motivo di stupore è come lo spettacolo sia riuscito a valicare con successo i confini nazionali, dando vita, al contempo, alle prime macroscopiche "*translational provocations*", necessità traduttive di diversa natura. Tali provocazioni si riflettono nella sceneggiatura. Sebbene giunga in soccorso al lettore anglofono il *Global glossary* in coda al monologo — in cui Alberto Godioli e Pedriali spiegano concetti chiave del pensiero dell'ingegnere, come *history*, *Italy*, *Narcissism*, anticipando la *Pocket Gadda Encyclopedia* (2014) —, l'affascinante complessità della sceneggiatura porta *naturaliter* ai saggi della prima sezione del volume, in cui l'indagine teorica approfondisce,

come accennato, le diverse problematiche della trasposizione (o, per l'appunto, *translation*) teatrale e linguistica.

Sotto il titolo *Circulation*, nel primo capitolo Pedriali e Cristina Olivari analizzano la ricezione di Gadda all'estero, sfatando il dogma della sua intraducibilità linguistica e culturale. Uno studio attento della sua poetica rivela infatti che l'ingegnere è "the opposite of provincial, of untranslatable" (11), dal momento che è un autore "glocal", "a literary great with the rare ability to write locally [...] and think globally" (11). La traduzione di *Gadda Goes to War* può quindi essere colta anche da lettori e spettatori non italiani. E *Translation*, il secondo capitolo, ha come oggetto proprio la traduzione del monologo. Attraverso numerosi esempi, Christopher John Ferguson, traduttore della sceneggiatura, presenta le complessità critiche affrontate insieme alla collega Cristina Olivari, giustificando scelte e mostrando nodi traduttivi ancora da risolvere. Nel terzo capitolo, *Staging*, entriamo invece nel merito dell'operazione teatrale di Gifuni e quindi della "traduzione scenica". Giuseppe Episcopo e Pedriali mostrano come il monologo riesca a proporre un'interpretazione allegorica di cui il protagonista, Amleto Pirobutirro, è emblema: Fabrizio Gifuni va oltre sia l'intertesto (Amleto) che i testi gaddiani (Carlo Emilio/Pirobutirro), creando una "new story [...] to tell the truth through further multiple punitive lacerations — a kind of *ulciscetur iniurias hostium*" (42). In altre parole, *L'ingegner Gadda va alla guerra* è una *pièce* capace di trascendere la realtà contingente — Prima Guerra Mondiale, Fascismo, Dopoguerra — e di rivelare la vera, eterna natura della Storia dell'uomo, caratterizzata da "furore e cenere". Ciò è ribadito da Pedriali nel capitolo successivo, *World-Making*, che affronta la poetica gaddiana attraverso la lente dello stile. In una prosa incalzante, la studiosa crea una *myse en abyme*: indaga il valore euristico della digressione del Nostro tra un "let me digress" (46) e "let me not stop digressing" (52). Conclude la prima parte del volume *Resources*, un utile capitolo curato da Godioli che propone uno spoglio ragionato della bibliografia gaddiana, con particolare attenzione alle risorse secondarie pubblicate negli ultimi quindici anni e complementare alla dettagliata bibliografia delle opere primarie che chiude il libro. È quest'ultima uno strumento prezioso per completezza e precisione, dal momento che comprende anche le traduzioni delle opere in inglese, francese, tedesco, spagnolo e catalano.

In conclusione, si può affermare che il volume *Gadda Goes to War* rispecchi lo stile e la poetica dell'ingegnere: la molteplicità eterogenea di voci (critici, traduttori, attori), generi, lingue e approcci è un mezzo efficace per esprimere un messaggio unitario, ovvero l'universalità dell'opera gaddiana e della sua interpretazione dell'uomo e della storia. A tal fine e conformemente agli obiettivi divulgativi e accademici degli Edinburgh Gadda Projects, di cui fa parte, l'opera è destinata a un pubblico eterogeneo. Il libro può essere infatti apprezzato sia dal lettore "neofita", per la prima volta alle prese col *Gaddus*, sia dallo studioso che può usufruire degli strumenti critici e bibliografici. Si può dunque concordare con l'affermazione della curatrice, che definisce il testo "a militant book", poiché "it

certainly expects its readers to be fully warned, mobilised and aware that going to battle is now over to them” (3).

Francesca Facchi, *University of Toronto*

***Per Franco Scataglini. Indagini di poesia. Atti del Convegno: Urbino, 9 maggio 2012. A cura di Tiziana Mattioli. Rimini: Raffaelli Editore, 2013. Pp. 172.***

L'immagine sulla copertina del volume, raccolta di atti di un convegno svoltosi a Urbino il 9 maggio 2012 su Franco Scataglini (1930-1994), non è casuale. Il poeta anconitano, infatti, cui si deve l'utilizzo di quel particolare registro che è un po' dialetto un po' italiano delle origini (e sul quale evidente è l'eco delle letture di poeti del Duecento), fu anche pittore. Suo è l'angelo in copertina, quadretto del 1973 dal titolo *Angelo progettante*, che si può vedere, assieme ad altre sue opere pittoriche, nel sito [www.scataglini.it](http://www.scataglini.it). La presenza di quell'angelo sancisce la prossimità e la sovrapposizione fra piano letterario e piano figurativo, fra immagine e parola, che è *fil rouge* dell'opera di Scataglini — come nota Massimo Verdenelli nel suo contributo — il quale fu cultore di letterature romanze e di Jacopo da Lentini, così come di Montale e Pasolini; ma anche ammiratore dei mosaici di San Vitale, di pittori medievali (fra cui Margaritone d'Arezzo) e icone russe. Di questa qualità liminale della sua opera e dei suoi interessi, a cavallo fra dominî espressivi, in cui la lingua della poesia sfugge a tentativi di classificazione (Scataglini stesso non gradiva l'appellativo di autore dialettale) e il lavoro pittorico guarda tanto all'antico quanto al moderno, l'angelo si pone quale rappresentazione simbolica. Figurando negli affreschi del Duecento così come nell'opera di Paul Klee, esso richiama l'angelo della storia di Walter Benjamin, “che sembra ritrarre, con stupore e con sdegno, il proprio sguardo da quello che la storia ha di più atroce, disumano, insensato, appunto la guerra, ma al tempo stesso si sente anche la necessità di quello sguardo, di quell'indugio” (59).

Ecco, i saggi compresi nel volume, soprattutto nella sezione degli “Interventi”, si muovono lungo queste due direttrici, individuate nella poesia scatagliniana: da una parte quella dell'impegno sociale e civile, scaturito proprio dallo sguardo insistito sulla storia; dall'altra quella che dalla storia si ritrae, ad esempio nel momento in cui il poeta obbedisce a una sua inclinazione “arcaizzante”, rifacendosi alla letteratura romanza e ai poeti duecenteschi. A questo duplice atteggiamento allude il saggio di Umberto Piersanti, che oppone *El SOL* (postumo, 1995), che “raggiunge una densità notevole e per di più in uno scenario sociale” (42), a *La rosa* (1992), riscrittura in strofe di settenari dei primi 1692 versi del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, realizzata in quella lingua “neodialettale” o “neovolgare”, punteggiata di arcaismi, che certo dovette risultare congeniale all'autore nel suo sforzo di riproposizione e

ammodernamento del medioevo romanzo. Ma proprio *La rosa* è, a conti fatti, l'opera scatagliniana più nota, cara a critici (l'introduzione al volumetto, uscito per Einaudi, è di Cesare Segre) e storici della lingua. Di essa parla Gualtiero De Santi, attento a notare come il poema non sia propriamente una traduzione del *Roman*, ma si faccia veicolo delle esigenze dell'autore (come nel caso della digressione sul sogno), fino a dialogare con il presente attraverso una serie di significativi allontanamenti dal testo di partenza. Del resto, come suggerisce il saggio di Simone Dubrovic, la scelta scatagliniana del *Roman* non spunta dal nulla — essa permette al rifacitore di portare a compimento quella riflessione sul giardino, chiamato anche “brolo”, intrapresa sin dalla prima raccolta, *E per un frutto piace tutto un orto* (1973), che cita nel titolo un verso di Jacopo da Lentini. Nell'alvo di tale riflessione il *topos* dell'*hortus conclusus*, che nella silloge d'esordio evocava immagini di clausura e isolamento, si apre nel poema del 1992, schiudendo i suoi segreti al poeta attraverso un insperato “uscioletto” (100) attraverso la cinta muraria. Ma il giardino in Scataglini si presta anche a interpretazioni metaletterarie. È così almeno per Salvatore Ritrovato, che, proponendo una interpretazione della lirica *M'hai lasciato un giardi*, vi vede la trasposizione simbolica della “lingua della poesia” (115). È così anche per Annie Fantasia che, prendendo le mosse dalla lirica *Nomi, fuliginose*, nota come il giardino sia strettamente connesso al concetto di “soglia”, “limite”, e, di qui, a quello di “confine interdetto, che si dipana [...] dall'ingresso al ‘brolo’ alla riva d'un mare” (127) — confine che certo può essere letto come frontiera semantica, oltre la quale le parole mostrano tutto il loro difetto di significazione.

Come il coevo volume su Nino Pedretti, apparso per i tipi di Raffaelli Editore, anche questo su Scataglini intende fornire un ritratto esaustivo dell'uomo e dello scrittore. Aperto dal discorso *In Poesia*, che l'autore stesso pronunciò il 2 giugno 1993 in occasione dell'incontro organizzato dall'ASCU ad Ancona, tracciandovi un proprio percorso sull'evoluzione dell'io lirico attraverso Leopardi, Montale e Saba, il libro include un toccante ricordo di Rosellina Massi, vedova dell'autore, prima di lasciare spazio ad altre testimonianze e interventi critici. Fra questi si segnalano almeno i contributi di Elisabetta Cerigioni e Tiziana Mattioli, che percorrono strade poco battute nella bibliografia su Scataglini. La prima si concentra, infatti, su un testo fondamentale e tuttavia poco indagato per comprendere l'*ars poetica* scatagliniana — *La cerimoniosa mascherata*, piccolo saggio che applica le letture psicanalitiche all'uso del dialetto e alle ragioni del fare poesia. Attraverso alcuni esempi, Cerigioni mostra come per Scataglini la parola dialettale aspiri dolorosamente al recupero di una perduta pienezza di senso simboleggiata dall'immagine del “fantasma”, che “rappresenta [...] il rapporto di ognuno col residuo del piacere originario, con quella interezza che ha perso il suo significato [...]” (140). Mattioli si concentra invece su Scataglini lettore e postillatore dei *Minima moralia* e della *Filosofia della musica moderna* di Theodor Adorno. Di qui evidenzia il lascito del pensatore tedesco nella poetica del Nostro, a partire da quell'idea di dialetto come lingua degli “offesi” e degli

“oppressi”, che è fra le impronte più evidenti dell’impegno civile del poeta anconitano.

Gabriele Scalessa, *University of Warwick*

***Per Nino Pedretti. Vòusi. Atti del Convegno, Urbino, 30 novembre 2012. A cura di Gualtiero De Santi, Tiziana Mattioli, Manuela Ricci. Rimini: Raffaelli Editore, 2013. Pp. 152.***

Nel raccogliere gli atti di un convegno su Nino Pedretti (1923-1981), tenutosi a Urbino il 30 novembre 2012, il volume ripercorre la vicenda umana e letteraria di una delle “corone santarcangiolesi”, fra i maggiori esponenti di quella stagione poetica che va sotto il nome di “neodialettalità”. Amico di Tonino Guerra, Gianni Fucci e Raffaello Baldini — autori, come lui, di versi nel dialetto di Santarcangelo di Romagna — Pedretti compose le sue prime poesie (in italiano) nella seconda metà degli anni Quaranta, durante il periodo di frequentazione del *circol de giudéizi* — come era chiamato fra i santarcangiolesi — cioè “Il circolo del senno”, nel quale si riunivano scrittori (fra cui quelli summenzionati), pittori e cineasti (come lo sceneggiatore Flavio Nicolini) per discorrere di letteratura, arti figurative e cinema.

Nella formazione culturale di Pedretti spiccano — come ricorda Manuela Ricci nel saggio d’apertura — due momenti fondamentali. Il primo è la partecipazione al *Seminario popolare su Tonino Guerra e la poesia dialettale romagnola*, che si svolse a Santarcangelo il 16-17 giugno 1973 e offrì a Pedretti la possibilità di riflettere sulla *raison d’être* della sua scrittura, decretando la scelta del dialetto come lingua della poesia. Il secondo è la pubblicazione di *Al vòusi* (1975), prima raccolta in santarcangiolese, che idealmente intendeva raccogliere (come suggerisce il titolo) le “voci” della comunità paesana, rispondendo a un’urgenza ideologica intesa a dare la parola a chi, per imposizione storica, non l’aveva mai avuta, e aveva tuttavia nel dialetto un veicolo privilegiato di espressione. Come documenta il saggio di Ennio Grassi, la scelta del santarcangiolese — dialetto che Pedretti aveva studiato a livello fonologico in una coeva inchiesta da lui condotta sulle parlate locali — era stata preceduta da una significativa attività poetica in lingua, confluita nella pubblicazione di *Pepite d’oro* (postume, 2003) e *Gli uomini sono strade* (1977). Si tratta di un *corpus* poetico non vasto, che l’autore stesso dovette avvertire come acerbo, almeno all’inizio, e che però continuò ad arricchire anche dopo la svolta dialettale, se pensiamo all’anno di pubblicazione di *Gli uomini sono strade*, due anni dopo *Al vòusi*, e alla elaborazione di alcuni testi rimasti inediti ma dalla “impronta esplicitamente *engagé*” (37) sin dal titolo: *Vietnam, Canto per Martin Luther King*, ecc. Fra le liriche di *Gli uomini sono strade* si segnalano quelle della sezione *Quasi poemetti (1967-1977)*, fulcro dell’analisi di Elisabetta Cerigioni, che vi rileva una riproposizione del *topos* del giardino — “luogo privilegiato [...] perché

residenza della verità” (100) — destinato però a lasciare spazio a una “poetica del mare” in altri componimenti della medesima sezione.

Non bisogna dimenticare, quali esiti della mai interrotta produzione in italiano, le prose narrative, riunite in *L'astronomo* (1992), *Monologhi e racconti* (2011) e *Grammatiche* (2012). Queste — come scrive Enrico Capodaglio — sono improntate a quella “poetica della solitudine” che ha ascendenze europee (Dostoevskij e Tozzi) e si riscontra in particolare nel testo che dà il titolo alla raccolta del '92. Emerse solo in tempi recenti dal Fondo Pedretti presso la Biblioteca “A. Baldini” di Santarcangelo, alcune di queste prose — scrive Elena Nicolini — “hanno riacceso l'attenzione su uno scrittore di grande carattere, e [...] fornito l'occasione per delineare con maggiore precisione la figura di Pedretti, come scrittore e come uomo” (80). Esse hanno poi permesso di riaprire l'inveterato discorso dei prestiti e debiti letterari — discorso complesso nel caso di Pedretti, nell'opera del quale, secondo Tiziana Mattioli, è possibile ritrovare anche tracce di una poetica barocca della metafora.

Nel tentativo di rendere conto della multiformità dell'opera pedrettiana, il volume si chiude con un saggio di Gualtiero De Santi, che riesamina l'attività di curatore e traduttore di testi in lingua inglese svolta da Pedretti. Questi, laureato in Lingue straniere a Urbino (1953) e insegnante di inglese nelle scuole superiori dal '57, aveva scritto nel '63 la prefazione a un'edizione scolastica del romanzo di J. K. Jerome, *Tre uomini in barca*, e curato assieme a Eloisa Paganelli l'antologia *British Children Teach Italian Children* (1966). Tuttavia l'esito maggiore dei suoi interessi angloamericani fu la traduzione in italiano di *Three Women* di Sylvia Plath, che uscì con il titolo *Tre donne. Un poema per tre voci* nel 1977. Basandosi sull'edizione 1971 dell'opera, Pedretti ne fornì una versione forse non memorabile, almeno secondo De Santi, il quale ricorda, però, quanto sia difficile rendere in altra lingua il testo della Plath, soprattutto quando la “natura maschile del traduttore” (144) interferisce nella trasposizione, rendendo ardua l'identificazione con l'autrice.

Colpisce, in conclusione, che questo volume a più mani parli poco di poesia in dialetto, quella per cui l'autore è di fatto conosciuto ai più. A parte il contributo di Maria Lenti sulla percezione del tempo nell'ultima raccolta composta in vita — *La chèsa de témp (La casa del tempo)* — molti saggi nel volume si occupano solo della produzione in lingua italiana dell'autore. Soprattutto della sua prosa narrativa (oltre ai saggi degli studiosi citati, ricordiamo quelli di Catia Migliori e di Silvio Castiglioni), con una breve incursione nel *Teatro minimo* (1982), silloge di *pièces* per bambini su cui si sofferma Federica Giampieretti nel suo scritto. In questo modo, spostando l'obiettivo su lati meno conosciuti dell'opera pedrettiana, i saggi arricchiscono la bibliografia critica esistente, quasi esclusivamente centrata sull'analisi dell'opera in santarcangioloese, testimoniando non solo la creatività dell'autore, ma anche la sua vocazione alla sperimentazione linguistica e con i generi letterari.

Gabriele Scalessa, *University of Warwick*

**Giuseppe Polimeni, ed. *Lingua letteraria e lingua dell'uso. Un dibattito tra critici, linguisti e scrittori ("La Ruota" 1941-1942)*. Firenze: Accademia della Crusca, 2013. Pp. 128.**

Giuseppe Polimeni has created a valuable resource for scholars of *la questione della lingua* in the past century. *Lingua letteraria e lingua dell'uso* reprints the pieces of a debate that unfolded in the pages of *La Ruota* among some of Italy's most important writers and scholars in 1941-1942. It begins with Mario A. Meschini's critical review of the Accademia d'Italia's then recently published *Vocabolario della lingua italiana*. Polimeni notes that a criticism of the *Vocabolario* at that time amounted to a judgment of the cultural and linguistic policies of the fascist regime (6). The essays reveal a debate over the dividedness or fluidity of the Italian language in its broadest sense. Are *lingua letteraria* and *lingua dell'uso*, as Bruno Migliorini suggests, separate but overlapping bodies of words and structures? Or do they, as Mario Luzi claims, flow into and transform each other in constant exchange?

Meschini takes issue with the conservatism of a volume that had had the stated intention of capturing the Italian language as a living reality (44). While the new dictionary's editors claimed to include both the *lingua letteraria* and the *lingua dell'uso*, Meschini argues that these are not distinct languages at all, and to treat them as such is to misunderstand both (47). He goes on to cite numerous examples of *Vocabolario* entries which abound with literary examples but fail to provide the kind of practical distinctions that one would likely seek in a dictionary (47-51).

Migliorini responds by arguing that *lingua letteraria*, everyday written language, and everyday spoken language are each capable of expressing the diverse activity of the world, and not only that of a specific sphere. Therefore, they are distinct but overlapping *lingue* and not technical *linguaggi* that are merely parts of a larger language, as Meschini claimed (59). Some would seek to unite these languages or to have one prevail over the others, but this, Migliorini continues, is merely a question of tastes, and adds nothing to our actual observation and study of language (60). Giacomo Devoto argues that Migliorini's categorization of the languages of Italian is too rigid for meaningful observation of the constant flow and exchange of real, living language. Gianfranco Contini introduces dialects into the conversation. He criticizes Migliorini's categorization of language and writes that the distinction between language and dialect is the only linguistic distinction useful for this discussion (70). However, even here the lines are far from clear, as he sees continuity between language and dialect (73). Luzi maintains that there are no practical divisions between *lingua letteraria* and *lingua dell'uso* because the artist is the only true caretaker of the language, and he cannot be bound by such constraints in the creation of his art (75).

Giulio Bertoni admits that the clear distinction between *lingua letteraria* and *lingua dell'uso* exists only in the abstract and seldom in the actual use of language, but adds a third type of language to the discussion: *lingua tecnica* (77). He notes that lexicographers face great difficulty in defining words that have meanings in general usage that differ from their technical ones (78). Carlo Emilio Gadda describes language as “materiale dell'arte” and says that the relationship between the artist and his material is governed by instinct rather than by reason or rules (79). However, he argues that the idea that language comes from *il popolo* is mere “superstizione romantica” and that languages derive, more broadly, from thought, which he defines as a combination of instinct and reason (80). He warns against overvaluing popular language on the grounds that true thought lies beyond it (81-82). He describes the movement to “canonizzare l'uso” as an unacceptable constraint on a writer's art, which should serve his thought, and not the people (83).

Oreste Macri's contribution approaches the question through intellectual history, examining and — to a certain extent — evaluating historical positions on the issue from Dante to De Sanctis (85-91). Luciano Anceschi names two distinct functions of language: practical and artistic and then defines poetry as the artistic use of language and prose as its practical use (93-94). He defines *lingua dell'uso* as a type of private prose that grants the freedom to explore ideas, but argues that *lingua letteraria* is necessary for the poet to discover the “purezza” of his own voice (94-95). Alfonso Gatto maintains that the true difference between *lingua letteraria* and *lingua dell'uso* lies in syntax, and that therefore an individual's language of everyday use can become literary when subjected to syntactical correction (97-98).

Migliorini's second contribution responds to and concludes the debate that has followed his first presentation, underlining the differing perspectives of linguists and writers in the debate. When the modern linguist, he writes, defines a word as “literary,” he intends merely to document the past, not to proscribe future language use, knowing that future writers may make poetic use of other words (101). While writers see their linguistic production principally in “quel momento di alta tensione,” a linguist sees the writer's language as a continuation of a historical tradition (102).

The collection makes a fascinating read for the scholar of Italian language and literature in this period. The exchange can be seen a microcosm of the larger linguistic debates coexisting with fascist language and cultural policies.

Mary J. Migliozi, *Indiana University*.



**Laura Rorato. *Caravaggio in Film and Literature. Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014. Pp. 226.**

There is no doubt that at the present time Caravaggio is widely cited as an influential classical painter, even moreso than Leonardo da Vinci, the quintessential genius of Western culture. And yet, as Laura Rorato argues in this intriguing book, not enough attention has been paid to the widespread influence of his work across different contexts, countries and media. So how to deal with this heterogeneous and complex amount of references? And is it possible to outline a common feature or a common purpose behind this renewed interest in Caravaggio?

Through an interdisciplinary approach which is based mainly on image theory, post-structuralism, art history and psychoanalysis, Rorato's aim is primarily to detect the double outcome of such an appropriation that "leads not only to a better understanding of certain aspects of postmodernism and neo-Baroque poetics, but also to a deeper appreciation of Caravaggio's art" (2), thus stressing the meta-critical function of the intertextual mechanism and thereby opposing the strictly playful attitude always connected to certain artistic forms. By describing the nature of the selected works of Caravaggio's as well as his life and historical legacy, Rorato defines the scope of her study, in both the Introduction and chapter 1, leading to the core of the work which is structured around four chapters that address key theoretical concerns and tackle several analytical questions.

Chapter 2 is devoted to defining the two kinds of rhetoric usually used to frame Caravaggio and inserting them within contemporary popular culture, marked by a strong biographical tension which eventually produces the "author as a character" genre. Both characterizations of Caravaggio as *pittore maledetto* and "friend of the poor" are clearly suitable to be exploited for dramatic purposes, given the increasing importance attached by recent biographers of famous people to controversial and gloomy aspects of their subjects' lives. Even casting a brief look at Caravaggio's life, Rorato states, it is easy to understand why he could be so appealing, especially in our "celebrity-obsessed tabloid culture" thirsty for "real-lives" (46).

The third chapter delves into crime fiction and hard-boiled narratives, projecting into the field of life that *chiaroscuro* technique for which the painter is well-known. Rorato maintains that far from aiming merely to entertain, the "art-crime novel" sub-genre "offers an ideal platform for combining entertainment and social criticism" (71), exploiting its structural flexibility. The intertwining of Caravaggio's life-style and the *noir* narrative works on different levels, potentially turning the latter "into a philosophical or moral tale" (112) through the painter's ability to challenge fixed traditional boundaries — such as those between victim and victimizer, and between guilt and punishment, two of the most important and recurrent themes in Caravaggio's painting.

Homoerotic concerns are the key issue of chapter 4, where the analysis becomes more refined, focusing on a few examples — Dominique Fernandez's *Dans la main de l'ange*, Tom Gunn's poetry, Derek Jarman's *Caravaggio* and Samuel M. Steward's *The Caravaggio Shawl*. Actually, each paragraph proposes a broad interrogation of the analytical objects, exploring a wide range of political and ethical topics which exceed the field of gender and queer studies. Through effective tools provided by critical theory and Lacanian psychoanalysis, Rorato highlights the relationships among these texts and Caravaggio. In this way, she succeeds in fulfilling the task of reflecting on the present day as she rethinks the works of the past, in a perpetual movement from Caravaggio's painting to contemporary culture. Finally, the last chapter further narrows the analytical horizon by dealing with Michael Ondaatje's *In the Skin of the Lion* and *The English Patient*, as well as Anthony Minghella's cinematic adaptation of the latter. The postcolonial approach and its intersections with post-structuralism become explicit, as the initial reference to Gilles Deleuze (and Felix Guattari, too) perfectly shows. Medium specificity is profitably faced just to be subsequently dismissed: this allows Rorato to address more general theoretical issues dealing with the role of the beholder or the strategies of counter-narrative within the dialectic between (official) history and (cultural) memory. There, that constant shifting between past and present becomes pivotal, reassembling all the previously highlighted themes into a more structural (neo) Baroque poetics. In this way, Rorato rejoins the seminal work of many art theoreticians, such as Mieke Bal, Omar Calabrese, and Gilles Deleuze himself, who have dealt extensively with matters of "deep figurativity" (or the figural, in a semiotic perspective) as one of the most challenging grounds to investigate the connections between word and image.

The Conclusion sums up the various topics discussed during this impressive journey through Caravaggio's legacy in contemporary culture, stressing the heuristic effectiveness of the concept of neo-Baroque as an analytical framework able to go beyond — or at least flank — the too vast notion of postmodern by detecting specific structural elements of comparison between past and present, eventually highlighting ruptures and analogies. The close relationship between aesthetics and politics, the quest for realism within a spectacular dimension, the ethical attitude as a "response to a deep social and economic state of crisis" (204), the fascination for violence, crimes, and secrets are just a few of the points that link the seventeenth century and the most recent decades, which shows, furthermore, how *chiaroscuro* could work as a basic matrix for understanding several phenomena of our aporetic present.

There may be a problematic tangle in this exhaustive survey that has more to do with objects than with analysis. Indeed, even though the overlapping of high and low culture is a distinctive feature of the poetics under discussion, much of the crime fiction presented in the third chapter seems to refer to Caravaggio and the Baroque perhaps in a superficial way, without the deep peculiarities present

in other works. But that, of course, does not deny the widespread presence of Caravaggio in contemporary popular culture; rather, it proves once more the soundness of Rorato's thesis.

Giacomo Tagliani, *University of Siena*

**Frank Rosengarten. *Through Partisan Eyes: My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union.* Firenze: Firenze University Press, 2014. Pp. XX + 207.**

*Through Partisan Eyes* was published just before Frank Rosengarten died in August of 2014. As its subtitles make clear, the book is a personal and often remarkably frank account of events in Rosengarten's life, especially his intellectual development and accomplishments, as well as a chronicle of our times from the 1950s until today. The author's perspective for both areas is that of an Italianist and political activist. As he states in the memoir's first paragraph, the issues that fascinated Rosengarten throughout his life were "the appeals of totalitarianism, the struggle between Fascism and anti-Fascism, the relationship between socialism and democracy" (viii).

These are not exactly literary matters, nor do they have much to do with critical theory as understood and practiced today. Rosengarten was a historically oriented scholar and a deeply committed one — an "organic intellectual" if there ever was one. In this same part of his memoir, Rosengarten reminds us that the 1950s, the period of his first encounter with Italian literature, were a period dominated in this country — though by no means in Italy — by the New Critics and their championing of "the primacy of aesthetic and stylistic questions in the study of literary texts" (viii).

Through his encounter with Italian literature and the Italian criticism of the period, Rosengarten grew convinced that works of art do not exist in a vacuum but that "literature and history are intimately connected to each other by bonds of 'necessary reciprocity,' as Gramsci phrases it" (viii). Thanks to his reading of the works of Eugenio Garin among others (he mentions Carlo Salinari in Italy and Maxwell Geismar in this country), Rosengarten decided that Fascism and anti-Fascism were part of a dialectical unity worthy of a lifetime of study (viii). For the American scholar, the civic humanism of the Italian Renaissance as studied by Garin was a "movement that had profound implications for our lives in the twentieth century" (19), and not just in Quattrocento Italy. As Rosengarten writes later on, "the relations between literature and society, the importance of broadly political issues in literary research, the relevance of writers' cultural and social origins to the character of their worldview, these large questions have shaped all of my research and writing endeavors" (169).

The 1950s were the era not only of the New Criticism but also of McCarthyism; the decade that followed was that of the war in Viet Nam. Rosengarten's reaction to these momentous political and historical events together with his long-felt desire for social justice led him to join the Socialist Workers Party of which he was a member from 1975-1980 (x). His participation in the activities of this Trotskyist organization was inspired as well by his study of the anti-Fascist movement in Italy. Here, as elsewhere in the memoir, the link between Rosengarten's scholarly life, which typically involved archival research, and his political development and action was a strong and fertile one that over a long scholarly career resulted in five books in English — on Pratolini in 1965, the anti-Fascist press in 1968, the young Marcel Proust in 2001, C. L. R. James in 2008, and Leopardi in 2012 — and one book in Italian on Silvio Trentin, published by Feltrinelli in 1980.

*Through Partisan Eyes* is divided into four parts, each of which deals with the writing of one or more of these books within the context of their author's life. The first section is set in the years from 1956-1962, when Rosengarten was in Italy doing research on Vasco Pratolini, whose disaffection with Fascism he found similar to his own disaffection with Soviet communism during that same period (viii). Pratolini's *Il quartiere*, in addition, was important for the American scholar because in it Rosengarten discovered an Italy markedly unlike "the official Italy of manuals and guidebooks, the Italy of great art and music that has been passed down through the centuries" (xv). The period of Rosengarten's Pratolini studies was also the period of his personal encounters with Florentine and American intellectuals who helped bring him to the realization that literary writing is "part of a much larger organic process in which ideas circulate together with basic issues of social, economic, and intellectual history" (19).

The second part of the memoir deals with the years from 1963 to 1980, when Rosengarten was studying the life and writings of the political thinker and activist Silvio Trentin. During this period, Rosengarten developed ties with France through the research he did there on Trentin, who during Fascism lived in exile in Toulouse before returning to Italy to fight in the Resistance. This exposure to the French language and French culture would become even more important for Rosengarten in the final decades of his life, which were devoted to the study of first French and then French Caribbean literature and culture.

The memoir's third section deals with the years from 1980 to 1992, which were marked by the founding of the journal *Socialism and Democracy* and by Rosengarten's study of Gramsci, especially his letters from prison for whose English translation he wrote an important introduction. The first part of this section contains an account of the author's experiences in Bologna and his enthusiasm for a communist-run city as an example of the democratic socialism he hoped to establish in the United States.

In the fourth and final section of the book, set in the years from 1992 until 2012, Rosengarten describes his obtaining a second PhD, this time in French

literature, and his return to Italian studies with a book on Leopardi. Perhaps not surprisingly, in the latter work Rosengarten sees Leopardi's poetic production as "the embodiment of a longing for human connection and community that lies at the core of the socialist project" (ix).

Frank Rosengarten belongs to a generation that is now mostly gone: one that was alive during the cold war when Italian politics presented a remarkable gamut of political positions stretching from the left of the official PCI through a center that ruled and continued to rule even though it was mistrusted by almost everyone and despised by those on both the left and the right, to a monarchist party and the philo-Fascist MSI on the right. It was this Italy and those who struggled for justice within it that fascinated him and helped shape him into the extraordinary scholar and unbending political activist that he was.

Charles Klopp, *Ohio State University*

**Grace Russo Bullaro and Elena Benelli, eds. *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*. Kibworth (UK): Troubador, 2014. Pp. 230.**

Adding to the growing critical literature in migration studies, this collection of essays offers an examination of the literary production of a diverse group of writers "who are themselves at the crossroads of identities, shaping and shifting a new definition and meaning of belonging to a (trans)national space" (xiv). This volume represents a valuable contribution to the field by offering insightful studies on a wide range of authors through a variety of lenses and critical approaches. The eleven essays are divided into two sections "Defining and Re-Defining Identity" and "Breaking the Boundaries: Hybridity and Transnationalism" with an introduction by Grace Russo Bullaro and a preface by the Algerian writer Amara Lakhous who lives in Rome and writes in Italian. Rather than providing a particular interpretative key to migration literature or following a common disciplinary framework, the authors of these essays demonstrate how this production defies categorization and suggests the need to revisit the definition of indigenous Italian literary production and the notion of the canon.

Russo Bullaro's introduction gives an account of migration literature in Italy, the critical response to these works, and the current possibilities for this literature in contemporary Italian society. Her essay on Amara Lakhous's *Clash of Civilizations Over an Elevator in Piazza Vittorio* is the first in the volume and establishes a theoretical framework that centers on the notion of the clash of civilizations as debated by Said, Huntingdon, Fallaci, and others in the context of recent immigration to Europe. Russo Bullaro raises the difficulties of defining a

national identity, a preoccupation that underlies the essays in the first section of the volume and the work of many of the authors of migration literature.

Also in this section, Simone Brioni, Elena Benelli, and Gregoria Manzin discuss, respectively, the authors Kaha Mohamed Aden, Laila Wadia, and Igiaba Scego. Brioni explores how Kaha Mohamed Aden problematizes the idea of home and belonging with reference to her experience of a broken Somalia and a hostile Italy, calling into question the possibility of establishing a clear or fixed identity. Benelli argues that Laila Wadia uses food and laughter both as signifiers for cultural difference and the misunderstanding that often ensues, and as a vehicle for conceiving of a more inclusive society. Manzin focuses on the concept of “horror” as key to understanding Igiaba Scego’s presentation of otherness and of the violence that accompanies a true understanding of the self.

The essays in the second section — “Breaking the Boundaries: Hybridity and Transnationalism” — are more diverse in subject matter with topics ranging from translingualism, to urban space, travel literature, and the idea of nomadism. Linguistic doubleness is the core of the first three essays in this section. Marianna Deganutti investigates hybridity in the Italo-Croatian writer Fulvio Tomizza; Stephanie Love argues that Carmine Abate and Cristina Ali Farah stage translingual narratives as a means to disrupt the notion of a homogenous Italian national identity; and Anita Pinzi demonstrates how Gëzim Hajdari’s poetry creates a voice and identity through the use of Italian and Albanian. The other essays in this section introduce diverse authorial approaches to Italian national identity and the literary canon. Gerardo Papalia presents a detailed consideration of how the Lebanese-Italian writer Hafez Haidar’s historical novels about the history of Islam challenge both preconceived ideas about Islam and its relationship to Christianity and suggest a reassessment of Italian cultural identity. Vera Horn investigates urban space in the narrative of five migrant writers, arguing that the use of space by migrants in general and different groups in particular necessitates an adjustment in our assumptions about the users and function of the city. Mahmoud Jaran proposes that the work of the Algerian writer Tahar Lamri and the Iraqi writer Younis Tawfik, who both write in Italian, be considered as further examples of travel literature in Italian, in part because of the way these authors present Italy and Italians as examples of the other and of being elsewhere. The final essay in the volume functions as a manifesto for migrant literature and as an exemplification of the possibilities it offers. Through an analysis of Rosa Braidotti’s concept of nomadic subjectivity, Piera Carroli and Vivian Gerrand envisage migrant literature as “reflecting and expressing Italy’s global society” and providing “a significant counterpoint to racialized national imaginaries” (203).

Certain themes surface frequently in migrant literature and are discussed in many of the essays including food, language, home, mother, belonging, and doubleness. There is also a certain amount of overlap, acknowledged by the editors, in the authors’ repetition of the history of immigration to Italy and facts

about the changing nature and increasing ethnic and cultural diversity of contemporary Italian society in the introductions to their essays. Other common questions arise throughout the collection that are of particular concern for this literature and that will require broad debate over time and in different venues. These subjects relate to the definition of a minor literature, the content of the canon, and the categorizing of migrant literature. Although the essays are brief, many authors introduce the problem of a minor literature which must define and promote its role in a larger cultural landscape. This conversation coincides with the deliberation over whether it is appropriate to group diverse writers with exceedingly disparate backgrounds, subjects, and styles into a single literary movement. Such problems are at the heart of an emergent literature that is determined to intervene persuasively in the public consciousness and the current move to self-definition speaks powerfully to the wealth and potential of this production. This volume offers a wide-ranging introduction to a broad selection of writers, raises key topics and debates in migration literature, and sets the scene for more in-depth discussions of particular themes or theoretical concepts.

Meriel Tulante, *Philadelphia University*

**Monica Seger. *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: U of Toronto, 2015. Pp. 196**

As a conclusion to the introduction of her book *Landscapes in Between*, Monica Seger states that “the authors and filmmakers considered in this book confront the ways in which modern existence has modified the natural environment, while demonstrating just how much we need that environment if we are to cope with modern life. In so doing they shed light on a fundamental capacity of contemporary Italian literature and film that has been, as of yet, studied far too little” (23).

From this point onward, readers are encouraged to walk an interesting path, one that leads them to discover how the perception of the relationship between humans and their surrounding environment has changed in Italy, primarily as an effect of the great historical and cultural transformations which have affected the country since the end of World War II. In the five chapters following the introduction, Seger guides readers, usually by means of ecocriticism and landscape studies, through the analysis of selected works by Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Gianni Celati, Simona Vinci, and the pair of Palermo-born screenwriters and directors Daniele Cipri and Franco Maresco. Moving from the 1950s to the present, Seger aims at highlighting the way in which “nature” and “culture” merge in contemporary Italy, and how the problems arising from their merging are perceived in Italian literature and cinema. The keyword and concept at work in performing such a task is “interstice,” namely, “the gap between two

objects of concrete meaning" (4). It is by looking at this gap, and in particular through the exam of "interstitial landscapes" such as "the abandoned factory site overgrown with shrubs" (4), that one can understand how the problems of natural environment have emerged in Italy and assess them properly.

The author's choice of dealing with sixty years of history and two different disciplines such as literature and cinema makes it difficult for her to define the boundaries of her research. Consequently, one could certainly question why cultural materials which apparently could have been worth an inclusion in Seger's discourse, especially when produced by one of the authors analyzed, is instead excluded from her analysis. And yet, my impression is that the time has come, for the relatively new approach of ecocriticism applied to Italian literature and cinema, to attempt a more comprehensive analysis such as the one offered by Seger. With *Landscapes in Between*, the author shows not only her courage in offering such a comprehensive reading, but also her ability to carry it out with admirable critical ability. Blending ecocriticism with other relevant theoretical tools, ranging from the work of Kristeva to Heidegger and Agamben, Seger is thus able to justify her selections with competence and clarity, therefore legitimizing her work as a valid path through the analysis of contemporary Italy from the perspective of ecocriticism.

This legitimization, I might add, comes not only from the clever use of a valid theoretical framework, but also from a careful contextualization of the chosen works in their own historical situation. In almost each chapter, in fact, the analysis makes references to fundamental episodes concerning the environment which has exercised a deep impact on the Italian society as well as, of course, on the formation of Italy's intellectuals. References to the London "Great Smog" of December 1952, the beginning of the construction of the Italian highway A1 in 1956, the uncontrolled growth of Rome in the twenty years following World War II, and of course the Chernobyl disaster of April 1986, are precious to Seger in order to set a context in which the six artists she focuses on are active and, more importantly, to which they respond with their artistic representations. Another aspect to praise among the choices made by the writer is therefore the balance between the analysis of the work of art in itself and the accurate research of historical data. Through this strategy, Seger is able to reach the goal outlined at the beginning of the book, that of offering a real picture of Italy by overcoming the "images of gently rolling hills with poppies and poplars swaying in the breeze and nary an industrial drainpipe in sight" (3) traditionally associated with it.

In conclusion, Seger's work is an example of how ecocriticism can be used to discover and analyze phenomena that unfold through decades, during which writers, poets, and film directors ask and seek to answer fundamental questions concerning humans and their environment. Apart from small imperfections, such as typos in Italian quotations (for which the editors of the University of Toronto Press are also responsible), the book shows a solid theoretical and analytical structure, thus enriching the ever expanding panorama of ecocritical studies



concerning the Italian context. In the aforementioned passage, Seger states that the works she chose “shed light on a fundamental capacity of contemporary Italian literature and film that has been, as of yet, studied far too little” (23). Following the steps of scholars such as Serenella Iovino, Seger’s *Landscapes in Between* thus becomes a solid brick to add to an edifice that is still in the process of being built.

Massimiliano Cirulli, PhD candidate,  
University of North Carolina at Chapel Hill

**Giuseppe Sgarbi. *Lungo l'argine del tempo. Memorie di un farmacista*.  
Ginevra: Skira, 2014. Pp. 148.**

“Che cosa è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo richiama più non so dirlo”. Così Agostino di Tagaste s’interrogava, sul finire d’un’era. La limpida prosa con cui Giuseppe Sgarbi, affettuosamente “detto” Nino (9), costruisce la sua opera prima, vincitrice del premio Bancarella 2014, non vuol essere una risposta che dalle mobili spiagge della postmodernità l’io narrante lancia al quesito delle *Confessioni*, ma si pone come sfida coraggiosa alla prevedibilità in cui spesso è racchiusa l’esistenza umana. Mossosi lungo l’“argine del tempo” novecentesco e varcate le soglie del terzo millennio, Giuseppe, che per lunghi anni s’è calato in silenzio nel suo quotidiano dovere di farmacista, nel momento in cui la “vista” che “non regge” gli preclude la lettura (7), si sente finalmente libero di proclamare il suo amore sconfinato e la sua vocazione per la letteratura — passione della mente che ha coltivato sin da ragazzo quando riusciva a leggere “ovunque: in cucina, in giardino, tra le macine del mulino, anche a letto”; quando, “ogni volta” che voleva, apriva un libro e si immergeva “in mondi sconosciuti” (7, 139). Giuseppe, novantenne, non riesce a rinunciare al “lampo di poesia” che ha da sempre illuminato la sua vita e che ora compie il miracolo di “squarciare il buio” (7). Perciò decide, vincendo il riserbo ed i limiti del corpo, di dettare le sue memorie e di “raccontare la bellezza” (67), facendo suo il percorso che gli amatissimi figli Vittorio ed Elisabetta hanno eletto da sempre ad appassionata scelta di vita e decidendo di condividere in retrospettiva gli eventi che dall’infanzia vanno sino all’alluvione del Polesine del 1951 ed oltre.

Dalla “costellazione” dei ricordi (41), riemmersa come isola felice dalle acque profonde della psiche, si muovono “onde d’immagini” (83); e dalla “magia della luce polverosa ed argentea” del passato (50) si rimaterializzano gli esseri e le cose che Giuseppe ama e da cui si sente ancora amato, perché sono “dentro” di lui, nell’aura radiosa di “giorni [...] mai finiti” (69). In questo spazio nuovo ed antico il “bambino che si nasconde dentro l’“anziano signore” (130) sguscia dal corpo invecchiato e si ritrova nell’alveo protettivo della “grande casa di pietra rossiccia” prossima al villaggio di Stienta (18), immersa nello splendore trasognato della campagna veneto-emiliana. E lì affiora, silenziosa, l’icona materna, d’incantevole bellezza, imperituro emblema di dolcezza e di grazia, insieme alla figura del padre, “alto e impeccabile”, facondo e “ieratico” nella sua elegante compostezza

(9, 19); e ad uno ad uno tornano i volti amati ed i miti animali domestici, compagni di giorni felici, insieme agli “odori”, ai “rumori” portati da “un soffio di vento”, nell’aria traversata da “un raggio di luce”(98).

Sottese all’impianto autobiografico e modulate con mirabile perizia d’intreccio, emergono nella struttura profonda della narrazione multiple stratificazioni simboliche: prima fra tutti il *tropos* del viaggio, sia che esso si dispieghi in spostamenti in luoghi reali (tra i tanti, Camerino ed Ancona, negli anni d’infanzia, o l’Albania, la Grecia e l’Aquila durante il secondo conflitto mondiale), sia che rimanga solo il vagare della fantasia attraverso la lettura. La fascinazione omerica dell’ *errare*, che Giuseppe ha avvertito sin dagli anni adolescenziali, si scandisce nel racconto attraverso la proiezione identificazione con l’archetipo mitopoietico di Odisseo, metafora del periplo esistenziale dell’autore, appassionata ed elegiaca cifra del suo vissuto; e ciò accade quand’egli torna a Stienta dopo lunghe assenze e guarda le cose che ha amato e che sono “rimaste” ad aspettarlo “come Penelope con Ulisse” (136). I nuclei tematici del libro, scaltritamente organizzati in struttura tripartita (la poesia come vita, la sfera degli affetti, il peregrinare) son circondati dalla tenace, avvolgente presenza del fiume, sentito al tempo stesso come principio maschile e materna acqua lustrale che culla, racchiude, abbraccia e “scorre nelle vene come il sangue” (69).

Sul Po Giuseppe ha imparato a cacciare e a pescare, è stato libero “di trovare il suo ritmo”, di “ascoltare le storie” che la “corrente [...] racconta” (109, 69) d’“essere tutt’uno “con [...] l’aria, la terra, la luce densa e opaca del sole” (70). Divinità proteiforme e imperscrutabile, il fiume, datore di vita, può anche intonare un “sinistro canto di morte” e trascinare nella sua *hybris* uomini e cose in uno scenario apocalittico su cui si staglia la Nena, straordinaria figura di donna-“sentinella”, autentica “anima di fiume” (125), che traghetta Nino sull’acqua impazzita sino al villaggio natío.

La narrazione, che nelle ultime pagine diviene pura prosa poetica fluente in sequenze cinematiche, s’interrompe sugli scorci del tempo storico della ritrovata normalità, che segue alla catastrofe bellica e a quella naturale. Composito e variegato nella sua armonia, il cosmo narrativo creato da Giuseppe Sgarbi è uno struggente paesaggio d’anima, affresco corale in cui “i momenti più difficili” (132) si stemperano nelle calde velature d’un realismo magico. *Pánta rhêi*, tutto scorre, “la vita [...] sembra ferma” e invece “fluisce veloce come l’acqua eraclitea che appare ‘sempre’ identica” eppure “cambia sempre” (130, 111); ma i luminosi ponti del ricordo, costruiti dal “fanciullo” che si cela in Nino, sorvolano “spazi immensi” (135, 130) e fanno confluire nel centro tranquillo del cuore i multipli sé del suo ciclo di vita. In questo spazio sacrale, dove la realtà trascorsa è “conservata e non distrutta” (9), la percezione del tempo diviene traiettoria non euclidea che riverbera il passato nel presente nella simultaneità del campo unificato della coscienza ed enuclea tracce mnestiche che schiudono “un’altra dimensione” (85). In questo “rifugio sempre aperto” della mente (69) si ricompongono in “cerchio” di gioia il bambino che volava, “pedalando senza mani in sella alla sua

fiammeggiante” bicicletta (31, 131), l’adolescente che restava col suo amico a parlare per ore nelle notti d’estate con lo sguardo perduto nella “luce [...] splendente” di Sirio e in quella antropomorfa di Orione (41), il giovane uomo che sotto quelle stesse stelle ha dato il primo bacio a Rina, moglie adorata. Alla “foce” del fiume, ritto sul “limitare”, il Nino dell’*hic et nunc* ha vinto la sua partita contro l’ineluttabile fuga degli anni (139, 98), perché con slancio seneciano, ha fatto tesoro d’ogni minuto e non è precipitato nel fondo del Maelström di Poe o nell’abisso solitario e autodistruttivo di Martin Eden; non s’è smarrito nel cielo buio di Céline, ma in ogni circostanza ha serbato intatta la “luce” del coraggio, dell’“onore” e dell’ “umiltà” (57, 133); ed ha scelto di “mantenere in vita la vita” (67), con una donna dolce e forte al suo fianco e due figli che hanno elargito al mondo la ricchezza dell’intelligenza e della creatività ricevute in dono. “Un fiume di eventi e un fluire dirompente è il tempo. [...] Qualunque cosa, [...] appena intravista, vien subito travolta, e un’altra arriva che, come le passate, subito trascinata, s’allontana.” Così scriveva Marco Aurelio nei suoi *Pensieri*. Ma Nino, che ha “fatto la sua parte” in eroica modestia (131), è riuscito, rompendo in ogni senso gli argini di Kronos, a ricreare l’incantata meraviglia di un tempo intatto e sospeso; e il suo messaggio dilaga in parole che ci commuovono e ci consolano nei nostri fragili giorni di incertezza ed invitano, con pacata serenità, a correre, sempre e comunque, “il rischio” della “speranza” (67).

Olimpia Pelosi, *State University of New York at Albany*

**Hugh Shankland. *Out of Italy. The Story of Italians in North East England. The story of Italians in North East England. Kibworth Beauchamp: Troubador Publishing Ltd, 2014. Pp. 344***

Nel libro *Out of Italy the story of the Italians in North East England* Hugh Shankland prende in esame la nascita, lo sviluppo e il processo di integrazione della comunità italiana nel Nord Est dell’Inghilterra. In particolare, lo studio di Shankland ricostruisce, attraverso una prospettiva cronologica di lunga durata, le caratteristiche delle diverse ondate migratorie che si sono dirette verso l’Inghilterra del Nord Est.

Il libro è suddiviso in otto capitoli preceduti da una brevissima introduzione. Ogni capitolo è corredato da fotografie, documenti ufficiali, lettere private, in alcuni capitoli, da testimonianze scritte o orali e una bibliografia essenziale. In “Appendice” (310-23) si trova un elenco dettagliato della distribuzione geografica delle famiglie di origine italiana che si occupavano del settore della ristorazione (attività riguardanti il gelato, caffè, negozi di *fish and chips*, negozi di dolci e caramelle) nel Nord Est dell’Inghilterra.

Nell’introduzione lo studioso si sofferma brevemente sulla struttura del libro e fornisce l’elenco degli autori e delle opere principali che si sono occupate della

presenza degli italiani in Gran Bretagna, delle memorie scritte di italiani e anglo-italiani.

Nel primo capitolo, intitolato “Early Italians: Romans to Rococo” (1-24), lo studioso si focalizza sulla presenza dei Romani e successivamente su quella dei preti e dei mercanti nel Medio Evo per poi prendere in esame la presenza dei mercenari e degli ingegneri meccanici nel Rinascimento e quella degli italo-svizzeri che, nel diciottesimo secolo, si occuparono della realizzazione di stucchi in quella parte di Inghilterra.

Nel secondo capitolo, intitolato “Architects and Artisans” (25-46), l'autore si sofferma su alcune figure di architetti importanti nel Nord Est inglese, come Ignazio Bonomi che nel sedicesimo secolo operò a Durham, oltre all'architetto Luigi Canina e all'assistente Giovanni Montiroli i quali, nel diciannovesimo secolo, furono responsabili degli interventi di decorazione nel castello di Alnwick. L'autore si occupa anche delle figure degli artigiani che operarono in quel territorio nel diciannovesimo secolo, in particolare dei barometristi comaschi, dei figurinai toscani, dei vetrai veneziani, dei mosaicisti e dei terrazzai veneti.

Il terzo capitolo, “The North East and Italian Unification” (47-70), è dedicato alla presenza di figure italiane di spicco in quella parte di Inghilterra e alla figura chiave di Joseph Cowen che non soltanto finanziò le attività dei nazionalisti europei (tra cui gli instancabili mazziniani), ma invitò e ospitò a Newcastle upon Tyne figure del calibro di Giuseppe Garibaldi e Felice Orsini.

Nel quarto capitolo, intitolato “‘The Humblest Class of Italians’: The North East in the Era of Italian Mass migration” (71-115), l'autore si concentra sulla migrazione che si è caratterizzata per la presenza di intrattenitori di strada e venditori ambulanti durante gli ultimi trent'anni del diciannovesimo secolo provenienti da ambienti rurali del Sud Italia. L'autore mette in luce il sistema di soggezione alle quali i migranti erano soggetti e la narrativa che identificava i nuovi arrivati in portatori di disordine, malattie e depravazione morale.

Nel quinto capitolo, intitolato “The Ice Age” (116-70), l'autore si concentra sulle attività legate alla produzione e alla vendita di gelato che si affermò alla fine del ventesimo secolo e che spesso procurò ai connazionali una certa agiatezza economica. L'autore mette in evidenza come, dopo la Prima Guerra Mondiale, molti venditori ambulanti aprirono negozi di gelato che spesso costituirono la base per altre attività economiche legate al settore della ristorazione, quali bar, pizzerie, ristoranti e negozi di *fish and chips* che si rivelarono molto remunerative.

Nel sesto capitolo, dal titolo “From Friendly Foreigners to Enemy Aliens” (171-208), l'autore si concentra sulle influenze del Fascismo sulla comunità italiana nel Nord Est inglese. Ripercorrendo le tappe della storia italiana del ventennio, lo studioso analizza l'organizzazione fascista degli italiani in Gran Bretagna mettendo in luce la capillare organizzazione dei connazionali attraverso i Fasci all'estero e i club fascisti italiani nel Nord Est inglese.

Nel settimo capitolo, intitolato “At war” (209-57), l'autore si focalizza sulle conseguenze dei rapporti tra l'Italia e la Gran Bretagna durante l'ultimo conflitto

mondiale. L'autore sottolinea come la politica internazionale del Duce pose la comunità italiana in una posizione di disagio dal momento che accrebbe i sospetti del governo inglese sulla lealtà degli italiani rispetto alla patria d'adozione e accrebbe diffusi sentimenti antitaliani al momento dell'entrata in guerra di Mussolini. Il conflitto militare, d'altro lato, comportò la presenza di numerosi italiani tra le fila dei deportati nel Nord Est dell'Inghilterra.

Nell'ottavo capitolo, "The new Italians': Post-war Immigration and the Present Generation" (258-309), l'autore sceglie non solo di raccontare le vicende degli italiani nel Nord Est inglese dopo la Seconda Guerra Mondiale, ma anche di dar voce, in modo ampio, a coloro che vissero quegli avvenimenti, attraverso una nutrita serie di testimonianze dirette. Lo studioso mette in rilievo la presenza di italiani che arrivarono in Inghilterra grazie ad alcune leggi inglesi che favorirono l'assunzione di manodopera straniera nelle fabbriche. Inoltre, in quest'ultimo capitolo si raccontano le storie degli italiani che hanno avuto successo, soprattutto nel campo della ristorazione e delle attività delle seconde e terze generazioni di italiani in quella parte di Inghilterra.

Questo volume contribuisce a far emergere un argomento poco frequentato, dal momento che gli studi più recenti si sono concentrati più spesso sullo studio della presenza italiana a Londra. L'analisi delle storie degli italiani approdati nel Nord Est dell'Inghilterra, affrontata nel libro di Shankland, aiuta a prendere in considerazione la specificità del processo migratorio nel Nord Est dell'Inghilterra, strappandolo a un'attenzione al flusso migratorio italiano verso l'Inghilterra di carattere più generale.

*Giusy Di Filippo, University of New Hampshire*

**Anthony Julian Tamburri, ed. *Meditations on Identity / Meditazioni su identità*. New York: Bordighera, 2014. Pp. 116.**

I saggi pubblicati all'interno del volume *Meditazioni sull'identità* rilettono la missione dell'associazione ILICA, un'organizzazione "non-for-profit" il cui impegno è la promozione e diffusione dell'italiano come mezzo di promozione e comprensione culturale.

Il volume, una collezione di saggi che ruota attorno alla tematica dell'identità, si apre con un saggio di Pino Aprile, dal titolo *Identità* appunto. L'identità è una questione complessa, e lo diventa ancora di più quando si parla di italo-americani o americani-italiani. È come avere un piede tra due culture, possedere due diverse identità, o addirittura più di due, poiché un italiano sarà forzatamente di una parte dell'Italia con la quale si identificherà, e che rappresenterà. L'identità viene dunque considerata non come un'entità immobile ma plurale e dinamica. "L'identità è un valore di scambio, si arricchisce ricevendo e interpretando e andando ad aumentare le altre" (8). Il significato attribuito alla parola scambio è

tutt'altro che negativo. Esso è inteso come condivisione ed arricchimento, che contribuisce ad arricchire il nostro patrimonio. L'identità è, secondo l'autore di *Terroni*, genetica e "memetica" — da *Memosine*, dea della memoria e da *même, stesso*, in francese. Essa si trasmette "in modo epidermico [...] una volta acquisita è per sempre" (11). Questo spiega perché molti studiosi italo-americani si sono messi a studiare la storia della loro famiglia a distanza generazionale, per recuperare un'identità "negata" dalle precedenti generazioni. Questo discorso riporta a quello di origine di Pino Aprile, cioè che le identità non sono ferme, ma esse si arricchiscono dall'incontro e dalla contaminazione. C'è chi si può sentire aderente a più identità, chi si sente la somma di più metà e chi invece non si sente appartenere né ad una né ad un'altra identità.

Come gli italo-americani possono avere più identità, secondo Lorenzo del Boca nel suo saggio *L'Italia dai mille campanili*, l'Italia come identità monolitica non esiste. Essa invece è plurima, e "l'amore per i confini del proprio campanile rappresentavano il vero elemento di identità" (13). Bisogna, secondo l'autore, partire proprio da lì, dalle identità di ogni piccolo paese che costituisce la nostra nazione, per costruire un senso d'identità nazionale, perché anche ogni identità individuale può offrire "uno sbocco positivo" (23).

Sulla stessa scia continua Giuseppe Novero che si chiede: *Esiste ancora un'identità italiana?* Il concetto d'identità è rimasto inalterato negli Italiani oppure è evoluto nel tempo? Che cosa rappresenta per noi Italiani il concetto d'identità soprattutto dopo l'Unificazione? In tempo di crisi politica e/o economica, il senso d'identità viene vacillando. Il lavoro, ad esempio, è uno dei fulcri principali che contribuisce a rafforzare questo concetto giacché simbolo di un bene comune e comunemente condiviso. Il lavoro non solo come entità economica ma, soprattutto, in quanto simbolo di identificazione culturale. (pensiamo alle vicende di milioni di italiani espatriati per cercare lavoro, per migliorare le condizioni delle loro famiglie e della società). L'identità è "un fenomeno diverso nel tempo e nelle condizioni" (31) ed esso sembra essersi affievolito nel corso del tempo. Se gli italiani che emigravano all'inizio del Novecento guardavano con nostalgia al loro Paese, i nuovi italiani che espatriano invece "sono meno disposti a tollerare e giustificare i ritardi e i vizi del Belpaese" (31).

Quando si parla di identità si parla anche di lingua. Massimo Vedovelli, in *Lingua italiana e migrazioni: nuovi scenari*, analizza il fenomeno della linguistica migratoria, materia interdisciplinare che permette lo scambio tra diverse discipline che comunicano tra loro, tra le quali la storia, la demografia, l'economia. L'unico modo di preservarci e di rafforzare il nostro senso d'identità, anche linguistica, è quello di creare "uno spazio linguistico italiano globale" (44) fatto di consapevolezza da parte degli italiani della loro plurima storia linguistica e culturale, e di rispetto per coloro che si avvicinano alla nostra lingua. Vedovelli dice: "Non possiamo sapere come sarà l'Italia fra trenta o quarant'anni [...] dipenderà da quanto oggi sapremo riprendere il dialogo con gli altri di origine

italiana nel mondo e i nuovi italiani. Fuori della pluralità degli apporti linguistici e culturali di queste component non c'è, non ci sarà futuro per il nostro Paese” (47). La conclusione ci deve far riflettere veramente sul futuro da intraprendere. Solo così potremo, forse, costruire un paese migliore, un paese fatto di eccellenze non solo economiche, gastronomiche, ma anche culturali e sociali.

Nell'intermezzo, Anthony Tamburri, ci permette di riflettere sull'*Identità "italiana" ovvero lo scrittore italiano all'estero*. Per Tamburri bisogna fare la differenza tra *identità emotiva* ed *identità effettiva*. Identità che non tiene conto di “confini” territoriali in senso stretto, ma che “riconosce la qualità delle attività quotidiane in cui l'individuo svolge la vita di ogni giorno [...], quell'effettivo italiano è quell'insieme di caratteristiche italiane e/o italianeggianti della sua indole” (59). Solo andando di là da ogni confine, limite, frontiera imposta, possiamo dare il giusto status agli scrittori migranti oltre confine, e farli entrare nel “canone” letterario italiano.

Gli ultimi saggi, in inglese, sono stati scritti da *scholars* di origine italiana. Louisa Ermellino in *Musing on Italian Identity* ci racconta la storia della sua famiglia, introducendo dei passi dei suoi romanzi — un mondo definito “a special world” (78) che vale la pena ritrarre.

Donna Chirico, nel suo *Italian Identity in the Third Millenium*, si propone di capire il ruolo assunto dall'immaginazione esoterica nella costruzione e nello sviluppo del concetto d'identità. L'identità etnica viene studiata per meglio comprendere lo sviluppo psicologico dell'individuo, della propria identità. Inoltre, la Chirico afferma che l'ambiente che ci circonda influisce profondamente in questo processo creando “a complex matrix of identity interactions” (66).

Fred Gardaphé sottolinea l'importanza degli studi sull'identità italo-americana, che contribuiscono, in mancanza dell'esperienza della migrazione, una solida base per continuare a mantenere quel senso identitario. Le future generazioni di Italo-Americani solamente attraverso lo studio delle loro identità culturali potranno riempire quel vuoto tra le differenti generazioni di Italo-Americani ed Americani di discendenza italiana.

Robert Viscusi, nel capitolo conclusivo, introduce la tematica del *Dispatrio*. La parola, usata per la prima volta da Luigi Meneghello, per raccontare i suoi quaranta anni lontano dal paese, indica “disconnection from one's territorial identity” (103) e porta alla luce il “paradosso” della questione identitaria.

Il testo offre un interessante spunto di “meditazione” su quel concetto d'identità — oggi, più che mai, in evoluzione e in continuo movimento, in un mondo “globalizzato” — che dovrebbe aiutare a comprendere meglio le diverse culture e diventare un “ponte” di collegamento e di arricchimento tra eredità, patrimoni e saperi differenti.

Lidia Ciccone, *Independent Scholar*,  
PhD University of Wisconsin-Madison

**Francesco Trento e Aureliano Amadei. *Twenty Cigarettes in Nasiriyah*. [No city:] FourCats Press, 2014, Pp.173.**

*Twenty Cigarettes in Nasiriyah* è la traduzione inglese del *memoir* di Aureliano Amadei, scritto a quattro mani con il giornalista Francesco Trento, intitolato *Venti sigarette a Nassirya*, pubblicato nel 2005 da Einaudi. Il libro di Amadei ha avuto un adattamento cinematografico: nel 2010 è uscito nelle sale italiane il film *20 sigarette*, ora reperibile in DVD, per la regia dello stesso Amadei. Distribuito dall'Istituto Luce, ha per protagonisti Vinicio Marchioni e Carolina Crescentini. La piccola casa editrice Americana FourCats Press, specializzata nella letteratura in traduzione dall'italiano all'inglese, LGBTQ e "working-class studies", porta avanti da qualche anno un lavoro di diffusione di testi originali e inconsueti, in controcorrente rispetto alle case editrici maggiori. La traduzione del volume di Amadei di Wendell Ricketts riesce con successo a rendere in inglese lo stile immediato, cinematografico, dei dialoghi serrati e infusi di linguaggio giovanile, che caratterizza il testo originale italiano.

Le vicende narrate sono autobiografiche e si riferiscono all'esperienza di Amadei stesso, il quale è rimasto vittima dell'attentato del 12 novembre 2003 contro la base militare italiana di Nasiriyah, il più grave tra quelli perpetrati contro le forze italiane. Dal 2003 al 2006, durante la seconda Guerra del Golfo, nel corso dell'operazione OIF (Iraqi Freedom), le forze armate italiane si imbarcano nell'"Operazione Antica Babilonia". Il 12 novembre del 2003, un camion carico di esplosivo esplode davanti alla base italiana dei carabinieri di stanza a Nassiriyah. Ciò provoca di conseguenza l'esplosione del deposito di munizioni della base e la morte di carabinieri e di civili. Altri attentati ai danni delle forze italiane avverranno ancora nel 2004 e nel 2006, finché il primo dicembre 2006 si concluderà ufficialmente l'impegno italiano a Nassiriyah.

Aureliano Amadei, giovane regista italiano, si trova a Nassiriyah con il regista Stefano Rolla per girare un film ambientato in Iraq. Ferito gravemente, il giovane filmmaker riesce a sopravvivere, curato in un ospedale da campo dell'esercito americano. La sua permanenza in Iraq, e il suo sogno di girare quel film, durano pochissimo, giusto il tempo di fumare le venti sigarette del pacchetto acquistato prima di partire. Dopo aver fumato l'ultima sigaretta, Aureliano rientra a Roma. Qui, ricoverato nell'ospedale militare del Celio, deve fare fronte da una parte alla presenza ossessiva dei media, dall'altra alle visite ufficiali di politici e militari, che si scontrano con il suo antimilitarismo e il suo desiderio di ricordare le vittime non come soldati, ma come compagni di un'esperienza più dolorosa e più potente di qualsiasi discorso di circostanza. Aureliano porterà con sé per tutta la vita i segni di questa traumatica esperienza, non solo i ricordi improvvisi dell'evento, gli attacchi di panico, ma anche l'invalidità della gamba sinistra e la sordità dell'orecchio sinistro.

Nella sua introduzione, intitolata "The *strage* of *Nasiriyah*", Ricketts fornisce al lettore di lingua inglese le coordinate storiche necessarie a comprendere la



situazione narrata nel libro (solo per fare un esempio, nella prima nota a piè pagina spiega ampiamente il significato del termine *carabinieri*, spesso difficile da comprendere per i non italiani).

Il *memoir* inizia con il capitolo 0, due pagine che descrivono con intensità l'esperienza traumatica dell'essere vittima di un'esplosione: "The first thing that comes over you is a sensation of lightness. In the space of a single moment, everything disappears [...]. Suddenly your body is slumped violently, over and over again" (1). E poi continua: "There was no bullet; it was a grenade. [...] With your clothes in shreds, your eardrums on fire, the first thought of your new life is: Don't let me die here" (2). Il capitolo colpisce il lettore con la violenza della descrizione e con quell'uso del pronome "you" che lo costringe a prendere parte, sebbene vicariamente, all'esperienza traumatica descritta, catapultandolo nella storia, che dal capitolo 1 ritorna con un flashback ai giorni che precedono la partenza di Aureliano per l'Iraq.

In questo capitolo l'autore ci offre uno spaccato della sua vita, normale e "alternativa" allo stesso tempo, con una famiglia poco tradizionale ma amorevole, gli amici, gli amori, l'amicizia con Stefano Rolla. Poi la partenza da Pisa, con la Brigata Sassari, il volo sul C-130 Hercules, l'arrivo a Talil, la prima *gauloise* fumata chiacchierando con i soldati che gli mostrano le rovine della prima Guerra del Golfo e esprimono le perplessità sulla situazione: "You think back in Italy they know anything about what's going on in Iraq? They got no idea. Spend a few days here and you'll hear some interesting stories" (21). Durante il trasferimento a Camp Whitehorse, il protagonista conosce Lieutenant Parigi e Massimo Ficuciello, un riservista con cui subito Aureliano prova un senso di amicizia, e Silvio Olla. Incontra Stefano, e poi trova il tempo di chiamare l'Italia e parlare con la sua ragazza, Claudia. L'indomani, insieme ai tre, Aureliano parte ad esplorare i dintorni, alla ricerca delle *location* per il film. La sensazione che la situazione sia meno calma di quanto dicano è sempre più forte. Giungono a Nassirya, alla Base "Maestrale". Non passa molto tempo dall'arrivo che si odono degli spari e avviene l'attacco, che il narratore racconta in modo particolareggiato, dal dolore al rifugio sotto una camionetta ribaltata, al salvataggio in un veicolo di fortuna, in cui giace accanto al cadavere di un bambino, fino all'arrivo in un ospedale con dottori e infermiere americani, la morfina, il dolore al piede ferito, al timpano perforato, la paura di perdere la loro funzionalità. Tutti gli eventi sono narrati con attenzione ai dettagli, alle sensazioni, ad associazioni con esperienze passate. La notizia che Stefano non ce l'ha fatta giunge alla fine del capitolo 27 e getta Aureliano, già provato dalle ferite, nel totale scoramento.

Aureliano rientrerà a Roma, rivedrà la sua famiglia, guarirà (non del tutto, ovviamente), ma il suo racconto della strage gli permetterà di rielaborare il trauma subito con la consapevolezza di tenere acceso il ricordo delle vittime. Il suo *memoir*, pur rendendo giustizia ai militari vittime della strage, risulta profondamente antimilitarista. Amadei non è solo regista, ma anche abile narratore e l'ottima traduzione di Ricketts lo dimostra.

Federica Colleoni, *University of South Florida, Tampa*

**Antonio Vitti, ed. *Lezioni di cinema e di regia*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2013. Pp. 327.**

Il volume qui recensito raccoglie le interviste condotte dal curatore, Antonio Vitti, a ventidue registi italiani provenienti, come chiarisce la “Prefazione”, da età, formazioni e località diverse. Sfogliando le pagine del libro, si passa in ordine alfabetico dagli autori che fanno già sicuramente parte della storia cinematografica italiana, quali Gianni Amelio, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Francesco Rosi, Vittorio Taviani, ad altri considerati riferimento per un nuovo linguaggio, come Roberta Torre (purtroppo, unica donna presente); ai nomi di Marco Amenta, Mimmo Calopresti, Giuseppe Tornatore, Carlo Verdone, noti al grande pubblico; a quelli di Renzo Badolisani, Enrico Bernard, Claudio Bondi, Guido Chiesa, Sergio Colabona, Salvo Cuccia, Enrico Menczer, Francesco Munzi, Andrea Salvatore, Giovanna Taviani, Tonino Valerii e Vito Zagarrío. Ogni intervista è corredata da una o più foto in bianco e nero rappresentante solitamente o un ritratto del solo regista o del regista sul set; un “Indice dei nomi” chiude infine il volume. L'intento è quello di offrire una informale panoramica del cinema italiano visto attraverso la parola diretta di alcuni dei suoi protagonisti — i registi, appunto — chiamati a rispondere a quesiti sul loro stile personale, il loro metodo di lavoro, i film che li hanno influenzati maggiormente e le motivazioni che li hanno spinti a iniziare la carriera cinematografica, il significato che danno a tale mestiere, e commenti sullo stato attuale del cinema italiano. Attraverso questo variegato ventaglio di tematiche affrontate, per ogni autore si ricava un ritratto molto ampio, che spazia da dettagli più privati a opinioni personali di carattere tecnico e critico. Non si tratta quindi di uno studio prettamente accademico; è piuttosto una finestra aperta direttamente sul mondo del cinema italiano e da qui deriva il suo carattere più informale, senza pretese di esaustività o di completezza. La stessa scelta dei registi presenti nel volume non trova alcuna giustificazione esplicita se non quella di portare la testimonianza di alcuni protagonisti del cinema italiano odierno.

Se qualcosa manca a questo volume, considerati gli intenti, è qualche dettaglio sulle interviste, cioè sul luogo e soprattutto il momento in cui sono state effettuate. Infatti, sebbene si intuisca che la maggior parte sono state realizzate appositamente per questo progetto, alcune di esse sono sicuramente precedenti al progetto o comunque realizzate molto tempo prima delle altre. Ciò è evidente soprattutto per il fatto che mentre la maggior parte delle interviste seguono lo stesso schema, dunque propongono lo stesso tipo di domande, alcune si discostano da questo modello, rompendo l'uniformità degli interventi. Nel caso di Francesco Rosi, questo aspetto diventa lampante non essendoci di fatto un'intervista ma solo

un lungo intervento da parte del regista che ripercorre la propria carriera. Sarebbe stato quindi opportuno inserire maggiori informazioni sulle interviste per rendere più agevole da parte del lettore il collocarle a livello spazio-temporale; in questo modo, invece, paiono rimanere sospese nel vuoto.

Gli interventi più piacevoli da leggere e anche più approfonditi e interessanti, risultano essere quelli dove le domande si spingono oltre la generalità di quelle poste a quasi tutti i registi e diventano più personalizzate (per esempio indagando uno specifico film o episodio) o dove l'intervistato risponde in modo meno impostato e più coinvolgente, magari aggiungendo aneddoti particolari.

Proprio grazie alla varietà delle domande e al modo in cui sono formulate — di solito in maniera piuttosto generica cosicché l'intervistato possa spaziare a suo piacimento nella risposta — il libro non è mai ostico, non richiede specifiche competenze cinematografiche di tecnica o storia e perciò risulta infine una gradevole lettura adatta tanto agli studiosi del campo quanto agli appassionati o a un pubblico più generico. Inoltre, le schede compilate su ogni regista a conclusione dell'intervista a lui dedicata forniscono elementi biografici essenziali assieme alla filmografia dell'autore, aiutando a conoscerlo o inquadrarlo meglio, soprattutto nel caso che il regista non sia familiare a chi legge. Al termine di ogni intervista, la sensazione più forte che rimane al lettore non è tanto quella di aver approfondito la conoscenza di un particolare regista, quanto la curiosità indotta dalla lettura a guardare i film citati nel testo che non si conoscono o, magari, riguardare quelli già visti. Oltre a questo stimolo, restano anche alcuni spunti critici o di riflessione interessanti, in particolar modo sul cinema italiano contemporaneo. Il volume, proprio per la sua natura frammentaria — essendo una raccolta di ventidue interviste — ovviamente non affronta in maniera sistematica le problematiche legate al cinema contemporaneo (l'eredità del neorealismo e della commedia all'italiana, la definizione di neo-neorealismo, l'influenza dei modelli americani commerciali, l'esistenza di un'estetica italiana contemporanea, la vitalità o meno del cinema di oggi), ma attraverso le parole degli intervistati offre un ventaglio di possibili risposte e suggerimenti da cui si può partire per l'approfondimento di questi temi.

Anita Virga, *University of the Witwatersrand*

**Katrin Wehling-Giorgi, *Gadda and Beckett: Storytelling, Subjectivity and Fracture*, London, Legenda, 2014. Pp. 164.**

Il libro *Gadda and Beckett* è un positivo tentativo di inserire l'autore della *Cognizione del dolore* all'interno del dibattito europeo sul modernismo. Sebbene il titolo sembri suggerire una lettura comparata delle tecniche narrative dei due scrittori, il centro focale dello studio rimane Gadda (del resto, il libro è stato pubblicato nella collana *Italian Perspectives* di Legenda), le cui opere — *Giornale di guerra e di prigionia* (1955), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *La cognizione del dolore* (1963) — subiscono un processo di

rilettura attraverso lo specchio del primo Beckett: *Dream of Fair to Middling Women* (1932), *Watt* (1945) e la cosiddetta “French Trilogy” (*Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*, 1959). L'autrice indaga altresì opere considerate (o non considerate dalla critica) minori, ma lo spettro comparatistico scelto dall'autrice si basa fundamentalmente sulle opere sopramenzionate. La scelta gaddiana e il personaggio minore beckettiano possono essere lette alla luce del tentativo di contestualizzazione e portare sul teatro internazionale della critica una figura tanto complessa quanto affascinante quale è quella di Gadda (3).

Nel primo capitolo (“*L'anello che non tiene*”: *Gaps and Incoherence in Gadda's and Beckett "Poetics"* 8-47), Wehling-Giorgi affronta l'angoscia dell'influenza che l'impianto narratologico di Alessandro Manzoni e James Joyce ha provocato nello spazio teorico-letterario di Gadda e Beckett. Partendo da una prospettiva iseriana (*When is the End not the End*, 1986), cioè dall'idea dei bisogni elementari degli uomini, l'autrice mostra come i debutti letterari di Beckett (*Dream of Fair to Middling Women*) e Gadda (*Racconto italiano di ignoto del Novecento*) dipendano fortemente dalle continue interferenze lessicali, tematiche, poetiche e narratologiche che “the powerful presence of [those] two writers” (9) esercita in Gadda e Beckett. Per l'autore milanese, l'autrice indaga la presenza-influenza della parodia manzoniana e della risposta narrativo-filosofica gaddiana, ricondotta da Wehling-Giorgi alla *Mediazione* (1929). Relativamente a Beckett, l'autrice riconosce una corrispondenza fra le strutture del finire e non finite di Joyce e l'intelaiatura narrative di Beckett; in particolare, l'autrice parla “metatextual awareness”, che, come riguarda Beckett, ritorna anche in Gadda (43).

Nel secondo capitolo (*In Pursuit of a Literature of the Unword*”: *Narrative and Linguistic Subversion* 49-98), l'autrice affronta le tecniche narrative e linguistiche gaddiane e beckettiane piegate a “subverting and undermining the linearity and syntax of the traditional, nineteenth-century novel” (49). Da un lato, ella riconosce nella polifonia delle voci narranti il motore primo della riscrittura, in chiave modernista, del romanzo ottocentesco da parte di Gadda; dall'altro, sono i meccanismi metatestuali adottati da Beckett nelle sue opere a minare la struttura portante del romanzo del secolo decimonono. Come esempio gaddiano, l'autrice sceglie *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, dove “[t]he deliberate amalgamation of numerous linguistic registers [...] further accentuates the author's fondness for textual interruption and incohesion” (54). Accanto a questi meccanismi, la studiosa registra anche l'uso di annotazioni e note a piè di pagina, come accade ad esempio nel *Castello di Udine*; infine, la tecnica della digressione (“historical” e “metalinguistic” 60) e la “magnification of detail” (60) costituiscono un ulteriore esempio della rottura sistematica operata da Gadda del romanzo ottocentesco. In Beckett l'autrice trova simili espedienti linguistico-testuali, come l'utilizzo di note, sebbene per Beckett queste “assume the form of playful manipulation” (64), come accade in *Dream of Fair Middling Women* o in *Watt*. Inoltre, Beckett adotta “numerous techniques of duplication” che “challenge

the coherent outline and progression of the text” (68). Nella seconda parte del capitolo, Wehling-Giorgi affronta la dialettica tra lingua e realtà; tale processo, però, non ha referenti epistemologici modernisti, come il lettore potrebbe immaginare: “[...] contrary to their precursors, Gadda and Beckett are not trying to *retrieve* the aesthetic value of art through a re-interpretation of the literary or linguistic medium. Rather, their writings are aimed at exposing the very fraudulent, hypocritical nature of narrative itself” (73). Il sintomo più evidente di questa sfiducia nei confronti del rapporto tra reale e *realia* è dato dalla “logorrhea and aphasia”, “the most prominent ‘symptoms’ of the dethronement of language” (83). Le tecniche stilistiche anche in questo caso differiscono: “[...] whereas Gadda resorts to the rich variety of Italian dialect as a way of de-conventionalizing his lexicon, the Irish writer avails himself of various method of the expansion of his vocabulary” (87). In entrambi i casi, però, assistiamo a una progressiva ridefinizione della reazione tra l’io e il testo “as equally fragile sources of expression, a development which deeply affects and indeed defines both Gadda’s and Beckett’s idiosyncratic literary style” (91).

Nel terzo e ultimo capitolo, “*Back in the Caul*”: *Matricide and Uterine Spaces* (99-145), l’autrice descrive le diverse modalità di rappresentazione della madre in Gadda e Beckett: “[...] not only is she a frequent presence in the two authors’ text, but she also plays a fundamental role in their fictional characters’ development of selfhood” (99). Partendo dalle tesi della Kristeva, la studiosa considera “[the] maternal trope as a complex discourse on selfhood” (99). In Gadda, la lettura viene accompagnata parallelamente da un’indagine sul matricidio della letteratura europea occidentale e da uno studio sui rapporti tra matricidio e linguaggio a livello psicanalitico, legato, inevitabilmente, all’immagine della perdita e alla rappresentazione del corpo cadaverico. Per quanto riguarda Beckett, l’autrice non può non trattare tale questione se non attraverso il rapporto di odio-amore tra lo scrittore irlandese e la madre May, la cui presenza, molteplice, nelle varie opere di Beckett è a tratti fantasmatica: “Beckett’s maternal figures prevalently distinguish themselves for their *physical* absence” (125). Così facendo, la studiosa costruisce il parallelo attraverso la ripresa della monade leibniziana: da un lato, in Gadda troviamo un’enfasi sulla “penetrability of the self”, mentre in Beckett si nota l’“adoption of the Leibnizian notion of *hermetic closure* of the monadic system” (130). Lo studio della monade letteraria di Gadda e Beckett è il prisma attraverso il quale Wehling-Giorgi conclude la sua analisi filosofico-linguistica della presenza-assenza della madre nelle opere dei autori presi in esame.

Come premesso all’inizio, il libro della Wehling-Giorgi *fa* uscire Gadda dai vincoli, spesso troppo stretti, dell’Italianistica, inserendolo in un contesto sovranazionale, sia in termini di letteratura, sia di teoria. Tale orizzonte, però, non è del tutto bilanciato da una adeguata discussione di temi — come il modernismo, ad esempio — che la critica gaddiana ha recentemente discusso (si pensi ai preziosi lavori di Alberto Godioli, Valentino Baldi e Raffaele

Donnarumma) e che rientrano nel libro dell'autrice. Inoltre, l'utilizzo di determinate categorie filosofiche rilega in parte il ruolo di Gadda a oggetto, e non a soggetto della narrazione; una parte dedicata alla sua formazione filosofica all'interno della scuola Martinetti-Banfi avrebbe potuto fornire ulteriori punti per sviluppare un discorso filosofico intorno alla poetica gaddiana. In conclusione, il confronto che l'autrice propone fra Gadda e Beckett, anche se stimolante in prospettiva diacronica, richiede ulteriori conferme.

Alberto Comparini, *Stanford University*

**BRIEF NOTICES**  
**BY**  
**ANNE TORDI**

**Pier Paolo Argiolas, Andrea Cannas, Giovanni Vito Distefano, and Marina Guglielmi. *Le grandi parodie Disney, ovvero I classici fra la nuvole*. Cagliari: Edizioni NPE, 2013. Pp. 197.**

This book discusses the series of parodies of the classics, published by the Italian weekly *Topolino* and featuring characters from Walt Disney cartoons as protagonists. This venture produced highly successful comic book versions of classics drawn from literature and film, beginning with *L'Inferno di Topolino* in 1949. Following the introduction (9-14), this book is divided into the following chapters: "Dall'*Odissea* a *Guerre stellari*: l'eterno ritorno dei paperi" (15-50); "La parodia Disney, fisionomia di un mondo mitico" (51-96); "Paperi e topi alla prova del personaggio" (97-128); and "Paperi e topi alla ricerca di temi perduti" (129-58). The volume concludes with notes, a list of the parodies cited, as well as a bibliography, editors' biographies, and an index of names (159-97).

**Vincenzo Ferrara. *Dialettismi italiani nei lessici bilingui*. Acireale-Roma: Bonanno Editore, 2013. Pp. 288.**

I dialettismi, dopo decenni di ostracismo, sono stati dapprima, ma con molte cautele, registrati nei monolingui italiani e quindi nei bilingui. Ma quali voci hanno ottenuto l'*imprimatur*, un tempo difficilmente ottenibile, dei lessicografi? Quali i *modus operandi* utilizzati per tradurle in lingue straniere, e soprattutto per rispettare i rispettivi cotesti e contesti? Quali opere lessicografiche bilingui ne hanno accolto in maggior numero? Quali i marcatori e le microstrutture più appropriati? Senza certo poter risolvere del tutto ognuna di tali questioni, questo libro vuole essere uno strumento di approfondita analisi di quei dialettismi ignorati *tout court*, o trascurati per microstruttura e per scelta delle marche d'uso, o ancora tradotti in maniera discutibile.

Il ricco e vario campione lessicale trascelto proviene dalla lingua odierna, ed è costituito da circa 290 dialettismi (tra i tanti: aglianico, amarcord, amatriciana, baluba, bassa, borgataro, bragozzo, burrata, capobastone, coatto, coppola, culattone, dammuso, enrosadira, fregnacciaro, gattara, grolla, guappo, inciucio, lampascione, launeddas, madonnaro, malgaro, marpione, maso, minchia, mona, orecchietta, paisà, piadina, picciotto, pirla, pizzicagnolo, prosecco, sciacquetta, scugnizzo, sgarrupato, strangolapreti, tamarro, tanca, tarallo, trullo, verdicchio, verduzzo, villa comunale, zeppola, zoccola, ecc.). La scelta e l'analisi di queste voci ha comportato l'attenta consultazione di un gran numero di dizionari (circa 65 tra monolingui, bilingui, specialistici o per la consultazione generale, di grande e medio formato, della vecchia e della nuova scuola lessicografica, prodotti da équipes o da singoli autori) nella speranza di poter sviscerare in profondità ogni lemma. Inoltre è stato passato in rassegna il vocabolario dialettale italiano di nove ricchi bilingui con molta dovizia d'esempi (ambito eno-gastronomico, della cultura, della malavita, delle arti e dei mestieri, ecc.). Infine l'opera è corredata da un'ampia appendice, in cui si può cogliere lo straordinario contributo lessicale che i vernacoli forniscono all'italiano standard.

**Paolo Regio, *Sirenide*, Edizione, Introduzione e Note a cura di Anna Cerbo, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Sezione Romanza, Collana TESTI: vol. XII, University Press, Photocity Edizioni, Napoli 2014, pp. 1096.**

Questa la breve Presentazione che si legge sull'University Press dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale":

Questa pubblicazione ricostruisce il testo inedito della seconda redazione della *Sirenide* di Paolo Regio, figura di spicco nella cultura del secondo Cinquecento: letterato, umanista e teologo, vescovo di Vico Equense dal 1583 al 1607. Il poema regiano (che imita la *Comedia* di Dante e soprattutto il *Quadriregio* del domenicano Federico Frezzi), stampato per la prima volta a Napoli da Pace nel 1603, fu oggetto di una lunga rielaborazione da parte dell'Autore che scrisse anche un imponente commento in vista di una seconda edizione mai realizzata. Il manoscritto XIII D 130, datato 1606, che accoglie il testo poetico della *Sirenide* rivisto e commentato, si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Rispetto al modello dantesco e frezziano, sono significativi nel poema spirituale del Vescovo di Vico il racconto in terza persona e la riscrittura in una forma 'moderna': viene usata l'ottava al posto della terzina. L'opera, nel raccontare il viaggio di Sireno dall'Inferno al Paradiso, diventa apologia della Chiesa cattolica e trasmette, attraverso un misurato classicismo, il rigore di un intellettuale controriformista e l'inquietudine propria dei tempi.

Questo volume contiene l'introduzione, il testo della *Sirenide* con la *Dechiarazione* e l'apparato critico a cura di Anna Cerbo; si apre con la prefazione di Carlo Vecce e si chiude con una nota biobibliografica di Paolo Regio preparata da Salvatore Ferraro.

**Franco Ricci. *The Sopranos. Born Under a Bad Sign*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 324.**

This book represents an extensive study of the HBO television series and its protagonist Tony Soprano. The introduction, “‘Coming Heavy’: Revisiting, Rereading, Rethinking *The Sopranos*” (3-21) is followed by 5 chapters: “Inner Sanctums” (22-76); “When I Grow Up I Want to Be an American” (77-119); “God Help the Beast in Me” (120-59); “Two Tonys: Drawing Conclusions from Mediated Mob Images” (160-95); and “An Appendix of Verbal Bits and Visual Bytes” (196-259). The Conclusion (260-66) is followed by notes, suggested readings, episodes index, name index, subject index, and title index (267-324).

**“Umana cosa è aver compassione degli afflitti...” *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno di Torino per il settimo centenario di Boccaccio (12-14 dicembre 2013)*. A cura di Erminia Ardissino, Guillermo Carrascón, Davide Dalmas, Patrizia Pellizzari. Numero monografico di *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, XV-XVI (2013-2014), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015. Pp. 706.**

IGOR CANDIDO, *Ovid and the readership of the ‘Decameron’*

STEFANO JOSSA, «Non giocando [...] ma novellando». *First reflections for a community reading of the ‘Decameron’*

MATTEO LEONARDI, *Boccaccio «gran maestro in Iscrittura». Biblical quotations with an ironic and tragic function in the ‘Decameron’*

MARIA PIA ELLERO, *Appetite and pleasure. Sources and intertexts in ‘Decameron’, X 7*

MYRIAM SWENNEN RUTHENBERG, *Healing Melancholy: the dynamics between ‘ballata’ and ‘novella’ in ‘Decameron’, X 7*

DOMENICO CHIODO, *A maze of allegories. ‘Corbaccio’ and love*

RAFFAELLA LASCALeia, *Remedies for the body and the spirit during the 1348 plague: Ibn Ḥātima and his imitators*

FLORA DI LEGAMI, *The healing power of memory in ‘Paradiso degli Alberti’ by Gherardi*

MARTA BARBARO, «Ad levationem animi». *The therapeutic power of witticism*

LUCA FERRARO, *The effects of narration on the characters in the ‘Furioso’: actions and ‘pharmakon’*

BÉATRICE JAKOBS, *A fruitful competition: melancholy between illness and positive mood in Renaissance novellas*

SIMONA MORANDO, *Boccaccio in the sixteenth century: censorship and recovery of the «compassion»*

MARTIN MARAFIOTI, *Narrative prescriptions after Boccaccio’s ‘Decameron’: Celio Malespini’s ‘Duecento Novelle’*



LAURA NAY, «*Quella Lucerna tenebrosamente chiara*»: the «*succhi salutari della medicina*» and the «*acque inutile delle Muse*»

GIANCARLO ALFANO, *The pharmacist in disguise. Bipolarism of the 'Cunto de li cunti'*

CLARA ALLASIA, «*Giorgetiello acciaccare*»: the female body and the unveiling of the in 'Cunto de li cunti'

ERMINIA ARDISSINO, *Writing novellas without compassion. (Un)faithfulness to the 'Decameron' and seventeenth century novellieri*

DAVIDE DALMAS, *Narration, action and women's moral in 'Inamoramento de Orlando' by Boiardo*

PATRIZIA PELLIZZARI, *Women in 'brigata': female narrators in some sixteenth century collections of novellas*

GUIDO LAURENTI, *Among narrative, exhortation and celebration: the 'De mulieribus claris' in the treaty 'Della eccellenza e dignità delle donne' by Galeazzo Flavio Capra*

GIOVANNI FERRONI, *Geometries of fate. Fate and narrative craft in four of Molza's stories*

RAFFAELE CIOFFI, *The reworking of the feminine characters of the 'Decameron' in the works of Hans Sachs*

SIMONA TARDANI, *Ambiguity of the feminine in the 'Piacevoli Notti' by Straparola*

CINZIA GALLO, *Women in the 'Piacevoli Notti' by Straparola*

CHIARA FENOGLIO, *Honour and compassion: Griselda in Giraldo Cinzio's 'Ecatommiti'*

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA, *The second «patraña» and the 'Decameron', X 10: the interpretation of Griselda by Joan Timoneda*

ANGELA FABRIS, *The simulated actions of María de Zayas y Sotomayor's female characters*

GUILLERMO CARRASCÓN, *Female accidents: the resuscitated bride*

LUCA FIORENTINI, *Notes on the extracts from 'Decameron' inserted in Benvenuto Rambaldi da Imola's commentary on Dante*

CHIARA SIMBOLOTTI, *The Preface of the 'Decameron' in Arigo's version (XV century)*

MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Some notes on the edition of the frame of the Castilian 'Decameron' of the XV century*

BENEDICT BUONO, «*Se vi vien fantasma a trovar mai*»... *Boccaccio in satirical- burlesque poetry of the early sixteenth century*

CRISTOPHER NISSEN, *The novella-prose romance and the prose romance-novella in Giulia Bigolina's works*

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, *The "Boccaccian frame" in the adaptations of Castilian Golden Age novellas*

MARIA ROSSO, *The 'Decameron' in Spanish Golden Age: Joan Timoneda, Matías de los Reyes and María de Zayas*

ALBERTO MAFFINI, *Elements and motifs of the 'enamorado portugués' novella in the 'Persiles'*

ANDREA TORRE, *Boccaccio's silence. Notes on a counter-parody written at the end of the sixteenth century*

SEBASTIANO BAZZICHETTO, *'Tancredi' by Ridolfo Campeggi: the tragedy of Gismonda in the Baroque panorama*

ALDO RUFFINATTO, *So close, so distant: Boccaccio and Cervantes*

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Griselda by Zeno between opera and prose theatre: towards a comparative edition*

RICCARDO MORELLO, *Narrating to stop violence in history. Goethe and Boccaccio*

PIETRO GIBELLINI, *Boccaccio in Belli?*

**Alessandro Vettori. Giuseppe Berto: la passione della scrittura. Venezia: Marsilio Editori, 2013. Pp. 207.**

This volume aims to bring to public attention an author who has been marginalized for too long. It focuses on the importance of autobiography, psychoanalysis, the theme of suicide, among some of the essential features of Berto's work. Following the introduction, "Vita narrata e opera vissuta" (9-28), chapter 1 is entitled "Autobiografia, autoanalisi, autocritica" (29-74). Chapter 2 covers "Psicologia, psicanalisi, 'discorso associativo'" (75-122). Chapter 3 is entitled "Il male universale: la guerra, la malattia, la morte" (123-48). The final chapter is "Giuda, il tradimento, la gloria" (149-96). The volume concludes with "Prospettive critiche future" (197-202) and a bibliography (203-07).

#### POETRY & FICTION

**Angela M. Jeannet.** *Il paese di Nuova Speranza. Un'italiana negli States.* No city: Dumes: 2015. Pp. 205.

**Angela M. Jeannet.** *Tre fratelli.* Narrativa Aracne 31. Ariccia (RM): Aracne, 2015. Pp. 178.

#### MISCELLANEOUS

*Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana* 7 (2014). Pp. 144. [Pisa-Roma. Fabrizio Serra Editore. 3015]

*Cultura e prospettive* 22 (gennaio-marzo 2014). Pp. 192.

*Cultura e prospettive* 23 (aprile-giugno 2014). Pp. 192.

*Cultura e prospettive* 24 (luglio-settembre 2014). Pp. 192.

*Esperienze letterarie* 39.3 (2014). Pp. 138.