

ITALIAN BOOKSHELF

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

**Francesco Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*.
Collezione di testi e di studi. Bologna: Il Mulino, 2003. Pp. 620.**

The name of the distinguished Italianist Francesco Bruni appears as author or collaborator of several volumes reviewed in this section of *AdP*'s twenty-first issue. Among all these, this volume — *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini* — is by far the most demanding intellectually and most ambitious in scope. Chronologically, the author ranges from the thirteenth to the sixteenth centuries, as the subtitle indicates; and yet, primarily in the introduction and conclusion, he makes challenging remarks drawn from his specific field of inquiry that he appropriately applies to our contemporary time. The study concerns politics, primarily the development and the (apparent) disappearance of political parties as the Italian peninsula's states moved from the medieval *comune* to the *signoria*. At the same time, Bruni draws very effectively from works of poetry, theology, ethics, philosophy, figurative arts, and virtually all cultural productions of the centuries he examines and beyond. It is precisely this specific, and yet broadly contextualized focus that allows the author to deal not just with history and politics per se, but also to analyze the political development of Italian cities from such a comprehensive view as to qualify this volume as a study, not just of the Italian Middle Ages and Renaissance, but rather of Italy's cultural and intellectual history from a European perspective.

The introduction ("Premessa" 9-18) contextualizes the notion expressed by the title, *La città divisa*, from medieval to Renaissance times; it does so with an overture toward the function of *parte* and *partiti* (but also such related notions as *setta*, *fazione*, *patriota*, and *partigiano*) in our contemporary time, as if the medieval city's internal divisions had not disappeared at all with the institution of *signoria* in the late Renaissance. Quoting Count Giovanni Gozzadini who in 1875, shortly after Italy's unification, wrote about Italy's urban towers as physical reminders of past "civili discordie" that he wished would never again occur in the newborn Italy, Bruni matter-of-factly points to contemporary Italy's "civili discordie" as discussed in a recent text: Norberto Bobbio's and Maurizio Viroli's *Dialogo intorno alla repubblica* (Roma: Laterza, 2001). Somewhat polemically, Bruni points out how the two distinguished scholars see in contemporary Italy the co-existence of two notions of a country ("due Italie"), shared by two opposing factions, each one claiming for itself the right to represent the entire nation's common good. Bruni cleverly fends off the objection that to claim the existence of "due Italie distinte" may belong to any normal debate of ideas: "Sostengo invece che una simile posizione del problema dipende da alcuni caratteri della storia italiana che sono diventati storiografia e ideologia a causa di una riflessione critica assolutamente insufficiente [...]" (12), a notion that constitutes precisely — Bruni adds — one of the volume's theses. To clarify his critical position, Bruni, surprisingly, but also refreshingly, comments on the divisions created within the United States by the Vietnam War, commemorated by the Vietnam

Veterans Memorial in Washington, DC, “senza distinzioni di razza, fede o sesso” (13): a notion, therefore, that seeks to go beyond all political differences and recognize equality to all. Referring once again to Bobbio’s and Viroli’s *Dialogo*, Bruni further objects to the two scholars’ trenchant comments about the Italians’ “cattiva educazione religiosa” (*Dialogo* 37), viewed by both as “una malattia della vita civile italiana” (Bruni 14). Bruni views this negative comment as tendentious and clichéd, since it was expressed, for instance, by the Swiss Simonde de Sismondi and refuted by Alessandro Manzoni. Precisely at this juncture Bruni makes a very bold claim, whose validity the entire volume seeks to demonstrate: “Certo che intendere la religione in termini puramente negativi elimina dalla storia italiana, anche intellettuale e culturale, non solo ciò che è frutto della cultura religiosa, ma anche ciò che deriva dall’incontro del classicismo umanistico con il cristianesimo, e cioè quasi tutto. Fatta questa sottrazione, resta molto poco” (14; my emph.). To be sure, Bruni allows also for the presence of a gray area: “[...] una zona grigia, mista di valori e insufficienze, di bene e male, di buone intenzioni e cadute, con tentativi e successi parziali [...]” (16).

After further objecting to Bobbio’s and Viroli’s political and ideological posturing (15), Bruni clarifies the volume’s thesis, amply demonstrated by the four central chapters (Chs. 2-5). As political factions and parties tore apart medieval and Renaissance Italy, another social, indeed religious, institution gradually arose with the purpose of fostering that unity and harmony that political parties were intent on destroying time and again. Bruni refers to such religious institutions as “il mondo dell’Osservanza” or the world of the Observance and the Observants; namely, those religious orders — primarily those who recognized St. Francis as their founder, but also the Dominicans — whose members sought “con le parole e le opere l’obbedienza (o, appunto, osservanza) della regola originaria,” especially in its strictest form (16).

To the members of religious orders, especially itinerant and charismatic Franciscan and Dominican preachers, Bruni attributes the merit of having often opposed the political parties’ divisions, thereby attaining that reconciliation that secular magistrates and leaders were either unable to obtain or could obtain only through the exile of so many citizens. (On the issue of exile, see *Annali d'italianistica* 20 [2002], devoted to this topic.) Considerations of the common good, therefore, were very important, whether their scope was limited to the city (Remigio dei Girolami) or sought to comprehend the whole of humankind (Dante). In brief, Francesco Bruni analyzes the world of the Observance not just in itself, but in its close relation with the intellectual and literary world of the thirteenth through the sixteenth centuries. The volume’s six chapters succeed in achieving this purpose eminently well.

Chapter 1 (19-144) focuses on the parties or rather the “spirito fazioso” — as well as their counterpart: the pursuit of the common good — of the medieval *comuni*, which Bruni examines through treatises (Bartolo da Sassoferrato; Remigio dei Girolami), figurative representations (Lorenzetti’s frescoes in the Palazzo Pubblico in Siena), literary works (Dante’s *Comedy*), and historical documents. He concludes this chapter with valid considerations — based on writings and written testimony, respectively — of two figures known only to the cognoscenti: a Jew from Rome (Immanuel Romano) and a tailor from Treviso (*mastro* Manfredino).

The chapters that follow focus on the world of the Observance: its birth and diffusion; the function and language of sermons and religious images; the female religious orders; books and libraries; etc. (Ch. 2, “Nascita e affermazione

dell'Osservanza," pp. 145-250); the preachers in Quattrocento Italy (especially Giovanni da Capestrano, Bernardino da Siena, Savonarola), but also such institutions as Monte di Pietà (Ch. 3, "Predicatori nel mondo italiano del Quattrocento," pp. 251-341); sacred and profane images and Christ's monogram (Ch. 4, "Immagini sacre, immagini profane, monogramma di Cristo," pp. 343-403); and then again images and signs of the Observance, from the mid-fifteenth to the mid-sixteenth centuries, focusing primarily on the humanists and the members of the religious orders portrayed in Masuccio Salernitano, Bandello, and Luigi da Porto's tale of Juliet and Romeo (Ch. 5, pp. 405-58).

After shedding light on the world of the Observance and its function in the civic life of the Italian cities, in the sixth and final chapter Bruni returns to a territory more familiar to most readers; namely, Machiavelli (459-74) and Guicciardini (474-536). Bruni's reading of Machiavelli is extremely interesting; that of Guicciardini is altogether revolutionary, since he opposes the narrow, mostly negative view developed by De Sanctis (490-92) and then appropriated not only by Bobbio and Viroli but also, among others, by Alberto Asor Rosa ("Ricordi di Francesco Guicciardini," *Letteratura italiana*, ed. Alberto Asor Rosa, *Le opere*, Torino: Einaudi, 1993, 2: 3-94). In objecting to the reading proposed by so many Italian scholars, which is not shared, however, by such non-Italian scholars as Albertini and Rubinstein, Bruni identifies in Guicciardini a nucleus of ideas that are "pienamente cristiane" (494), "un nucleo di idee religiose, accordate all'assenso della fede e, per altro verso, corroborate dalla razionalità (non dal razionalismo) che gli veniva dalla tradizione classica" (496). At this juncture Bruni can finally offer his definition of Guicciardini's much debated *il particolare*, a word that Bruni — an eminent philologist — derives from *particula* and *parte*: "Nella scala formata dalla totalità sociale del bene comune, dalla parte, dall'individuo, il particolare di cui qui si parla si colloca sul terzo gradino, non sul secondo occupato dalla parte. Quindi il particolare mio coincide con l'io del Guicciardini" (500). Finally, at the end of his analysis of Guicciardini, Bruni can link the politician and historian to the preachers of the Observance studied earlier: "Per un paradosso [...] un laico che si è adoperato per affermare la signoria dello stato e della legalità non ha avuto miglior fortuna dei francescani che, cercando di arginare le parti, sono stati accusati di essere stati inefficaci. Anche il caso di Guicciardini, insomma, deve essere riaperto, studiato seriamente e valutato con equità critica" (536).

At the end of Chapter 6, Bruni draws a series of conclusions (536-43), which apply to the entire volume, quoting texts from various centuries (Guicciardini; Benedetto Varchi; Manzoni; Sismondi; etc.) and shedding new light on the still controversial relation between secular and religious authorities. Bruni appropriately quotes Manzoni's reflections on the *lazzaretto*, an institution — Manzoni writes (*Promessi sposi*, Ch. 31) — that the secular authority was unable to manage and that therefore passed on to the religious authority, the Franciscans, represented by Fra Cristoforo. Bruni concludes, therefore, that those issues connected with "la questione dei rapporti tra l'*autorità spirituale* e il *poter civile*, si spinsero fino alle soglie dell'unità d'Italia e, per dire il vero, ben oltre il 1861" (542).

The book concludes with a vast bibliography, listing all primary (547-59) and secondary sources (559-99) employed in the volume, followed by several indices (603-20): all extremely useful as well as indicative of the book's vast scope.

In conclusion, Francesco Bruni's study is highly commendable for its in-depth research, brilliant thesis, rigorous argumentation, vast scope, intellectual honesty and

courage, lucid and elegant style. I cannot but apologize for the brevity of this review and invite all readers, therefore, to peruse the volume and appreciate its wealth and depth.

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

Francesco Bruni, *L'italiano letterario nella storia*. Bologna: Il Mulino, 2002. Pp. 227.

Questo agevole volume, risultato degli studi di uno dei maggiori storici della lingua italiana dei nostri giorni, fa parte della collana "Itinerari" della nota casa editrice. La collana ospita lavori (finora cinque sono quelli pubblicati) che s'incentrano su questioni linguistiche storiche e culturali dell'italiano. Il libro di Francesco Bruni prende in esame l'italiano letterario dal Trecento all'Ottocento. Il materiale è diviso in dieci capitoli, preceduti da una Premessa e una sezione intitolata Avvertenze e indicazioni di lettura, seguiti da Cronologia, Bibliografia e Indice dei nomi.

La Premessa (pp. 9-10) offre uno sguardo d'insieme sul ruolo dell'italiano letterario nella storia della lingua e soprattutto sulla necessità di usufruire della continua tradizione e vitalità di questa varietà linguistica. La sezione Avvertenze e indicazioni di lettura (p. 11) contiene la lista dei simboli e delle convenzioni tipografiche usate nel testo. Il primo capitolo ("L'invenzione dell'italiano letterario", pp. 14-35) espone il contributo di Dante alla creazione di una lingua letteraria italiana, soffermandosi soprattutto sulle idee espresse nel *De vulgari eloquentia*, dopo aver tracciato un quadro della prosa e della lirica italiana e romanza pre-dantesca.

Il capitolo secondo, "Schizzo della lingua antica e della sua evoluzione" (pp. 37-53), illustra le caratteristiche dell'italiano dovute alla sua base fiorentina, per es., anafonesi, il suffisso *-aio*, il dittongo spontaneo, ecc. La discussione include questioni morfologiche (per es., la forma dell'articolo determinativo, dei pronomi, dei verbi), sintattiche (la legge Tobler-Mussafia), lessicali (polimorfismo, formazione delle parole).

Il capitolo terzo è dedicato al tema "I serbatoi della lingua scritta e dell'italiano" (pp. 55-76). Qui viene studiato il ruolo che scuole, chiese, cancellerie, stampa e altre istituzioni hanno avuto nella diffusione dell'italiano scritto. Le trasformazioni della lingua che lo studioso chiama "La svolta del Rinascimento" vengono esaminate nel capitolo quarto (pp. 77-97). Tra gli autori presi in esame spiccano Machiavelli, Guicciardini e, ovviamente, Pietro Bembo. Il fiorentino studiato sui libri limita la diffusione della lingua nel Quattro e nel Cinquecento (e oltre), "ma in compenso le ha impresso sostenutezza e nobiltà" (p. 84).

Il capitolo quinto, intitolato "Un linguaggio di lunga durata: la lirica" (pp. 99-111) è una disamina della lingua del genere letterario della lirica e delle caratteristiche parallele che questa dimostra con la comunicazione faccia a faccia. Nel capitolo sesto ("La narrativa lunga in versi: il poema", pp. 113-32) si studia la nascita e lo sviluppo dei poemi in ottava rima, dopo aver analizzato la ricchezza espressiva della *Divina Commedia*.

Il capitolo settimo ha come scopo un'indagine sulle "Forme della prosa antica" (pp. 133-46), i cui tipi di testo sono svariati, dato che l'italiano delle origini è ricco di testi pratici (documenti notarili, prosa scolastica, orazioni, ecc.), ognuno dei quali ha bisogno di strutturazioni linguistiche particolari. Il capitolo ottavo tratta "La svolta dell'Unità d'Italia" (pp. 147-69) partendo dalla prospettiva manzoniana e poi ascoliana. Qui vengono contrapposti gli elementi linguistici presenti nei *Promessi sposi* e nei *Malavoglia* che questi lavori condividono (il *che* polivalente, la tematizzazione,

l'egocentrismo del parlato, ecc.) e viene anche indicata la nuova lingua letteraria che questi due romanzi propongono. Il capitolo seguente, intitolato "La scala della scrittura: italiano semicolto, italiano regionale, italiano letterario" (pp. 171-95) esamina le varietà delle forme di scrittura (soprattutto regionali e semicolte) che sono spesso estranee alla lingua letteraria, anche se "tuttavia le fanno in certo modo da contorno" (p. 172). Il capitolo offre esempi di testi non-letterari.

Infine il capitolo decimo descrive per sommi capi "L'italiano fuori d'Italia e il ruolo dell'italiano letterario" (pp. 197-203). Qui lo studioso insiste sul fatto che "Lo sviluppo culturale italiano, non diversamente dalla crescita finanziaria e commerciale dei periodi prosperi della storia italiana, non è stato sostenuto da quello che oggi si chiama *sistema paese*, ma si è affermato per iniziativa autonoma di singoli o gruppi, la cui unica forza consisteva nelle idee, e nel saper fare letterario o architettonico o pittorico o musicale o altro, necessario a esprimere le idee stesse in opere" (p. 198).

Tutti i capitoli sono corredati di cosiddetti "Quadri" che contengono esempi di scrittura che illustra l'argomento del capitolo stesso; per es., nel capitolo terzo il Quadro propone il tema "La religione e il dialetto" (p. 62) e quello della "Formula matrimoniale dei Cappuccini" (pp. 64-65). La sezione intitolata Cronologia (pp. 207-09) presenta informazioni utilissime riguardo le date, i principali avvenimenti e le sezioni del libro in cui si possono reperire informazioni sui periodi storici e eventi indicati. La sezione dedicata alla bibliografia è divisa in due parti: "Indicazioni bibliografiche" (pp. 213-14), con pubblicazioni di interesse generale, e "Riferimenti bibliografici" (pp. 215-21), che elenca gli studi utilizzati nel volume. L'indice dei nomi (pp. 225-27) conclude il volume.

Chiunque operi nel settore della cultura italiana potrà utilizzare il volume con molto profitto. Indirizzato al lettore generale, e soprattutto a chi vuole imparare a comprendere la solida e continua tradizione letteraria italiana dal Tre all'Ottocento, il volume risponde egregiamente a questa esigenza. La lingua usata nell'esposizione è tale da far capire anche concetti complessi e l'autore presta particolare attenzione alla leggibilità e alla comprensione del testo, offrendo per esempio definizioni e esempi di termini scientifici, di concetti e parole non comuni.

Tre argomenti, tuttavia, destano qualche perplessità. Prima di tutto non viene offerta nessuna definizione dell'espressione "l'italiano letterario", nozione che a prima vista sembra data per scontata; ma data la polemica che riguarda la letteratura e la paraletteratura sarebbe stato opportuno offrire una prospettiva anche linguistica di questa questione. Occorre anche sottolineare che il volume non spiega con sufficienza il tema della sintassi, forse l'aspetto linguistico (oltre a quello lessicale) che maggiormente preclude una lettura agevole degli scritti letterari del passato. Una descrizione, anche per sommi capi, della sintassi verbale e della tipologia di frasi complesse rientrerebbe nel tema principale del libro e si potrebbe facilmente aggiungere a possibili future edizioni. Inoltre è anche strano che per il *terminus ad quem* sia stato scelto l'Ottocento, anche perché l'italiano letterario degli ultimi cent'anni non solo ha subito modifiche ma continua a essere il termine di paragone per tutte le altre varietà linguistiche. Queste considerazioni non detrangono nulla comunque dall'apporto sostanzioso del libro al panorama della storia della lingua letteraria.

Oltre alla solida trattazione di nozioni fondamentali, il volume ha tre scopi sottintesi, ma ben presenti, che sono essenziali per la comprensione della storia dell'italiano letterario. Da un lato, Francesco Bruni sottolinea il fatto che la conoscenza dell'italiano letterario è indispensabile per la comprensione e il godimento dell'italiano scritto;

dall'altro, l'autore fa capire che la storia letteraria è un requisito per l'approfondimento della lunga tradizione della cultura italiana, rigogliosamente illustrata sia in Italia che all'estero, veicolata appunto dalla produzione letteraria. Il terzo scopo del volume concerne la salvaguardia della continuità della tradizione letteraria sia dalle pressioni internazionalizzanti sia da quelle troppo localizzanti. In conclusione, *L'italiano letterario nella storia* costituisce un tesoro di informazioni e di idee.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*, Canada

Giuseppe Patota. *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*. Bologna: Il Mulino. 2002. Pp. 209.

Il 2002 ha visto una ricca produzione di volumi che trattano la storia della lingua italiana. Basta menzionarne almeno due: Paolo D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano*, seconda edizione, Roma: Carocci, 2002, pp. 126, e Luca Serianni e Giuseppe Antonelli, *Storia ipertestuale della lingua italiana*, Milano: Mondadori, 2002, pp. 187. Il volume di Giuseppe Patota rientra in questa concorrenza editoriale, che è sempre benvenuta.

Il libro si apre con una *Presentazione* (pp. 9-10) che spiega la prospettiva del volume: quella storico-cronologica dal latino in italiano e quella didattica, come introduzione della materia per gli studenti del triennio. Seguono poi le *Avvertenze e indicazioni di lettura* in cui vengono elencati e spiegati i simboli usati nel testo.

Il primo capitolo risponde alla domanda: "L'italiano deriva dal latino?" (pp. 13-29). La risposta coinvolge considerazioni diacroniche, diatopiche, diafasiche, diastratiche, diamesiche, un accenno all'*Appendix Probi*, e poi anche riflessioni concernenti il metodo ricostruttivo e comparativo, la differenza tra il latino classico e il latino volgare e quella tra parole popolari e parole dotte.

La questione dei "Foni e fonemi dell'italiano" costituisce l'argomento del capitolo secondo (pp. 31-41). Qui vengono prese in esame le nozioni di fonetica e di fonologia sincronica attraverso la descrizione dell'alfabeto fonetico, i fonemi vocalici, consonantici, nasali, ecc. Il terzo capitolo, "Dal latino all'italiano: i mutamenti fonetici" (pp. 44-106), esamina, tra l'altro, le differenze tra il sistema vocalico latino e quello italiano, i mutamenti vocalici e consonantici, con accenni a altri sistemi (per es., quello vocalico sardo e quello siciliano). Nel capitolo seguente, "Dal latino all'italiano: i mutamenti morfologici" (pp. 107-57), l'autore prende in considerazione la morfologia nominale (per es, casi, declinazioni, metaplasmi), aggettivale, pronominale (pronomi relativi, indefiniti, ecc.), verbale e la formazione degli articoli. Il capitolo quinto, "Dal latino all'italiano: alcuni mutamenti sintattici" (pp. 160-67), presenta il cambiamento diacronico dalla prospettiva dell'ordine delle parole nella frase (da soggetto-oggetto-verbo a soggetto-verbo-oggetto); viene anche discussa l'enclisi del pronome atono (la legge Tobler-Mussafia) e la funzione del "che" polivalente.

Infine l'ultimo capitolo ("Le lingue d'Italia nel Medioevo: una visione d'insieme", pp. 170-90) è dedicato a una breve rassegna di quei volgari italiani che hanno avuto una tradizione colta: il milanese antico (con l'illustrazione di un brano del poemetto *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* di Bonvesin da la Riva), il veneziano antico (presentato nella veste del *Tristano veneto*), il romanesco antico (analizzato usando la *Cronica*), il napoletano antico (illustrato dalla *Epistola napoletana* di Giovanni Boccaccio), il siciliano antico (presentato dal *Lamento di parte siciliana*), la koiné settentrionale quattrocentesca (resa evidente da un brano di una relazione stesa dal notaio Alessandro Ramedelli a Gian Francesco Gonzaga). Il volumetto si chiude con la sezione

Bibliografia (pp. 194-96), divisa per parti che rimandano ai capitoli del libro, e dall'*Indice delle parole e delle forme* (pp. 199-209).

Da notare sono i capitoli terzo, quarto e quinto che includono sezioni intitolate “Val più la pratica della grammatica”, in cui vengono esemplificati i processi linguistici esaminati negli stessi capitoli traendoli da un brano della quarta novella della sesta giornata del *Decameron* di Boccaccio. Nel brano sono sottolineate le parole che esemplificano i processi trattati e i brani sono corredati di una spiegazione esaustiva dei fenomeni linguistici spiegati precedentemente. Inoltre tutti i capitoli, tranne l'ultimo, contengono sezioni intitolate *Attenti all'errore*: questi paragrafi chiariscono nozioni che potrebbero portare alla confusione concettuale. Per esempio, la sezione a p. 29 avvisa lo studente con queste parole: “Attenzione a non commettere l'errore di prospettiva consistente nel considerare popolare non già la parola di trafila popolare, ma quella più comune (cioè popolare in senso sociolinguistico) nell'italiano attuale e, specularmente, l'errore di considerare dotta non già la parola di tradizione dotta ma quella più rara o ricercata.” La nota continua poi con la spiegazione e con l'esemplificazione di questa differenza.

Questo manualetto di introduzione alla grammatica storica dell'italiano fornisce gli elementi necessari per capire il trapasso linguistico dal latino all'italiano, usando moltissimi esempi concreti, definendo concetti linguistici e riferendosi a sviluppi fonetici o morfologici nei volgari e spesso nei dialetti. È un libro agevole, di contenuti tradizionali, ma con una differenza: quella di includere anche illustrazioni annotate di cinque volgari diversi dal toscano. È veramente sorprendente, tuttavia, che come tanti altri manuali di grammatica storica dell'italiano neanche questo vada oltre i limiti imposti dalla tradizione. Manca quasi nella sua totalità l'analisi dei cambiamenti dall'italiano letterario all'italiano contemporaneo (ma alcuni esempi che riportano la discussione ai nostri giorni si trovano a p. 56 [dittongamenti] e a p. 82 [*figo*]). Per esempio, la vasta mole del materiale linguistico potrebbe essere analizzata anche da punti di vista diversi da quelli tradizionali. Inoltre, per quanto riguarda la fonetica, anche oggi vigono certe regole dell'italiano antico, mentre alcune altre non sono più produttive; per es., l'assimilazione progressiva del nesso consonantico /ks/ non è più sentita necessaria (si veda il prestito *sexy* /seksi/ in contrasto con *dixi*>*dissi*), mentre il raddoppiamento della consonante intervocalica pretonica è ancora vivo (si veda il prestito adattato *clicare*): in altre parole, ci sono regole produttive esistenti ancora oggi, mentre altre non vengono sentite più come tali.

Inoltre la trattazione evita completamente una discussione anche diacronica della problematica del numero e del timbro delle vocali dell'italiano moderno vivo e opta per una soluzione classicamente ideale, cioè quella di sette fonemi vocalici italiani. Né è chiaro, trattandosi di manuale di grammatica storica, perché non viene offerta una datazione concreta; così viene spiegato che “dalla base latina [...] in italiano antico si è avuto dapprima *decembre*; in seguito [...] si è avuto *dicembre* [...]” (p. 63), omettendo però la datazione di questo e di altri fenomeni discussi.

Tuttavia queste osservazioni detraggono poco dall'utilità e dalla completezza del materiale, che viene trattato seguendo da vicino la forma espositiva tradizionale. La ricchezza degli esempi e la prospettiva dei volgari non toscani fanno di questo agevole libro un manualetto indispensabile per chi si accinge per la prima volta a studiare la grammatica storica dell'italiano.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*

Antonello Borra, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, "Memoria del tempo" 19, Collana di studi medievali e rinascimentali diretta da Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2000.

La rivalutazione complessiva del ruolo di Guittone d'Arezzo nell'orizzonte letterario italiano delle Origini può ben dirsi merito intero della filologia e dell'esegesi novecentesca, che ha compiuto e sta compiendo il suo periplo attorno ai manoscritti più antichi della lirica italiana, per i quali ormai disponiamo di eccezionali sussidi filologici. La prima edizione a stampa moderna delle poesie di Guittone, fornita da Lodovico Valeriani nel 1828 (*Rime di Frate Guittone d'Arezzo*, Firenze, Morandi, 1828, 2 voll.), preceduta a sua volta dalla prima edizione delle lettere (curata da monsignor Giovanni Bottari nel 1745), non aveva contribuito ad un'auscultazione del testo guittoniano esente da preconcetti, che anzi si rafforzarono a seguito dell'impressionistica lettura desanctisiana, fortemente discriminante nel gusto. Un sostanzioso supporto e apporto alla lettura diretta del testo venne dall'edizione diplomatica dei due fondamentali canzonieri toscani che ne contengono l'opera: il Vaticano Latino 3793 (pubblicato da Alessandro D'Ancona, Domenico Comparetti, Tommaso Casini, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1877-1888, 5 voll.) e il Laurenziano Rediano 9 (*Il Canzoniere Laurenziano Rediano 9*, a cura di Tommaso Casini, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1900). L'edizione selettiva dei "versi d'amore", pubblicata dal Pellegrini (*Le Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1901) all'inizio del secolo, sulla scorta delle precedenti 'diplomatiche', non riuscì a stimolare un vero e proprio dibattito critico, fatta salva la cospicua monografia del Pellizzari (*La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa, Nistri, 1906). Spianò tuttavia la strada alle ricerche dell'Egidi, che nel 1931 diede notizia d'un consistente ritrovamento in un codice della Biblioteca dell'Escorial di Madrid (*Un trattato d'amore inedito di Guittone d'Arezzo*, "Giornale storico della letteratura italiana", 97, 1931, pp. 49-70) e nel 1940 pubblicò nella Collezione crociana degli "Scrittori d'Italia" l'edizione delle rime che assumerà e tuttora svolge (in attesa dell'edizione critica alla quale è noto che stia lavorando Michelangelo Picone) il ruolo di vulgata poetica guittoniana. Edizione prontamente escussa dal Contini in una memorabile recensione (apparsa nel "Giornale storico della letteratura italiana", 117, 1941, pp. 55-82). Si aprì allora una fervida prima stagione di studi sull'opera di Guittone d'Arezzo, impernata anche intorno ai continiani *Poeti del Duecento* (Milano/Napoli, Ricciardi, 1960), nella quale spiccano le ricerche di Claude Margueron, culminate nel ponderoso volume del 1966, e gli interventi, a vario livello, di De Robertis (1953), Segre (1962/63), Folena (1965), Minetti (1974), Moleta (1976), Avalle (1977), Santagata (1979): insomma della migliore filologia italiana dal secondo dopoguerra a questa parte.

La nuova e più recente stagione della critica guittoniana si è avviata negli anni Ottanta, a partire dai saggi di Picone e Lino Leonardi (1988), raggiungendo l'acme nell'edizione dei sonetti del Canzoniere Laurenziano, allestita da quest'ultimo per la "Nuova raccolta di classici italiani" dell'Einaudi (1994: su cui si dovrà almeno tenere presente il puntuale intervento recensorio di Marco Berisso, *Una nuova proposta editoriale (e interpretativa) per Guittone d'Arezzo*, "Rassegna della Letteratura Italiana", 99 (1995), 1-2, pp. 58-67), immediatamente preceduta dal convegno di Arezzo nel settimo centenario della morte dell'autore (1993).

Questa rapida rassegna della critica appare conveniente a situare il lavoro di Borra nell'ottica entro la quale il medesimo studioso vuole collocarsi, come avverte

nell'introduzione. La sobria monografia da lui confezionata sull'aretino tiene conto infatti dei principali risultati a cui è pervenuta l'esegesi più aggiornata e propone una rilettura d'insieme dell'opera di Guittone, considerata esclusivamente sul versante lirico, con l'obiettivo dichiarato di "sondare in profondità la produzione poetica dell'aretino concentrandosi sull'io lirico guittoniano e sull'ordinamento dei testi così come viene presentato dai canzonieri coevi o immediatamente successivi [...] e cercare di definire, sullo sfondo della tradizione lirica cortese, quello che era il progetto artistico di Guittone" (p. 13).

La monografia di Borra è il riversamento a stampa della sua tesi di dottorato in Italianistica, discussa presso la Brown University nel 1998 sotto la guida di Anthony Oldcorn (cfr. il curriculum nel sito della University of Vermont, Burlington, Department of Romance Languages, URL <<http://www.uvm.edu/~aborra/CV.2002.html>>, dove attualmente lo studioso presta servizio). Dell'originaria occasione e destinazione risente ancora il lavoro pubblicato, che si risolve in un'esposizione divulgativa comunque apprezzabile, la quale assume il tenore assai pacato di una *lectura* mirata a valorizzare il consistente ed originale apporto dell'opera poetica di Guittone al canone lirico italiano duecentesco avanti lo stilnovo.

Circostanza, questa, che ci induce a riflettere su alcuni importanti aspetti della poesia italiana delle Origini. Anzitutto l'esistenza concreta, partendo proprio dall'esordio della nostra letteratura, del 'libro d'autore', inteso non solo e non tanto in quanto codice confezionato dall'autore per raccogliere complessivamente la propria opera, ma come struttura dell'opera stessa. Sulla base di questa ipotesi, che Guittone sia stato l'autore di "un'opera unitaria, costituita dalla serie di 86 sonetti conservati nel codice Laurenziano", si articola già la tesi di Leonardi (da cui Borra prende le mosse), impegnato a dimostrare la compattezza strutturale, appunto, di quello che si definisce come il primo canzoniere autonomo nella storia della poesia italiana in lingua di *sì*. La dicotomia, costruita magari *a posteriori*, tra Guittone amoroso e frate Guittone, ripropone quindi sostanzialmente il conflitto tra 'sacro' e 'profano', che si riflette nel binomio peccato/penitenza, il quale rappresenta una costante della mentalità medievale fino alle sue estreme propaggini tardogotiche. Infine la "delegittimazione del codice cortese" messa in atto dal poeta, in termini di trasgressiva ironia nei confronti dei modelli d'oltralpe e degli interlocutori provenzali (un retroterra che non si presenta più come remoto ma si riconosce come contemporaneo), viene realizzata mediante il ricorso alla tipologia della 'tenzone', sulla quale s'impenna l'intero "canzoniere" laurenziano. E ciò avviene con modalità analoghe a quelle già sperimentate dai Siciliani, primo dei quali il Notaio.

Guittone, anzi, appartiene in maniera vitale a quel circuito che collega l'esperienza siciliana alla tradizione provenzale, al punto da esserne efficace propulsore e mediatore, quando si pensi soltanto alla sua corrispondenza con Corraduccio di Sterleto, feudatario di Federico II e committente del *Donat proensal* di Uc de Saint Circ, testo-cardine per la diffusione della letteratura occitanica in Italia. Ma non resta senza attrattive la plausibilissima ipotesi, avanzata da Leonardi (nell'introduzione all'edizione dei sonetti Laurenziani), secondo cui alla struttura formale del "libro" di Guittone, di cui parla Benvenuto da Imola, sarebbe ispirato il "*libre*" di Guiraut Riquier, uno dei più illustri canzonieri d'autore della poesia occitanica. Altrettanto importante risulta evidentemente la netta contrapposizione di registro nel passaggio dai sonetti alle canzoni, che demarca due piani stilistici distinti e separati. Alla luce della lettura di Lino Leonardi non sfugge ormai l'importanza dell'operazione fortemente critica di Guittone nei confronti del

linguaggio poetico contemporaneo, rispetto al quale egli attua un intervento di rigorosa scissione ideologica, pur mantenendosene sempre all'interno. Sulla base dell'identificazione del canzoniere Laurenziano in quanto tale, cioè in quanto organico e unitario complesso macrotestuale, si apre e viene illuminata anche da Leonardi la questione del *Fiore* di ser Durante, riletto proprio come chiaro antecedente strutturale (dal punto di vista diegetico, dello sviluppo narrativo, ma anche da quello dell'azione drammatica) rispetto alla *Vita nova*, appunto in stretta connessione con l'opera in sonetti di Guittone, dalla quale peraltro trarrebbe spunto inoltre la concatenazione della terza rima dantesca nella *Commedia*. (Per tutte queste osservazioni, il punto di partenza obbligatorio resta sempre l'introduzione di Lino Leonardi a Guittone d'Arezzo, *Canzoniere: i sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XIII–LIX.)

Da queste sommarie considerazioni prenderà dunque l'abbrivo il lettore della trattazione di Borra, che si presenta schematicamente distribuita nelle seguenti quattro parti. La prima (*Il corpus guittoniano*, pp. 17–23) è dedicata ad una sintetica presentazione dei materiali poetici di Guittone, articolata tra le fonti manoscritte e le più notevoli edizioni a stampa, rilevando in particolare la separazione tra le due fasi biografiche dell'autore che assumono rilievo dirimente nella sua attività letteraria, cioè prima e dopo l'ingresso (datato al 1265) nell'ordine dei *Milites Beatae Virginis Mariae*. La seconda (*Le palinodie, la vergogna, lo sguardo sul passato*, pp. 27–46) si occupa dell'analisi delle canzoni e dei sonetti morali, mentre la terza (*Alla corte di Amore*, pp. 48–75) considera, in maniera complementare all'altra, i sonetti erotici e le canzoni amorose. La quarta e ultima (*Gli orizzonti di riferimento*, pp. 79–93) formula un bilancio degli influssi su Guittone dell'esperienza siciliana e della poetica dei trovatori. Nelle stringate *Conclusioni* (pp. 97–100) viene ribadita la tesi cardine del lavoro di Borra, che sostiene “la scommessa guittoniana”, ossia il progressivo disvelarsi, nel passaggio da “Guittone” a “frate Guittone”, della finzione narrativa del codice cortese, sottolineando quella che si può ritenere a tutti gli effetti l'operazione fortemente metaletteraria (e anche metalinguistica) compiuta dall'aretino: “[...] la poesia d'amore di Guittone non si proponeva affatto di rivitalizzare il codice cortese ma, pur rimanendo all'interno di quelle stesse coordinate linguistiche, realizzava una critica radicale della sua astrattezza e della sua ambiguità” (p. 98).

Il volume (impaginato e stampato con nitida eleganza su carta Fabriano “Palatina”, dettaglio esteriore ma non indifferente nell'era del libro elettronico) è suggellato da una bibliografia essenziale, ripartita tra testi di Guittone (1), testi di riferimento (2), studi, antologie, repertori, dizionari (3).

Luigi M. Reale, *Istituto Comprensivo Statale*, Clusone (Bergamo), Italia

Graham Smith. *The Stone of Dante and Later Florentine Celebrations of the Poet*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000. Pp. 70.

Smith's book, published within Leo Olschki's series Biblioteca dell'Archivum Romanicum (Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia), is a much-needed exploration of one of the principal *topoi* to appear in 19th-century European artistic and literary expressions of interest in Dante: the legend of the “sasso di Dante.” Smith's volume is the first study to consider seriously, and attempt to understand and explicate, a legend which informed much of the production of arts and letters in 19th-century Europe with Dante as

focus. As such, the book's appearance is much appreciated since Smith gathers, documents, and clarifies much factual information concerning the physical existence of the "sasso" itself as a commemorated site. Smith also provides useful information regarding the origins of several of Florence's 19th-century monuments dedicated to Dante, such as those at the Church of Santa Croce by Ricci (1830) and by Pazzi (1865), the Uffizi statue by Demi (1842), and the discovery in 1840 of what was believed, at the time, to be Giotto's "portrait" of Dante, in what is now the chapel of the Palazzo del Bargello.

In brief, the "sasso di Dante," or Stone of Dante, in legend is a site overlooking the south flank of Santa Maria del Fiore, the Duomo in Florence, where Dante liked to sit on summer evenings. This site was marked at some point by a marble block, which in legend was Dante's footstone, and in the 19th century this footstone was engraved with the words "Sasso di Dante."

Thankfully, Smith clears up the misconception, part of the legend, that from the "sasso" Dante could see the Campanile (he could certainly not see the Duomo itself as it was not constructed until the 15th century, and even its foundations were not begun until several decades after Dante's death). Smith reveals that during Dante's lifetime, the area around the Campanile and what would become the Duomo was crowded with buildings. The creation of a space around these structures, which presently allows a view of the Campanile from the "sasso," was created only in the 19th century. Smith also demonstrates that the marble footstone marking the site of the "sasso" itself was moved several times in the 19th century, finally resting in a position assumed to be near that of the original.

In the 19th century, as Smith demonstrates, the "sasso" appeared often in the writings of English poets, novelists, and travel writers, becoming an important motif within their constructions of Dante's life and legend. Smith speculates that British literati had a need for emotional intimacy with the vaunted Florentine poet, which was apparently fulfilled by the "sasso" — a place where those seeking its inspiration could personally feel Dante's "genius." Thus, Samuel Rogers, William Wordsworth, John Ruskin, and Charles Dickens, among many others, made use of the "sasso" legend in this vein in both their published writings and private letters, as Smith demonstrates.

Smith devotes the first part of his book to exploration of the reception of the "sasso" legend and the literature it inspired among British writers. The second part of his book is devoted to a discussion of what he argues was the usurpation of the legend by the Dante monuments of the 19th century at Santa Croce and the Uffizi, and the discovery of the Giotto portrait of Dante. While the information Smith provides here regarding the commissions of these monuments and the festivities accompanying their installation is highly useful for scholars of the 19th-century interest in Dante, it is here that Smith's assertions regarding the intentions underlying the commissions for these monuments become less convincing. Smith contends that the Santa Croce monuments particularly were part of Florence's effort not only to "re-patriate" her exiled poet to Tuscany — a wholly reasonable assumption with which I concur — but also were intended to counteract what he consistently refers to as "the Englishness" of the "sasso" legend.

While Smith certainly does convince the reader that the legend figured prominently in the writings of the British during this period, he does not investigate the interest in it demonstrated contemporaneously by the French and the Germans in order to substantiate this assertion of "Englishness." Without an exhaustive cross-cultural study of the

reception of the legend in the 19th century this claim cannot be substantiated. Smith's lack of reference in either footnotes or bibliography to Werner Friedrich's fundamental study of the European and American interest in the poet, *Dante's Fame Abroad, 1350-1850* (Chapel Hill, U of North Carolina P, 1950) and his reliance on Toynbee demonstrate that his concern is limited, in reality, to Britain's reception and use of the "sasso" legend, and then to its displacement in British writing by the later 19th-century Florentine monuments. While it would be fair and convincing to assert that, among British writers, the "sasso" lost its importance after the installation of the later monuments, it seems to me an unnecessary extension of Smith's investigations without sufficient supporting apparatus to claim that Florence intended this displacement to combat "Englishness."

Further, Smith's text suffers from a lack of socio-political contextualization. The upheavals in Europe before and after the fall of Napoleon, the subsequent restoration of the Bourbons in France and elsewhere, the installation of the Hapsburg Ferdinando III in Tuscany, the movement to unify and create an Italian nation, and England's relation to these events: all of these factors must be considered in order to understand fully not only the interests of English writers in Dante, but their appearance as travelers in Tuscany specifically during this period, as well as Florence's attempts to "re-patriate" Dante. This type of study would be of necessity quite extensive — much beyond the goals of a very focused consideration such as the volume under review — but is stimulated by the present work and the questions it raises. Similarly, Smith's study is essentially limited to the investigation of literary works, with the exception of a brief discussion of the role of Kirkup in disseminating the Giotto portrait of Dante, and the impact of the discovery of this portrait upon the art works of Dante Gabriel Rossetti and Henry Holiday. Particularly during the burgeoning of Romanticism, arts and letters enjoyed a relationship of mutual stimulation unique to the period. Smith, however, does not consider the importance of the "sasso" legend on British artists of the period, nor of their role in stimulating and perpetuating the interest in Dante and this particular legend among British writers. Smith does not mention, for example, John Flaxman's illustrations of the *Commedia*, first engraved and published in Rome in 1793, and then issued in 1807 accompanied by the appropriate quotations from Dante from Henry Boyd's English translation. Flaxman's illustrations were influential on artists throughout Europe (for example, among the students of French artist Jacques-Louis David, who were the first in France to exhibit works with Dante as subject, and among the German artists living in Rome called the Nazarenes, who exhibited marked interest in Dante), and, no doubt then, on writers as well. Blake and Fuseli certainly figure in the growth of interest in Dante in Britain in the period Smith considers, and it would be worth investigating their knowledge of the "sasso" legend and its use within their imagery. Sadly, they too are omitted.

To conclude, Smith's *Stone of Dante*, despite its limitations, is an important addition to the literature on the reception of and interest in Dante's works, life, and legend in the 19th century. The information Smith provides about the origins of the "sasso" tale and its importance in British writing of the 19th century sheds new light on one of the most significant aspects of the Dante legend. What Smith reveals of the British interest in it stimulates questions regarding the knowledge and use of the legend in France, Germany, and the United States, exploration of which will illuminate the substantial interest in Dante not only among writers of the period, but also among artists.

Aida Audeh, *Hamline University*

Giuseppe Ledda. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2002. Pp. 376.

Il libro di Giuseppe Ledda è diviso in due parti: nella prima parte vengono studiati i "tópoi dell'indicibilità nel sistema degli interventi dell'io narrante" (8) e nella seconda i "tópoi dell'indicibilità nel sistema di relazioni tra Dante poeta e Dante personaggio" (9). La prima parte – "La retorica dell'esordio e Dante come poeta-personaggio" – inizia con l'affermazione secondo cui le dichiarazioni dell'impossibilità di esprimersi da parte del poeta si configurano come "atti di commento" (15) e mette in luce che Dante poeta è a sua volta un personaggio. L'analisi dei tópoi dell'indicibilità comincia con il riferimento alla protasi ed alle invocazioni della tradizione virgiliano-serviana, una tradizione regolata dall'*exordium* della retorica antica e medioevale. In questa tradizione l'*exordium* intende suscitare benevolenza, attenzione, disponibilità, e nello stesso tempo possiede una funzione informativa, quest'ultima particolarmente sottolineata da Aristotele. Una conclusione, offerta da Curtius, è che "a partire dalle norme dell'oratoria forense si svilupparono una serie di formule di modestia che poi si diffusero enormemente prima nella tarda Antichità, sia pagana che cristiana, poi nella letteratura latina medievale e nelle letterature romanze" (20). Tra le "formule di modestia" Ledda cita i tópoi dell'indicibilità (con accento sull'insufficienza *a parte subiecti* o sull'eccesso *a parte obiecti*), del sapere condiviso o dell'esordio (cioè l'obbligo di rendere gli altri partecipi delle proprie conoscenze), del dovere della lode (in cui si riconosce l'impossibilità di lodare adeguatamente Dio, ma si rifiuta anche l'ipotesi del silenzio). L'analisi delle protasi e delle invocazioni della *Commedia* conduce alla conclusione che sia le protasi che le invocazioni possono essere assimilate alla topica dell'indicibilità, funzionale alla "rappresentazione della vicenda di un poeta che, alle prese con il compito straordinario che gli è stato affidato, lotta contro i limiti delle proprie capacità umane di ricordo e scrittura" (54). Ci sono anche altri tópoi presi in considerazione da Ledda, ossia quelli della novità, dell'incredibilità e della meraviglia, che intendono suscitare o ridestare l'attenzione del pubblico, in un processo di iperboli funzionali alla rappresentazione dantesca dell'aldilà e che funzionano anche come strumento retorico alternativo.

L'analisi dei tópoi dell'indicibilità conduce alla discussione degli appelli al lettore nella *Commedia*, i cui aspetti fondamentali sono "l'interruzione del racconto e il rivolgersi al lettore" (118). In essi ricorrono spesso verbi relativi all'attività del narratore e verbi tecnici della scrittura poetica. Negli appelli l'attenzione è dunque posta non solo sul lettore ma anche sul poeta e sulla sua poesia, e in molti casi gli appelli al lettore si presentano come "varianti dei tópoi dell'indicibilità" (130). In particolare si segnala il primo tra gli appelli al lettore che presenta la combinazione con i tópoi dell'indicibilità. Esso si trova nell'ultimo canto dell'*Inferno* (34: 22-27). Si tratta di una parodia cristologica di testi biblici, sia nell'incipit del canto, sia nell'espressione "Ecco Dite". Si ha la parodia della Trinità e della teologia trinitaria nella rappresentazione di Lucifero come l'anti-dio; la parodia dell'immagine del serafino prima della caduta; la parodia del linguaggio mistico. L'ineffabilità dell'esperienza dell'incontro del pellegrino con il *rex inferni* è simile all'ineffabilità mistica, poi limitata e svelata come un'iperbole, così "anche le dimensioni di Lucifero sono gigantesche sì ma limitate e misurabili, in opposizione all'illimitata grandezza, all'insindacabile mistero, all'infinito eccesso della vera divinità" (173).

Nella seconda parte del libro – "Retorica e narrativa dello scacco: silenzio oblio cecità" – Ledda studia la topica dell'indicibilità nel quadro dei rapporti tra l'io narrante

(Dante poeta) e l'io narrato (Dante personaggio). Ciò significa mettere in relazione i *tópoi* dell'indicibilità con altri fenomeni quali impossibilità, scacco, fallimento, cedimento relativi a Dante personaggio: "Mentre dalla parte del poeta si hanno impossibilità di dire o di scrivere, talvolta motivate da cedimenti/impossibilità memoriali, immaginativi, intellettuali, dalla parte del personaggio si hanno pure cedimenti linguistici, memoriali, intellettuali, immaginativi, ma i più importanti sono quelli sensoriali, cioè uditivi e visivi" (177). Analizzando gli scacchi e le indicibilità dell'*Inferno*, si citano esempi di mancata percezione, indicata come causa dell'impossibilità di dire da parte di Dante poeta. Il caso del sonno è un esempio tipico, poiché esso impedisce la percezione e implicitamente la narrazione; così anche lo scacco della vista causato dal buio, che costituisce un ostacolo temporaneo alla visione del pellegrino ed alla descrizione del poeta. Lo scacco della vista inoltre serve a mettere in evidenza ciò che si vedrà una volta superato l'impedimento. Sul versante di Dante personaggio si possono citare i riferimenti iperbolici al puzzo infernale, o ai suoni terribili provenienti dai lamenti dei dannati sofferenti. Sul versante di Dante poeta gli scacchi riconducibili alla topica dell'indicibilità si riferiscono quasi esclusivamente ad un'indicibilità quantitativa. Per quanto riguarda il *Purgatorio*, Dante agisce in maniera consistente con la teologia medievale che sfruttava l'iperbole in riferimento al fuoco purgatoriale e usava la "topica dell'indicibile, dell'inconcepibile, dell'inimmaginabile, oltre che quella del superamento di ogni simile esperienza terrena" (211). Tuttavia, i fenomeni topici osservati nel *Purgatorio* riguardano soprattutto l'aspetto degli angeli, così luminosi ed abbaglianti da provocare l'acceccamento temporaneo del pellegrino, e la loro voce straordinaria. In un contesto di ripetitività degli incontri si notano cedimenti linguistici di Dante poeta e cedimenti sensoriali di Dante personaggio, insieme con iperboli relative agli elementi visivi ed uditivi delle apparizioni angeliche. Nel *Paradiso* gli scacchi percettivi di Dante personaggio e quelli memoriali e linguistici di Dante poeta si alternano e si intrecciano di continuo: il motivo del *raptus* paolino (il pellegrino non sa se il salire al cielo sia in corpo o fuori dal corpo); quello dei dubbi ed errori dottrinali; l'incapacità di capire quel che accade; l'altezza e difficoltà della materia; il tema "cruciale dello scacco ermeneutico del pellegrino e di quello della ragione umana davanti ai misteri della giustizia divina" (277). La conclusione del *Paradiso* mostra l'estrema stupefazione di Dante-personaggio, sopraffatto dalla visione di Dio, rappresentata ricorrendo all'afasia ed allo scacco linguistico-comunicativo.

Ci si può congratulare con Giuseppe Ledda per uno studio ricco, coerente, documentatissimo, corredato di note ed indici puntuali nonché di un'estesa ed accurata bibliografia. In particolare Ledda offre una convincente analisi della "guerra della lingua" annunciata nel titolo del volume, poiché la metafora rappresenta ad un tempo la lotta che Dante sostiene contro i propri limiti umani nel tentativo di rappresentare l'aldilà e la lotta del poeta contro una così alta materia.

Diego Fasolini, *Vassar College*

Maria Luisa Ardizzone. *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*. Toronto: U of Toronto P, 2002. Pp. 231.

Guido Cavalcanti is unique for several reasons. First, he represents a medieval tradition which is different from the one that converges in Dante. Furthermore, Cavalcanti's uniqueness consists in his attitude of disbelief and the quality of his poetry. From here, Maria Luisa Ardizzone focuses on "Guido's intellectual profile" (5), while she attempts

to reconstruct this profile in light of the cultural environment of Bologna's *studium* in the late thirteenth century. In particular, considering the circulation of ideas between Paris and Bologna, the author intends to evaluate the culture from which Cavalcanti draws. Moreover, the book considers Cavalcanti's poetry — first and foremost the *canzone* "Donna me prega" — in the context of the philosophical debate of the period, and always looks at Cavalcanti as a poet, a natural philosopher, and a logician. Guido's poetry, then, seeking a connection between natural philosophy and logic, can be defined as a "vortex," a term introduced by Ezra Pound. Ardizzone's main thesis is that Cavalcanti represents the "other Middle-Ages," for Guido seeks answers to human dilemmas not in theology but in biology, medicine, and natural philosophy, a method that clearly distinguishes him from Dante.

The first chapter, "Love as a Metaphor: The Discourse and the Method," reads some of Guido's minor poems in a context of "rhetoric of passion," in which "the ego is represented as acted upon by its passions and managed by its centers of sensations" (6). Analyzing Cavalcanti's method, Ardizzone focuses on the important role that medicine plays: Guido's words express functions, and these functions can be understood by looking at the bodily relations that the words bring to the page, and that transform the discourse on love into a series of events that poetry records.

In the second chapter, "Vision and Logic," the author analyzes "Donna me prega," and stresses the influence of Averroism on Cavalcanti, along with the interpretation of Aristotle prevalent between Paris and Bologna in the late thirteenth century. The *canzone* defines love as "accident," and "suggests a connection between the fields of logic and physics" (50). The entire poem is organized around notions derived from Aristotle's logic, partially related to the *Categories*. Logic is employed to bring love into the domain of the philosophy of nature; therefore, we can "recognize the basic Aristotelianism of 'Donna me prega,' in which love as passion implies the passivity of the receiver" (51). As for the question of whether or not love is visible, Cavalcanti, drawing from Aristotle's theory of vision, reaches the conclusion that the "accident" called love is diaphanous and is lived and known by man only as obscurity. Thus, love is not visible to man. The chapter is really organized around the metaphor of the diaphanous, and "Donna me prega" is also read in the light of optics. Love, while dark for man, is in itself diaphanous, a conclusion reached by considering the logical tools used by Cavalcanti, as well as the science of optics. From the metaphor of the diaphanous emerges Guido's Averroism, or radical Aristotelianism.

The third chapter, "Love as Passion," studies Cavalcanti's theory of passion as it appears in "Donna me prega," and focuses on the relation between passion and natural philosophy. Dino Del Garbo, the first commentator to assert that passion is the theme of the poem, noted that love is an "accident" because it is not a substance, but manifests itself in a subject as an appetite or a desire. It is an accident because it can either take place or not. Del Garbo, linking Cavalcanti's explanation of love to natural science paves the way for considering passion as the content of "Donna me prega," in which love stands for passion. Del Garbo suggests a relation between passion and natural philosophy, and between passion and logic, which leads to the conclusion that Cavalcanti, applying the tools of logic, "puts forth philosophical truths as opposed to theological beliefs" (73). Boccaccio, who transmitted the popular belief of Guido's atheism, confirms Cavalcanti's fame as natural philosopher, and his idea of passion as derived from Aristotle's physics. In "Donna me prega," love appears to be considered as part of the Aristotelian theory of

matter dominated by necessity and passion, thus detaching the ego from ethics because it subjects the ego itself to the rules of matter. The dangers of this theory of matter for the Christian faith — a theory recalled through the statement that love is created — are that “the eternity of matter indirectly recalls the theory of the eternity of the world and denies the biblical notion of creation” (77).

Chapter four, “Pleasure and Intellectual Happiness: Guido Cavalcanti and Giacomo da Pistoia,” considers Giacomo da Pistoia’s *Quaestio de felicitate*, dedicated to Cavalcanti. Ardizzone portrays Cavalcanti as a radical Aristotelian, because for Guido intellectual happiness does not pertain to man. Rather, the happiness of a human being derives from what gives him satisfaction, i.e., the body’s desires. Logic and optics are used by Cavalcanti to show that man’s pleasure of love consists solely in darkness, that is, in sensuality. While Giacomo da Pistoia insists on intellectual happiness, Cavalcanti focuses on love. Giacomo is interested in ethics and metaphysics, while Cavalcanti prefers physics, to which man’s individuality — the sensitive soul — belongs. Man, according to Cavalcanti, “knows only the sensible being of love” (120).

The fifth and last chapter, “Cavalcanti at the Centre of the Western Canon: Ezra Pound as Reader of ‘Donna me prega,’” underlines Ezra Pound’s role in bringing Cavalcanti into twentieth-century poetry. Pound puts Cavalcanti’s poetry at the center of the Western canon and makes it the point of confluence with the Chinese tradition. Moreover, Ezra Pound emphasizes the role of the body and of the imagination in Guido’s poetry. In opposition to Thomism, Pound tries to understand the Arabic message freed of the conditioning of Catholicism. Pound’s polemic tone against Christian asceticism and its hatred of the corporeal culminate in his emphasis on what for him is the main message of “Donna me prega”: the “perfection of the body as the basis of intellectual perfection, and the body as responsible for organizing the activity of intelligence” (143).

Maria Luisa Ardizzone has written a very interesting book, in which she offers her interpretation of Cavalcanti’s ideas about the nature of love and its effects. “Donna me prega,” in particular, has been the subject of endless studies, beginning with the commentary of the fourteenth-century physician Dino Del Garbo. Even today scholars discuss whether the *canzone* has to be interpreted along the lines of Arabic Neo-Platonism or in terms of the philosophy of Albertus Magnus, or that of Aristotelian-Scholasticism, or that of Averroism. However, the most compelling argument Ardizzone makes is stressing the presence, in Cavalcanti’s poetry, of sciences such as optics, logic, biology, natural philosophy, medicine. From this point of view, Cavalcanti is, indeed, the “other Middle Ages,” an anti-Dante in a sense, as Dante tends to think that human difficulties can be resolved through theology and faith. Ardizzone has written, ultimately, about Guido’s uniqueness: Cavalcanti sees human life as filled with passions and desires, and passion is in fact what may allow human beings to activate the process of imagination and intelligence.

Diego Fasolini, *Vassar College*

***Reading Medieval Studies* 27 (2001). Special Issue. Dante. Current Trend in Dante Studies. Edited by Claire E. Honess.**

El volumen XXVII (2001) de los “Estudios medievales de Reading” presenta seis interesantes artículos, cuatro de los cuales fueron expuestos en el Simposio de Verano (junio 2000) del Centro de Estudios Medievales de la misma Universidad de Reading.

El primero, “Tres notas sobre Dante y Horacio” de Zygmunt Barański da las razones por las que Dante sitúa “en el principio” del *Ars Poetica* (poema de 476 versos) las citas de los versos 38 y 70 en el *Convivio* y en el *De Vulgari Eloquentia*. Luego explica por qué Dante, curiosamente, no menciona en este último libro a Cicerón como modelo de prosista. Los argumentos de Barański se desarrollan sobre una sana base, cual es la lectura que de los clásicos practicaba la misma gente del Medioevo.

El segundo trata de “La ciencia medieval en la *Comedia* de Dante: investigaciones del pasado y orientaciones futuras”. Simon Gilson efectúa una ligera revisión de los enfoques pasados sin olvidar los “anacronismos crocianos” y luego deja constancia de su deseo de que esta materia se estudie contextualmente, como ya lo habían iniciado Bruno Nardi y Etienne Gilson. Se nota en el autor cierto escaso interés por las referencias matemáticas, máxime geométricas de Dante; en efecto, muchas de ellas resultan ser de suma trascendencia (véase Julio Picasso Muñoz, “El tres y el círculo”, *Revista Teológica Limense* 23, n. 3 – 1989).

“El lenguaje del exilio en Dante” es el elaborado por Katherine Keen, donde se analiza agudamente cómo la situación de exiliado político, legal, religioso del poeta influyó en sus obras incluso en las anteriores al exilio propiamente dicho. El tema es fundamental y merecedor de mayor atención de parte de los dantólogos. Muy justamente Keen considera en síntesis la *Comedia* como el “poema del peregrino”, como un “itinerarium mentis in Deum”, tal como se llama el libro homónimo de San Buenaventura, tan leído por Dante.

“Salomón en el Cielo del Sol de Dante” es el cuarto artículo del volumen, escrito por Paola Nasti. Para la autora, Salomón representaría el ideal dantiano de la sabiduría, pero los argumentos aducidos no convencen y menos aun ciertas afirmaciones como la de que el Santo Tomás dantiano “ofrece una palinodia” del estilo de sus propios libros porque en la *Comedia* “repetidamente emplea términos simbólicos-poéticos”. La pregunta de por qué Salomón está en el Cielo del Sol y no en el Cielo de Júpiter junto con su padre David se revela tal vez ociosa. Sin embargo, se revela aún más discutible, en el artículo, la creencia de la autora sobre el hecho de que los bienaventurados dantianos extrañen sensiblemente su cuerpo: otra cosa sería la necesidad metafísica que el alma separada tiene para considerarse perfecta (y por ende, más feliz) de reunirse en la resurrección con su cuerpo. El alma, según San Buenaventura, posee, más bien, una “naturalis inclinatio” por la restitución de su cuerpo, como bien señala Nardi. Sin embargo, esta doctrina del franciscano no es muy distinta de las “conveniencias naturales” de la resurrección desarrollada por el Aquinate en la *Suma contra los Gentiles*. Se recuerda, además, que para el mismo Tomás, en la *Suma Teológica*, la resurrección no se presenta como un hecho natural sino milagroso. En resumen, resulta complejo afirmar que haya en el discurso salomónico una preferencia por San Buenaventura y un abandono de la doctrina tomista. Salomón-Dante, Buenaventura y Tomás comparten la misma doctrina sobre este punto. Finalmente, sobre ese asunto, vale la pena añadir que la *Supl. q. 75 (De resurrectione)* de la *Suma Teológica* puede leerse como la repetición literal, realizada por Reginaldo de Piperna, del *Comentario al Cuarto Libro de las Sentencias*.

“Planes dantianos de estructura en el *Corbaccio*” es el curioso artículo de Guyda Armstrong. La influencia de la *Comedia* en el *Decamerón* es bastante conocida por los estudiosos, pero Armstrong se propone demostrar que las obras dantianas han influido con más abundancia en otras obras de Boccaccio, el *Corbaccio* específicamente. Y en efecto, la autora despliega las innumerables alusiones dantianas en la misógina obra de

Boccaccio: desde su propia estructura hasta los ecos textuales de penumbra. Sin embargo, la pregunta de qué restos dantianos habrán llegado a España a través del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera se queda sin solución: habría todavía mucho que estudiar al respecto.

Rachel Owen nos ofrece “La recepción de Dante por los ilustradores de la *Comedia* en los siglos XIV y XV”. Owen parece haber recorrido los más de 500 códigos de la *Comedia* elaborados en este periodo. Sin duda, muy instructivo resulta su trabajo, pero se lamenta la defectuosa reproducción de veintiséis páginas de manuscritos ilustrados, la mayor parte provenientes de Florencia.

Julio Picasso Muñoz, *Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, Perú*

Jennifer Margaret Fraser. *Rite of Passage in the Narratives of Dante and Joyce.* Gainesville: UP of Florida, 2002. Pp. xx + 255.

Jennifer Fraser's *Rite of Passage* examines the relationships of intertextuality between Dante's *Commedia* and Joyce's *Dubliners*, *Stephen Hero*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, and *Finnegans Wake*. Her conceptualization of intertextuality is that of a dynamic process leading to the transformation of readers into writers by way of a pattern of death and rebirth, loss and recovery. While Fraser's approach has the merit of avoiding the static typologies that are common in traditional source studies, her excessive adherence to psycho-mythical categories to explain relationships between texts is detrimental to historical perspective and context. Moreover, while this approach leads to a number of original insights in the pages devoted to Dante, Fraser's charting of the metamorphic quality of Joyce's corpus from *Dubliners* to the *Wake* simply confirms well-established critical assessments.

In the introduction to the volume Fraser explains the twofold organization of her study as two separate but related sections or “panels” of four chapters each, on Dante and Joyce respectively. Drawing upon the metaphor of the diptych, a pair of hinged writing-tablets with a surface of wax on which a message could be engraved, Fraser argues that the hinge that ties together her investigation of Dante and Joyce is that of a poetic initiation from pilgrim to poet, or a change from reader into writer. This initiation is recorded in Dante's reading of Virgil's *Aeneid* and is integrated in Joyce's work. In subsequent portions of her introduction, Fraser expands her concept of initiation. Drawing upon the work of Mircea Eliade and others, she argues that initiation implies a ritual of death and rebirth dependent upon a return to and separation from the womb. Moreover, precisely because this ritual leads to transformation, initiation becomes, for Fraser, a dynamic process whereby endings imply beginnings and, as is the case of Dante and Joyce, readers must undergo a symbolic death before they can be transformed into writers.

The first chapter of Part I, “The Dante Panel,” is titled “Charting the Course of the Embryo.” Focusing on *Purgatorio* 25, Fraser argues that this canto, despite being one of the least discussed of the *Commedia*, is of fundamental importance to the dynamics of initiation. Through the words of the poet Statius, the canto elaborates an important discourse on the embryo and on artistic genesis by describing the embryo as a plant that is transformed into an animal form but can become a child only after the encounter with God in the womb. However, since the word for child that Dante uses is “fante,” a noun which is etymologically related to “speaker,” a network of associations is established

between writing and procreation. Fraser further argues for the significance of this network by way of a comparison between *Purgatorio* 25 and *Paradiso* 33, where the pilgrim journeys to Heaven, which, like the womb, is a watery space leading to an encounter with God. Further confirmation of the associations between the discourse on the embryo and literary initiation are found, for Fraser, in the fact that in *Paradiso* Dante, while expressing the difficulty of relating his mystical experience, recalls the encounter with God in the womb before completing his transformation from pilgrim to poet or from reader to writer.

Fraser's second chapter, "Poetics of Initiation," focuses on the ritual of death and rebirth through the womb that she locates at the beginning and ending of *Purgatorio* as well as in cantos 30 and 33 of *Paradiso*. Fraser contends that in the first canto of *Purgatorio* the pilgrim must travel through the womb of Hell while in the last canto a plunge into a baptismal font is necessary to ascend to Heaven. Fraser further argues that, in these stages, Dante makes extensive use of the plant and animal imagery of the discourse of the embryo that was voiced by Statius. This imagery is also present in *Paradiso* 30 and especially in *Paradiso* 33, where Dante, upon his encounter with God, dies and is reborn at once.

In the third chapter, "The Siren Song," Fraser addresses the dangers of literary initiation by focusing on the shades of Ulysses and Virgil who, albeit in a different manner, are literal and symbolic representations of a failed or negative baptism of sort. While Ulysses drowns because he sails past the divinely set limits of the pillars of Hercules, Virgil's failed baptism occurs because the pagan poet cannot achieve a Christian rebirth by passing through the gateway of Christian faith and, quite tellingly, will be placed in Limbo where are the souls of infants who died before baptism. In subsequent section of this chapter, Fraser further explores the elements that are common to the figures of Ulysses and Virgil, including their roles of mentors, leaders, guides as well as the associations that they share with Siren figures. Fraser concludes her chapter by focusing at length on Dante's abandonment of Virgil for Beatrice. This moment is, to her, representative of the shift from the father tongue (or learned Latin) to the mother tongue (or the vernacular). In Dante's choice of the mother tongue Fraser also locates a return to the prelapsarian state of the womb before the fall.

In the last chapter of this panel, "Write of Passage," Fraser discusses the many allusions to Virgil as a mother figure that also populate the *Commedia*. However, Fraser argues that Virgil is a seductive and limited maternal symbol. She does so by revisiting the biography of Virgil's life written by Suetonius with which Dante was familiar. In Suetonius' work, Virgil is portrayed as a poet mainly concerned with his reputation and skills as revealed by his request that his epic poem be burned because it lacked revisions. Suetonius' portrayal of Virgil finds, for Fraser, confirmation in *Inferno* 1, where Dante pays homage to Virgil's earthly conception of poetry by associating Virgil's poetry with the beauty that brings honor and fame to the individual. In addition, this portrayal is also suggested in the encounters between Virgil and the poets Sordello and Statius (from *Purgatorio* 7 and *Purgatorio* 21 respectively), who worship the epic poet at the exclusion of God. However, in the course of his journey, Dante has undergone a fundamental transformation and, by the time he reaches Beatrice, he abandons Virgil's earthly concerns by endorsing a vision of poetry as a transcendental endeavor. By so doing, he frees himself from the influence of the limited mother figure that Virgil represents.

Part II, "The Joyce Panel," begins with a chapter titled "Charting the Course of the Embryo." Since Joyce, Fraser argues, treats initiation in a manner that is analogous to that of Dante, she begins by examining the references to *Inferno* 26 and *Purgatorio* 25 that are contained in Joyce's *Portrait*. Fraser locates a number of examples of Dantesque imagery, including the discourse on the embryo, the references to water, and the theme of rebirth. She then proceeds to trace the intricate web of intertextual allusions to Dante that populate Joyce's *Ulysses*. She examines the chapter "Oxen of the Sun" and argues that Joyce explores embryonic development not only in literary but also in physical and erotic terms. Later on, she traces the analogies between the figure of Dante's Virgil and that of Joyce's Leopold Bloom. The chapter concludes with a discussion of *Finnegans Wake*, where Fraser locates powerful images of the womb as points of origin and return.

The second chapter, "Ravishing Persephone," addresses the image of the mother as both nurturing and menacing through close readings of the chapters "Circe," "Telemachus," "Proteus," and "Penelope" from *Ulysses*. Fraser also discusses at length the myth of Demeter and Persephone that is an integral part of the "Circe" chapter of *Ulysses*. In this reworking of the classical myth, Fraser locates one more instance of the ritual of death and rebirth that characterizes Joyce's writing of literary initiation from *Dubliners* to the *Wake*.

The third chapter, "Intertextual Sirens," addresses the threat to the creative writer represented by the Sirens who, as examples of false counselors like Dante's Ulysses and, partially, Virgil, defer the change of readers into poets and writers. Among the Siren figures taken under consideration by Fraser is the character of Buck Mulligan from *Ulysses*, as well as more metaphoric sirens, such as the stifling influence of education, the dogmatism of the Church, and the paralyzing weight of literary predecessors.

The last chapter, "Portrait in 3-D," focuses on the intertextual allusions, present in Joyce's *Ulysses*, to four paintings of the pre-Raphaelite Dante Gabriel Rossetti: *The Girlhood of Mary Virgin*, *The Annunciation*, *Dante's Dream at the Time of Death of Beatrice*, and *Beata Beatrix*. Fraser contends that Joyce's use of painting fulfills his ambition of authoring a text that would have the same status of books in medieval times. More importantly, Joyce revisits Rossetti's feminine and floral symbolism to reveal woman's role in the birthing of sign. By so doing, Joyce ends the silence of woman by transforming her into a writer. This change finds support in the final episode of *Ulysses*, where the image of Molly Bloom coincides with the creative womb of the imagination.

Fraser's book ends with a very short conclusion, where she comments that the initiations of readers into writers articulated in works by Dante and Joyce unfolds outside the texts as well, since so many readers have also become authors, as the rich bibliography elicited by their works indicates.

As I have previously mentioned, Fraser's book represents an original contribution to intertextual critical approaches. Her analyses provide some insightful readings, especially of Dante's work. However, this volume is marred by a disregard for historical contexts and a tendency to repeat well-established conclusions on Joyce's mode of writing.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Riccardo Fubini. *Humanism and Secularization from Petrarch to Valla*. Durham: Duke UP, 2003. Pp. 306.

This long awaited English version of *Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla* (Roma: 1990) is the result of several years of collaboration between the translators (more than one, even though the work has been finalized by Martha King) and the author, a distinguished professor of Renaissance History at the University of Florence. Riccardo Fubini acknowledges the input of the various people involved in the project, and most of all Ronald G. Witt. Witt and Fubini both share the “lesson of the intellectual movement that old German scholars defined as ‘Historismus,’” whose major exponent in the USA has been Hans Baron. Fubini adheres to this school, with an important caveat: “The scholarly tradition from which my Renaissance studies derive (here I testify for myself only) is concerned with content rather than form, with ideas rather than erudition, with moral issues rather than literary virtuosity. I do not know how many people will agree with me on this point. I suspect that all together we would have difficulty in winning a presidential election, albeit a presidential election at the RSA only. Let these humanistic essays, in their more diffusive English edition, be dedicated to all the people who will share with me such an honorable minority” (viii).

The five essays contained in the volume are far from being interesting only for the happy few. The first one — “Consciousness of the Latin Language among Humanists. Did the Romans speak Latin?” — is a broad overview of the vexed linguistic issues from Dante to Valla, progressing towards the “independence [of language] from the normative categories of grammar and rhetoric of the scholastic tradition” (6). Although this is the most “formal” of all the chapters, it shows the method of Fubini, which is a careful diachronic investigation of both the “vertical ties connecting a given text to its classical sources” and the “horizontal ties linking contemporary texts” (2). By combining these two kinds of textual ties, the author hints at a subtly polemical way of understanding the wide concept of humanism. Instead of considering the “mere difference of opinion among disciplines and methods of teaching” in an abstract and synchronic frame, he tries to see each individual humanist in his specific political and ideological context. The silent target of this systematic polemic is Paul Oskar Kristeller and his somewhat neutral or neutering approach to the *studia humanitatis*. Fubini, in an elegant manner, pays a self-revealing tribute to his adversary: “P. O. Kristeller, among others, has observed that every scholar, however great his adherence to objectivity, cannot help but bring with him some of his own preferences. It is not my task to judge my own objectivity; nevertheless, by concerning myself with an author [Poggio] surely polemical and militant, yet fighting for an ideal of independence, colloquial attitude, and tolerance, I take pride in having assumed the defense of a good, indeed, an excellent cause” (8).

The second essay, “Humanistic Intentions and Patristic References. Some Thoughts on the Moral Writings of the Humanists,” gives many examples of the subversive techniques used by Renaissance intellectuals to develop their new ethics through a new philological and philosophical rhetoric. Essays 3 and 4 — “Poggio Bracciolini and San Bernardino. The Themes and Motives of a Polemic” and “The Theater of the World in the Moral and Historical Thought of Poggio Bracciolini” — both provide fascinating close readings of the genesis of two major dialogues by Poggio, *De avaritia* and *De varietate fortunae*. But there is much more to them. In a short review it is just worth mentioning that Fubini’s prose has a very peculiar digressive quality, that is sometimes

difficult to grasp in English (hence the laborious process of translation). On the other hand, his style is always highly rewarding for the patient reader.

The last essay — “An Analysis of Lorenzo Valla’s *De Voluptate*. His Sojourn in Pavia and the Composition of the Dialogue” — can be considered a masterpiece in the critical genre of contextualizing a text. Fubini offers a dazzling interpretation of the Vallian dialogue in its different redactions, taking into account the many complicated elements that transformed it into *De vero bono*, “the more dissimulating and at the same time more ambitious” (144) title the work would retain in the end.

In conclusion, this learned, witty and provocative book is extremely rich and instructive for anybody who has an interest in Renaissance thought, and makes us wish that also some other of Fubini's voluminous studies will soon become available in English.

Marcello Simonetta, *Wesleyan University*

Jeryldene M. Wood, ed. *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. xvi + 268 pp. + 29 b/w pls.

“One of the worst things that can happen to a man is for him to work and study hard in order to benefit others and make his own name and then be prevented by sickness, or perhaps death itself, from finally completing what he has begun. All too often he leaves behind him works that are nearly finished or that are shaping well, only to have them usurped by presumptuous donkeys trying to dress themselves up in the noble skin of a lion.” Precisely this, according to Giorgio Vasari, was the destiny of Piero della Francesca. Vasari’s outrage over the hijacking of Piero della Francesca’s theoretical treatises by his pupil, Luca Pacioli, led him to plot the artist’s biography as a trajectory of loss: the loss of his reputation as a mathematician, the destruction of many of his finest paintings, and most cruelly, in his last years, the loss of his eyesight.

Five centuries later, scholars are still working to clarify the historical record of Piero’s life and accomplishments. This volume contributes to that effort by examining his theoretical writings as well as his surviving paintings, and reconsidering his importance in both the history of art and the history of science. It is a collection of ten mostly new essays (with the exception of Marilyn Lavin’s article on the London *Nativity*, already twice published) by established and emerging scholars in several distinct disciplines. The essays exemplify a broad range of approaches and perspectives toward the artist’s work and testify to what the editor calls “the active state of Piero studies” (12). Two complementary essays on the artist’s mathematical treatises illustrate their importance in separate contexts. Margaret Daly Davis discusses their value to architects and designers of intarsia, while in a far more detailed and technical discussion, J.V. Field examines Piero’s place in the development of Renaissance mathematics and optics.

The core of the book consists of a series of four essays on Piero’s religious paintings. The editor’s own essay on the *Legend of the True Cross* at Arezzo explores the political context of the cycle’s commission by the friars of San Francesco. Wood suggests a rationale for the patrons’ choice of this subject in the absence of a related relic or titular dedication, arguing that the cycle served (by analogy) to celebrate the neglected figure of Beato Benedetto Sinigardi, a thirteenth-century Aretine friar interred in the church. Thus, Piero’s frescoes both revived a local tradition and dramatized a larger peninsular concern:

the reunification of the Christian church and the battle against Islamic territorial expansion.

Diane Cole Ahl similarly relates the commission of Piero's *Misericordia Polyptych* to the specific local circumstances of both the town of Sansepolcro and the confraternity of the Misericordia. She interprets the altarpiece as a reflection of the distinctive sacred and civic culture of Sansepolcro, which resulted from its possession of a set of highly revered Passion relics and consequent importance as a site of pilgrimage. Her account of the mission of the confraternity and the nature of its devotions is both informative and useful. She convincingly illustrates the extent to which a fifteenth-century painting may be regarded as "the repository and record of innumerable social relationships" (28).

But the most enlightening essay in this section is Timothy Verdon's broader discussion of "The Spiritual World of Piero's Art." From a theological perspective, he illuminates the significance of three works: *Jerome in the Desert* (Venice, Accademia), the *Misericordia Altarpiece* (Sansepolcro), and the *Baptism of Christ* (London, National Gallery). Verdon argues that these three works are "typical of three related but distinct 'environments' of Quattrocento religious and cultural experience" and that "these contexts of use are legible in the works themselves or what we know of them" (32). Verdon describes the function and world for which each picture was made: respectively, the private piety of cultivated laymen, corporate or confraternal devotion, and monastic contemplative prayer. In each case he elucidates a wealth of references that would plausibly have been understood by the patron(s): a network of scriptural and patristic references in the *St. Jerome*, specific eucharistic and liturgical allusions in the altarpiece, and an even broader range of symbolic meanings in the *Baptism*.

Verdon's perspective is an important corrective to the formal analysis that has dominated the critical tradition of Piero della Francesca since the nineteenth century (Berenson, Clark, etc.). He argues that Renaissance art is diminished and distorted if we look at it in abstract or merely visual terms. The Christ in Piero's *Resurrection*, he insists, is not the archaic god famously invoked by Kenneth Clark ("a country god [...] worshipped ever since man first knew that seed is not dead in the winter earth"), but a specifically Christian savior portrayed through a complex but legible iconography that reflects the larger system of Christian belief. Verdon writes with eloquence and conviction of the need to recover an understanding of that spiritual world.

On Piero's secular paintings, two excellent chapters are contributed by Joanna Woods-Marsden and Philip Jacks. Woods-Marsden analyzes Piero's role as portraitist for two rival Quattrocento princes: Sigismondo Malatesta of Rimini and Federico da Montefeltro of Urbino. She shows how each patron, in collaboration with the artist, exploited the emerging genre of autonomous portraiture in fashioning his persona as ruler. Although she mistakenly cites a source in the *Aeneid* for the sapphic stanza on the reverse of Federico's portrait (229n26), the author convincingly demonstrates the political valences of these paintings. Of particular interest are her remarks on the portrait of Battista Sforza in the "other half" of the Montefeltro diptych. She shows how the female portrait inverts the premises of its male counterpart by mythologizing not the active virtues but the subject's conformity to traditional female models of modesty and reticence. In the paired Latin inscriptions, "Federico is praised for his great deeds and Battista is also praised for his great deeds" (111). Battista's is a negative triumph; against the evidence of the historical record, it portrays her in a passive pose, with downcast eyes. In fact she served as regent during Federico's frequent absences from court (he

mandated her full power to rule the state from the age of fifteen). Woods-Marsden speculates that "Piero fashioned an identity for Battista with which she herself could have concurred" (112). In any case this was a posthumous portrait, so she had little chance to object.

Philip Jacks discusses the three idealized cityscapes in Urbino, Baltimore, and Berlin that have variously been attributed to Piero della Francesca, Francesco di Giorgio Martini, and Luciano da Laurana. Although he sets aside the issue of authorship, he does address the possible function of these works, apparently so anomalous in Renaissance painting. He rejects the theory that they were created for theatrical productions, but suggests a relationship with contemporary architectural theory and intarsia design.

The book's limitations become most clear in reading Jane Bridgeman's essay on costume in the work of Piero della Francesca. Throughout the volume, the only illustrations provided are in black and white, often in confoundingly small format. Bridgeman's discussion depends entirely on a level of detail that is not legible in the figures. What is the point of including an illustration of Francesco Botticini's *Assumption of the Virgin* (London, National Gallery) when the figure discussed in such detail ("his scarlet rolled hood, suspended by its liripipe, hangs over his shoulder; its gorget [*foggia*] hangs from the circular roundlet resting on his back") is seven sixteenths of an inch tall, and blurry at that? It is generally possible to follow Bridgeman's argument (like the other chapters) by continuous cross-reference to full-color illustrations of Piero's work published elsewhere; but this strategy makes the book problematic for the general reader. Only a specialist will have sufficient recall of the paintings to appreciate these illustrations solely as a mnemonic device.

The book ends with a brief account of Piero's twentieth-century legacy by Anne Barriault. The author imagines assembling a "virtual Parnassus" of modern writers and painters influenced by Piero's work. She relies heavily on earlier and more systematic treatments of the theme (especially in art), and avoids some of the most interesting issues that can surface in such genealogies. For example, she seems unaware of the levels of irony implicit in David Hockney's citations of Piero in works such as "Looking at Pictures on a Screen." Hockney's references to the Renaissance artist are an ambivalent homage: both a defense of the figurative tradition and a playful critique of his own subjection to such models. By showing the man in a white linen suit gravely studying a Degas reproduction taped to a screen alongside others by Vermeer, Van Gogh, and Piero della Francesca, Hockney mirrors the viewer's own experience of looking at "art" and suggests that this tradition of illusionistic painting is in its own way deceptive or fraudulent. Hockney is a magpie, borrowing from a giddy range of sources in complicated ways. To include him in a "virtual Parnassus" of Piero's admirers is much less interesting than to consider the devious games he plays to subvert him (another example is the central mirror in the mock Trinity of "My Parents," where Hockney erased his self-portrait and inserted a postcard of Piero's *Baptism*).

Gjertrud Schnackenberg stages a different kind of encounter with Piero's work in her wonderfully moving poem on the Resurrection (*A Gilded Lapse of Time*, 1992). She imagines an aged Piero, blinded by cataracts, led to stand in front of his painting. He reaches out to touch the surface of the fresco, remembering the "ever-smaller pinprick of light" that had closed with the narrowing field of his vision, so like the pinpricks of dust that he had used to trace the original image. Piero's work, Barriault concludes, continues

to fascinate modern poets and others who seek order and meaning in what Michael Ondaatje memorably called “the great maps of art.”

Carolyn Springer, *Stanford University*

***The Cambridge Companion to Masaccio.* Ed. Diane Cole Ahl. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Pp. xiv+280.**

This volume, edited, prefaced, and with an essay by Diane Cole Ahl, is an outstanding contribution to the celebrations for the 600th anniversary of Masaccio's birth celebrated in 2001. It brings together eleven essays from contributors whose expertise stems from a variety of disciplines: history, theology, and art history. The different approaches result in an organic ensemble, aiming at integrating Masaccio's achievements into the milieu from which he emerged. One can identify at least three recurrent themes and preoccupations among the eleven contributors: the fundamental question of Masaccio's training and formation, the artistic collaboration between Masaccio and Masolino, and the reassessment of early fifteenth-century Florentine culture within which Masaccio's achievements must be contextualised. It is, therefore, befitting that the collection opens with an historian's essay, “Masaccio's Florence in Perspective. Crisis and Discipline in a Medieval Society,” in which Anthony Molho explores the political and economic realities of early Renaissance Florence, the effects that the Black Death had in the late 1340s, the general state of the economy and of society at large — the inequitably distributed wealth and the widespread poverty —, the sense of instability caused by the ever-present threat of war; according to Molho, the realities of early Renaissance Florence reveal the state of a society far from Hans Baron's optimistic portrayal of a “republican” Florence. Gary M. Radke's “Masaccio's City: Urbanism, Architecture, and Sculpture in Early Fifteenth-Century Florence” underlines the essentially “medieval” nature of Florentine architecture and sculpture which Masaccio would have beheld, drawing examples and terms of comparison from the works of Ghiberti, Donatello, and Nanni di Banco.

In “Painting in Masaccio's Florence,” Ellen Callmann reconstructs Masaccio's initial exposure to painting, possibly by his grandfather, a maker of boxes in his native San Giovanni Valdarno. Callmann argues that Masaccio, after a period of apprenticeship with Lorenzo da Bicci, was introduced to the friars of the Carmine for whom Masaccio was to produce his best works. As with Radke, Callmann is interested in pointing out what Masaccio might have drawn from tradition and from the works of artists active in the 1420s, and how these two strands contributed to a blend which was to become Masaccio's personal style. Of paramount importance is, therefore, the task undertaken by Perri Lee Roberts, who studies in her essay, “Collaboration in Early Renaissance Art: The Case of Masaccio and Masolino,” Masaccio's partnership with Masolino (1383/4-c.1436), and makes an important contribution to the difficult task of separating their hands in the works in which both were engaged. In their study, “Masaccio: Technique in Context,” Roberto Bellucci and Cecilia Frosinini shed further light on Masaccio's origins and early artistic formation by hypothesising that Masaccio might have studied with a manuscript illuminator before turning to the technical features which, in their opinion, help to separate Masaccio from Masolino. With greater focus on specific works — the *Cascia di Reggello Altarpiece*, *Pisa Altarpiece*, *Sant'Anna Metterza*, *Santa Maria Maggiore Altarpiece* — Dillian Gordon shares Callmann's opinion, in her essay “The Altarpieces of Masaccio,” in proposing Bicci da Lorenzo as the one responsible for

Masaccio's training. The *Santa Maria Maggiore Altarpiece* represents the last work by Masaccio, who died without completing it in Rome in 1427.

Masaccio's masterpiece in the Brancati Chapel is the focus of Diane Cole Ahls's essay, "Masaccio in the Brancati Chapel." Ahl situates the chapel within the devotional, artistic, and patronal ambience of Santa Maria del Carmine, discussing the church's history and the commission of the frescoes, probably completed by Filippino Lippi. Masaccio's *Trinity*, painted in Santa Maria Novella in 1424, is the subject of the theological study, "Masaccio's *Trinity*: Theological, Social and Civic Meanings," by Timothy Verdon, who, after tracing the iconography and interpretive history of the theme, illustrates the meanings of the Trinity in Catholic thought. In J.V. Field's "Masaccio and Perspective in Italy in Fifteenth Century," we read how Masaccio was the first to use single-point perspective and to appreciate also the way in which other artists, such as Donatello, Uccello, Piero della Francesca, and Mantegna, made use of perspective. In the final essay of this collection, "Masaccio's Legacy," Francis Ames-Lewis examines the artist's stature in Florentine painting during his lifetime when, in fact, Masaccio was overshadowed by Gentile da Fabriano. Thanks to Vasari's *vita*, Masaccio received more exposure which consecrated him to posterity. Ames-Lewis then turns to *Saint Peter Baptising the Neophytes*, the drawing for the Brancati chapel attributed to Masaccio, in order to examine the artist's representation of the human figure draped and nude, and how he may have influenced other artists: Maso Finiguerra, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, Raphael, and Michelangelo.

Eighty illustrations highlight the points made in the critical appraisal of the eleven contributors and draw the reader's attention to Masaccio's works. A very exhaustive set of notes, followed by a selected bibliography and a very useful index of names, makes of this collection a truly invaluable "companion" to Masaccio. The editor's opening words provide the best possible invitation to revisit the works of an artist who, despite a very short life, can be heralded as a creator of a new style of art: "His contributions to Renaissance art include the solemn portrayal of narrative, the mathematical construction of space, the consistent illumination of form, and the depiction of figures possessing extraordinary physical and psychological realism" (1).

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Charles Burroughs. *The Italian Renaissance Palace Façade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Pp. XIX+289.

In this book Charles Burroughs tracks the presence of architectural façade in Renaissance Italy by examining first the elements derived from antiquity, and in particular the Vitruvian heritage, and secondly the way in which the façade lends itself to a polisemic reading within the social and historical milieu under scrutiny. The survey of façades in some major Italian cities — Rome, Florence, Urbino, and Vicenza — and the various hermeneutic tools displayed in exposing the significance of the structure and its interaction with the surrounding context make this book a complete and thorough guide to the subject matter. The exhaustive intent in the scholarly approach is evidenced by the detailed subheadings listed in the *Index* and their appropriately arranged grouping into nine chapters. Though each section addresses a particular element, the sense of fragmentation is avoided by the continuous crisscrossing of patterns and motifs, which succeed in molding the various components into an organic unit.

While impossible to do justice to each section of the book, it is appropriate to focus on what can be seen as its major thesis: “[...] the significance of façade architecture in the elaboration of formal and logical schemata of profound importance in the self-representation and self-comprehension of the elites in the Renaissance” (10). However, it is interesting to note that Burroughs does not disregard domestic architecture, hence forcing the elitist element which holds centre stage in the book to make room for the description of more humble abodes. Such is the case of the house described in the section “Domestic Architecture and Boccaccian Drama,” where Burroughs chooses the story of Lisabetta and her three brothers in *Decameron* IV 5 (immortalised by Keats with his “Isabella and the Pot of Basil”), and contextualises it within the mercantile milieu of the *Decameron*. The symbolism attached to the pot of basil containing the head of Lisabetta’s lover, Lorenzo, and its strategic positioning on the window of the house in which she lives were not lost on Pier Paolo Pasolini, who opens his film version of the story with this precise camera shot. Burroughs underlines the contrast between the mercantile milieu, in which Lisabetta’s story takes place, and the courtly one, which provides the setting for some of the other tragic stories of Day IV, and sees in the afflictions that characterise these stories and the major frame within which they are cast — plague-infested Florence in 1348 — a call for “the regeneration or at least the reform of society” (46). According to Burroughs — and this notion is of paramount importance for those interested in the study of literature and the relationship with visual arts — Boccaccio’s conceptualization of space and its significance within the narration find their place in *Trecento* culture by “providing an author primarily interested in narration and character with largely familiar frameworks for a wide range of actions and interactions.” (43)

The literary *Trecento* connection, which started with Boccaccio’s *Decameron*, becomes the link for the following section in which Burroughs takes up Leonardo Bruni’s Latin translation of the Griselda story (*Decameron* X 10), and moves the discussion on to the façade in *Trecento* Florence, where the mercantile world of the *Decameron* finds its full expression: from the façade of Lisabetta’s house with the pot of basil concealing, according to Burroughs, the tragedy within, to the impressive houses of Florence which “have become mere empty containers, façades masking the space of death and emptiness behind” (49). The section “Between Opacity and Rhetoric” illustrates how Florence became a primary site for the emergence of the façade as a defining feature of the urban scene in Renaissance Italy, and it is once more to literature that one can turn in order to capture the establishment of a “new” architecture, that of Brunelleschi, whose ideas, along with the famous novella of the “Grasso legnaiuolo,” are to be found in Antonio Manetti’s biography of the architect. With copious examples and descriptions of Florentine buildings, Burroughs proceeds into the fifteenth century and examines the emergence of the *piano nobile* as an area dedicated to reception and representation, surmounting a service floor. Though Brunelleschi was no façade architect, despite his original contribution to the debate of the times, his involvement in literary groups engaged in discussions on literature and art (such as the Burchiello group, which comprised also a great Dante scholar, Giovanni da Prato) made him a point of reference to all Florence. Manetti introduces, in a passage of his biography, a remarkable pronouncement attributed to Brunelleschi during the artist’s visit to Rome: “[...] the idea of a fundamental *ordine di membri e ossa* (arrangement of limbs and bones), supposedly discerned by Brunelleschi in the remains of ancient architecture. The metaphor serves to accentuate a technical distinction between supporting and reinforcing elements (*regimenti*

e fortzze) and *ornamenti*. It also recalls Alberti's recourse to a similar organic metaphor, though with a crucial expansion to encompass flesh and skin that is completely missing in the bibliography [...] (91-92). Hence, chapter 5, which Burroughs dedicates to Alberti, is entitled "The Bones of Grammar and the Rhetoric of Flesh," referring to the habitual analogy in late medieval and Renaissance architecture by virtue of which architecture may resemble language in terms of structure (that is, grammar) or effect (rhetoric). It is in this chapter that Burroughs illustrates Alberti's attempt to recreate a classical façade, as borne out by the Rucellai Loggia in Florence.

With the Palazzo Ducale of Urbino, Burroughs introduces the example of antithetic front and rear façades, which was not uncommon in the Renaissance, but he keeps the presentation of Castiglione's *Il cortegiano* and its discussions on courtly behaviour for a later section in which the scene of the court and the space of the city are examined (165-66). Before going to Rome and Vicenza, Burroughs returns to Florence to explore the motifs of perspective with Brunelleschi's panels and the anonymous late fifteenth-century painting of the Savonarola execution, typifying the Renaissance frontal viewpoint. Furthermore, he highlights the interaction between buildings and the statues placed in front of them: the most outstanding example is Michelangelo's *David* in front of the Palazzo della Signoria, which sets "a new standard for the sculptural exploitation of the affective sources of the human body" (130).

The work of Bramante in Rome, the way in which his façade design encapsulates Alberti's famous metaphor (the house is a small city), and an overview of papal influence in Roman architecture, exemplified by Alexander VI and the establishment of the Via Alessandrina (though other references are made also to Bramante and Raffaello), form the subject matter for chapters seven and eight. In the concluding chapter of this book, distinguished by a set of very comprehensive footnotes and an extremely rich and updated bibliography, Burroughs starts from Rome and the Villa d'Este at Tivoli (an example of contrast between nature and art) to end with the Villa Rotonda at Vicenza, where Palladio married so effectively architecture to nature.

Bruno Ferraro, *University of Auckland*

Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo del letterato cortigiano*, a cura di Paolo Cherchi, con una nota linguistica di Francesco Bruni, Longo, Ravenna, 2002. Pp. 182.

Questo importante lavoro di Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo del letterato cortigiano*, è il quinto volume del "Susan and Donald Mazzoni Seminar" fondato e diretto da Paolo Cherchi presso la University of Chicago. I volumi precedenti erano di natura diversa, dedicati a ricerche tematiche con contributi individuali di studenti partecipanti al seminario. In questo caso si tratta di un'edizione e quindi il contributo dei membri del seminario è collettivo ed omogeneo, rifluito in forma anonima nel commento al testo. Senza dubbio è sempre un esercizio eccellente quello di editare un testo, di saper stabilire criteri testuali riguardanti gli interventi su un'opera antica, di saper identificare personaggi, allusioni storiche, citazioni e fonti di un testo carico di cultura come poteva esserlo un testo rinascimentale, e fare il tutto sotto la direzione sicura di un esperto in questo tipo di ricerca qual è senza dubbio Paolo Cherchi: anche se il contributo di ogni studente sarà stato minimo, l'esperienza di aver seguito un lavoro del genere sarà stata unica per studenti abituati a fare tutt'altro tipo di ricerca, specialmente oggi che la ricerca erudita sembra un po' screditata, ma che pur rimane fondamentale nel nostro campo.

Veniamo ora al testo. L'autore, un canonico di Fano, di buona cultura ma alquanto schivo e lontano dalle grandi correnti culturali del tempo, ha avuto negli ultimi anni un piccolo rilancio grazie alla ristampa, curata da Paola Barocchi, di un suo dialogo sull'arte (*Due dialogi*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1986 [1564]); alla ristampa fatta in Germania della sua *Topica poetica* (Monaco di Baviera, W. Fink, 1970); e ad un saggio di Carlo Ossola (*Dal "Cortigiano" all'"Uomo di mondo": storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi, 1987) che dedica al Gilio non poche pagine. L'idea di riportare alla luce uno scrittore "minore" è sempre un fatto positivo, specialmente oggi che vediamo uno spostarsi del fuoco critico dalla letteratura alla cultura: i minori ci fanno capire meglio i problemi del tempo perché li presentano spesso come materia prima non ancora elaborata, perché le loro opere ci fanno toccare quel tessuto connettivo che lega la cultura, e perché spesso sono anche autori di lettura piacevole. Nel caso specifico di Giovanni Andrea Gilio, la sua posizione di "minore" è modificata anche dal suo essere "provinciale", dall'appartenere cioè ad un ambiente periferico dove però non tutto costituisce uno svantaggio: anzi la periferia può offrire un ottimo punto di vista per osservare cose che nei centri culturali a volte passano inosservate, e le periferie consentono un margine di libertà, nei riguardi delle mode culturali, che nei centri si stenta ad avere. Il caso di Gilio è esemplare in questo senso, e l'introduzione di Cherchi lo mette chiaramente in evidenza. Nella periferia provinciale si guarda alla città come al mondo delle opportunità sociali e culturali; ma per farne uso bisogna essere preparati. Ecco qui la matrice del dialogo, che è una specie di manuale didattico per preparare il giovane della provincia a vivere a corte. Ora, l'idea che in provincia si ha del cortigiano attorno agli anni '60 — e proprio negli anni in cui si sta per concludere il Concilio di Trento — è quella che sopravvive dal modello di Castiglione, cioè un cortigiano "umanista" o letterato. Ma l'idea che in provincia si ha della corte non è quella del gran signore, dei grandi mecenati degli umanisti, ma la corte del prelado, dove la funzione dell'uomo di corte non è quella di consigliare il signore, ma quella di servirlo e di informarlo su cose che può non sapere, e che per lo più riguardano la cultura di tipo umanistico (storia, letteratura, diritto, ecc.). La corte per eccellenza diventa quella del cardinale che risiede a Roma, il centro del Mondo. Il letterato, insomma, diventa cortigiano, e offre il suo sapere al servizio del signore. Il fenomeno centra appieno quello che in effetti stava succedendo, dato che la figura del cortigiano veniva trasformandosi in quella del segretario, figura destinata a diventare dominante lungo tutto l'arco del Seicento. Il dialogo si svolge a Roma e si capisce che la corte modello sia quella di un alto prelado.

Il dialogo di Gilio — il titolo riportato nel frontespizio non è quello originale, lunghissimo e descrittivo, ma è quello che cifra perfettamente il tema del libro — offre una tessera importantissima nella storia della letteratura sul cortigiano perché è un documento di una trasformazione culturale. L'introduzione di Cherchi mette a fuoco questa importanza. Allo stesso tempo, il saggio introduttivo pone in luce i pregi e i difetti del dialogo. Pregi sono quelli di una cultura di prima mano — dato molto positivo in quell'età di polimati di riuso — e di una freschezza di aneddoti e di letture che sembrano privilegiare la letteratura dell'età argentea e della tarda latinità, con incursioni nella letteratura medievale. Pregevoli sono anche le discussioni sulla lingua in un periodo in cui tali argomenti erano di grande attualità. Il difetto sembra essere una mescolanza stilistica che alterna sostenutezza a momenti di scadimento, pur con interessanti apporti lessicali. Difetti sembrano anche una certa *gravitas* e un'ombra di uggia, che nasce in parte dall'estrazione ecclesiastica dell'autore e per giunta in clima controriformista: il

cortigiano di Gilio non tocca i temi dell'amore, in cui la sprezzatura diventa cautela, il segreto non è accompagnato dall'orgoglio di condividerlo con il signore, ma dal timore di poter fare un errore nel rivelarlo, ciò che gli costerebbe il lavoro.

Nel complesso però il dialogo è chiaramente leggibile: ed a leggerlo con maggior profitto aiuta la suddivisione in capitoletti per argomento aggiunta dai curatori, nonché la lucida nota linguistica di Francesco Bruni che mostra quanto materiale si possa trovare in testi per lungo tempo dimenticati. Correda il volume — che si chiude con un rigoroso *Indice dei nomi* — un ricco apparato filologico di note erudite e informative di vario carattere (e.g., storico, filosofico, mitologico) a piè di pagina, tese a chiarire i numerosissimi riferimenti e le allusioni che il testo contiene, con una esaustiva presenza di rimandi e fitte voci bibliografiche indubbiamente preziosa per gli studiosi che si avventurano in questo fertile campo di ricerca: ecco in verità un altro motivo per cui bisogna essere grati agli editori che hanno recuperato questo interessante autore. Anche l'editore Longo — *last but not least* — con una stampa spaziosa e con una buona qualità di carta, nonché con la cura di tanti altri aspetti editoriali, contribuisce degnamente a questo bel recupero.

Sergio Corsi, *Loyola University Chicago*

Marco Santoro, *Libri Edizioni Biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico*, Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma), 2002. Pp. 221.

In libri di questo genere, cioè costituiti da una raccolta di saggi pubblicati in varie sedi e in tempi diversi, la prefazione è molto importante perché di solito in essa l'autore giustifica il bisogno della raccolta e ci dice cosa le conferisce unità nonostante l'apparente natura eterogenea dei saggi. E la prefazione è molto importante perché l'autore conosce il suo lavoro *per causas* e ci può dire meglio di qualsiasi altro il perché e il come della raccolta, anche se può succedere che le *causae* si rivelino dei pretesti. Santoro non fa eccezione a questa consuetudine, e ci dice che il libro è unitario pur nella sua disgregazione. Sembra un paradosso ma lo smontiamo non appena cominciamo a leggere i primi saggi perché capiamo subito che l'autore vuol presentarci, attraverso sondaggi e ricerche diverse, la grande ricchezza e varietà del campo bibliografico, della scienza del libro e dei tipi di ricerca che le danno oggi una grande vitalità. È una ricchezza affascinante e del tutto inaspettata da parte di chi si occupa di letteratura senza pensare affatto alla vita del libro, dalla sua concezione alla sua produzione alla sua circolazione e alla sua collocazione in biblioteca: per i non addetti ai lavori la scienza bibliografica è semplicemente quella che produce bibliografie e banche di dati; e un libro che riesce a demolire questa credenza merita certo di essere segnalato e soprattutto letto.

I primi due saggi (“A proposito della storia del libro”, e “Storia delle biblioteche o della biblioteca”) ci introducono in questo mondo per la maggior parte di noi nuovo. Sono due saggi “teorici” in cui Santoro prende in esame varie proposte moderne sul come debba muoversi la disciplina, quali debbano essere i suoi interessi e confini, quali i suoi strumenti e strategie di lavoro. E vediamo così profilarsi chiara la nozione della differenza fra testo e libro; capiamo quale importanza abbia il sistema della produzione — quindi l'intervento dell'editore il cui ruolo non è solo quello di stampare ma di scegliere le opere per i suoi torchi e di curarne la stampa e il mercato; il sistema della distribuzione — quindi il ruolo del libraio; l'utenza — quindi il ruolo del lettore, del bibliotecario e del collezionista ... insomma un universo di fasi e di tappe attraverso le

quali i testi diventano libri e in quanto tali entrano nel tessuto sociale con il loro contributo ideologico o comunque sociale. E Santoro ricostruisce questo quadro da pari suo, intanto con una formidabile conoscenza della letteratura sull'argomento (soprattutto francese, inglese, americana ma anche italiana), quindi con un'avvincente lucidità di esposizione e con una glossa continua di riflessioni originali che fanno di lui non solo un uditore attento dei discorsi altrui ma un protagonista, e fra i più ammirati, della discussione in corso al livello internazionale.

Il saggio seguente, "Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico", è forse il più stimolante della raccolta perché fa vedere come la nozione di "paratesto" usata normalmente per fini estetici possa essere anche una chiave per entrare in un problema storico-culturale relevantissimo. Santoro privilegia la lettera dedicatoria fra le altre forme di paratesto (frontespizi, indici, componimenti poetici dedicatori, illustrazioni ecc.), e mostra come presto, dopo i primi decenni del Cinquecento, diventi un "genere", un paratesto permanente, per così dire, legato ai problemi di sovvenzionare la stampa del libro e di diffonderlo. Santoro studia questo genere nelle varianti della dedica dell'autore e/o dell'editore; lo studia comparativamente nei diversi stati italiani; e lo studia diacronicamente per illustrarne la funzione e la sua coerenza storica. È un saggio che fa capire come viva il libro e soprattutto come venga mutando nel tempo la figura del letterato che non è più l'umanista o l'uomo di corte, ma un tipo nuovo di lavoratore che dedica l'opera a un signore non per spirito di cortigianeria ma per motivi economici.

Gli altri saggi procedono in questo lavoro concreto di vedere il libro nella storia e nel complesso intreccio di elementi culturali; a volte si tratta di un libro singolo (ad esempio *Del tabacco detta herba santa con le sue meravigliose virtù*, attribuito a Giovanni Flavio Bruno ma che Santoro dimostra essere una traduzione/plagio dall'opera di Monardes sui semplici, e il plagio è nascosto dietro paratesti; oppure un esempio di "Riciclaggio editoriale. Il caso de *La bilancia istorica, politica e giuridica di Andrea Giuseppe Gizzi*, in cui si dimostra che il numero delle edizioni non significa necessariamente successo editoriale, anzi può indicare proprio il contrario); altre volte l'autore ricostruisce un aspetto della fortuna del teatro a Napoli basandosi sulla produzione editoriale ("Le edizioni sceniche napoletane fra Cinque e Seicento"); altre volte dell'editoria in generale nel periodo barocco, con l'avvento di nuovi grandi centri di produzione libraria che mettono in penombra Venezia, con la pratica delle committenze ufficiali e pubbliche che incidono perfino sui caratteri della stampa, e via dicendo ("Caratteristiche e valenze dell'editoria barocca"); altre volte riguardano il catalogo di una mostra ("La biblioteca medica"), che presenta considerazioni importanti sul catalogo di una mostra di opere di medicina presenti nella Casanatense; altre, ancora, l'autore analizza le nozioni di "antico" e di "raro" e la funzione che le descrizioni bibliografiche fatte nei cataloghi degli antiquari possono avere nel conservare il gusto del libro e di perpetuare questo oggetto di cui da tempo si predice l'estinzione.

Chiude l'opera un "Percorso bibliografico" concepito come un supplemento informativo per chi voglia continuare ad informarsi sulla "storia del libro": idea eccellente che non solo alleggerisce di note bibliografiche i saggi, ma completa questa raccolta che nonostante il rigore e l'originalità di molte parti vuole avere anche una certa qualità didattica, vuole essere un invito ad amare il libro e a conoscerlo nelle molte ramificazioni della sua vita.

Ed è un invito che accogliamo volentieri, grazie anche alla maniera con cui viene porto: con una calibrata mescolanza di grande erudizione e sapere bibliografico, di analisi

statistiche e di storia culturale, di conoscenze arcane di testi rarissimi, e di intelligenza sempre vigile e pronta a mettere a fuoco problemi interessanti anche quando a prima vista non sembra che ce ne siano. Purtroppo lo spazio non ci ha consentito di presentare in dettaglio l'originalità di alcune idee (ad esempio il ruolo della filologia testuale nella ricerca bibliografica, o l'uso di alcune nozioni antropologiche nel considerare la distribuzione del libro) né di elogiare dovutamente la perfezione costante della ricerca bibliografica; comunque valga a dispensarci l'autorevolezza di cui Marco Santoro gode nel suo campo di studi. Lodevole è anche la tempestività della pubblicazione perché, come l'autore dice nella sua prefazione e conferma poi con i saggi, la biblioteconomia entra di pieno nel campo della comunicazione e si aggiorna continuamente ai progressi di quella scienza che sembra non avere confini, per cui è ora che il pubblico dei lettori e dei letterati in genere ne prenda atto perché grazie ad essa si possono risolvere non pochi problemi culturali.

Paolo Cherchi, *Università di Chicago*

Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, and Thomas F. Heck, trans. and eds. *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios* / *La Commedia dell'arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*. 2 vols. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001.

This bilingual edition of the complete Casamarciano Scenarios is groundbreaking on several counts, and should become a key source text not only for both English and Italian *commedia dell'arte* scholars and practitioners, but also for theatre and cultural historians interested in 17th-century dramatic performance in western continental Europe. In particular, this extensive collection of *commedia dell'arte* scenarios offers a detailed record of improvised performance as it reached its peak of popularity in Naples during the second half of the 17th century. Nancy D'Antuono, commenting on its merits in her "Foreword," notes that it "easily doubles the *commedia dell'arte* source material available to students and scholars, by making available to an international readership the most substantial manuscript collection of *scenarios* extant, that of D. Annibale Sersale, Conte di Casamarciano. Containing 183 *scenari* in two volumes, of which 176 can be deciphered, this *zibaldone* was originally the property of Benedetto Croce. The manuscript now resides in the Biblioteca Nazionale di Napoli, shelfmarked XI.AA.41 (vol. I) and 40 (vol. II)" (xv).

While parts of the collection had been published in Italian before, this first complete edition is the result of ten years of study by Dr. Francesco Cotticelli, who, in addition to editing and transcribing the Italian text presented in volume 2, also provides an introduction containing two critical chapters: a philological description of the manuscripts with explanations of linguistic and redactional features, and an extensive current bibliography of scholarly works on the *commedia dell'arte*. The parallel English edition, volume 1 of the set, prepared in collaboration with English translators, Dr. Thomas Heck, and Anne Goodrich Heck, offers translations of all Cotticelli's 176 transcriptions. Not an exact duplicate of the Italian volume, it includes a brief introduction explaining the rationale behind the linguistic and editorial choices made by the translators in an effort to provide accessible versions of Cotticelli's more scholarly Italian transcriptions. It also offers English abstracts of Cotticelli's critical chapters for those who are unable to read Italian, as well as a "Table of Concordances" (5-11) that

brings together the findings of earlier concordances by both Italian and English scholars. An invaluable compilation, it directs readers to extant manuscript collections where variants of each of the 178 scenarios in the Casamarciano manuscripts can be found. While it does not pretend to be complete, it allows readers to see at a glance the number of parallel versions of *commedia dell'arte* scenarios in circulation across Italy, France, and Spain. In addition to cross-referencing the scenarios to other Italian models, it links them up to works by such distinguished playwrights as Molière, Lope de Vega, and Calderón. If the two most notable examples are “Il Comvitato di pietra” (“The Stone Guest”) (ii/47), a source for the plays and operas about Don Giovanni, and “Nerone imperadore” (Emperor Nero) (ii/68), a version of Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea*, there are many others of great interest.

Beyond making such a large number of new scenarios available for study and performance, the collection is a valuable historical record of the developments that the *commedia dell'arte* underwent in Italy in the second half of the 17th century. Since there are far less data about the *commedia dell'arte* in this later period, the Casamarciano scenarios help to answer questions about the kinds of theatrical activities taking place in a major Italian city which played host to a steady stream of travelling troupes. Moreover, because they provide a consecutive record of actors’ performances over several decades, they serve as valuable resources for tracking changes that were taking place in the staging of the scenarios in question. Indeed, Cotticelli’s two critical chapters make use of these data to correct certain misconceptions and offer some new insights into late 17th-century Italian improvised theatrical practices.

In “Annibale Sersale e le scene del suo tempo a Napoli” (vol. 2, 14-21) (“Annibale Sersale and the Theatrical Climate in Naples of His Day” vol. 1, 19-20), Cotticelli remarks on the surprising lack of information linking Annibale Sersale, Count of Casmarciano (1659-1712) to his life-long theatre project. However, even without knowing Sersale’s exact role in the theatre of his day, Cotticelli surmises that in order to transcribe the performances, Sersale must have been in attendance at the actual stagings of the plays, and hence must have been familiar with the many travelling troupes who were constantly appearing in the Vicolo della Lava, the narrow street where public performances were held. If nothing else, the monumental size of this *zibaldone* and the range of sources and genres represented in it indicate that theatre activity in 17th-century Naples was varied and highly experimental. Given the scarcity of evidence of the activities of *arte* troupes in this period, Cotticelli proposes that the Sersale collection may be the most interesting source we possess for the second half of the 17th century. Despite the lack of information about where these scripts were performed and by whom, he regards them as valuable registers of the changing social and political conditions that followed the political upheavals of the mid century. Thus he points to the prevalence of Neapolitan characters and dialect throughout the collection to indicate how vibrant the local culture was, while at the same time acknowledging that the strong presence of Spanish models indicates the reassertion of Spanish authority over the city.

Sersale’s monumental collection also gives us enough literary evidence to make it possible to document the evolution that the *commedia dell'arte* underwent as it diversified its range from physically based farces to include a wider variety of more complex sophisticated comedies. Despite the strange absence of evidence of any commentary by Sersale, Cotticelli is convinced that he must have been aware of the kinds of innovations he was recording since they are so evident in the manuscripts. In

“Proposte per una lettura e interpretazione degli scenari Casamarciano” (vol. 2, 3-13) (“Suggestions for Reading and Interpreting the Casamarciano Scenarios” vol. 1, 13-18), he offers some interesting observations about the kinds of information the individual scenarios give concerning their often complex relationships to actual theatrical events they may be recording. One striking feature of the codices is the marked difference in the ways the scenarios are laid out in Sersale’s two volumes. Since each one has advantages, it is not possible to draw any conclusions as to their relative dramatic strengths in capturing what is actually happening on stage. However, in investigating the challenges the actors faced in documenting the art of improvisation, he points to the possible functions of a scenario as notating not only the original nucleus of a theatrical event, but also providing “a record of successful stage performance, and a point of departure for future revivals. Equally distant from both the author’s scripted play and the actor’s performance, a scenario can also be moved chronologically in either direction from its corresponding performance, coming into being before or after the fact” (trans. Anne Heck, vol 1, 15).

By looking at variations in scenarios with similar Pulcinella plots, Cotticelli demonstrates that the ways in which the actions are recorded indicate that the actors were relying on a shared knowledge of previous performances. He also uses the central importance of the Pulcinella mask and the range of roles he performs to dispute Kathleen Lea’s well-known contention that the “popularity of Pulcinella hastened the disintegration of the *commedia dell’arte* by increasing the output of ill-constructed farces” (Lea, *Italian Popular Comedy* I, 102). Drawing on a knowledge of Pulcinella’s appearance in almost every scenario, he identifies him as a unifying, energizing force, whose “adaptability and timelessness” (vol. 1, 15) worked in the exact opposite way. He further proposes that rather than destroying the purity of the neoclassical and Spanish Golden-age plays in which he appeared, his very contemporaneity gave a whole new life to their tired plots.

In trying to estimate just what the written scenarios capture of the nature of this ephemeral actors’ theatre, Cotticelli weighs up the often contradictory evidence they give us of the very diverse kinds of stylistic and verbal processes used to create the performances. If the most important question is to discover what the balance was “between the creative freedom of the actor and the logic imposed by the plot” (vol. 1, 17), the answer is by no means straightforward since, as these scenarios confirm, so many performance conventions became formulaic over time. At the same time, notations of the sequence of stage actions being performed became more and more complex, an indication that the actors involved were operating at a very sophisticated, self-reflexive level. This evidence leads Cotticelli to suggest that “[t]he actors’ own fidelity to technical virtuosity ends up undermining the survival of a true theatre of improvisation” (vol. 1, 18). Thus, in making such a laborious effort to document this virtuosity on paper, Sersale, ironically, may have been confirming the decline of truly improvised comedy. At the same time as his collection records the growing obsession on the part of the actors to write down their stage business, such records actually serve as a tacit admission that the actors themselves no longer believed that it was possible to improvise a scenario in a fresh new way each time it was performed.

In conclusion, I believe that this collection is of enormous value for many different kinds of general and scholarly readers and theatre practitioners. *Commedia dell’arte* scholars working in English and Italian have the great benefit of a bilingual edition

available to them for immediate reference and future investigation. *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casmarciano Scenarios / La Commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casmarciano* is an essential and immensely valuable addition to present-day *commedia dell'arte* studies, and by extension, to the study of the early modern European theatre it influenced so greatly.

Rosalind Kerr, *University of Alberta*

Armando Maggi. *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: U of Chicago P, 2001. Pp 255.

This book represents a distinguished and theoretically sophisticated contribution to the relatively short bibliography of scholarly works on European demonological literature. Since the 1970s, witch trials have been the focus of many important studies, but learned Latin treatises on the powers of demons have attracted less attention. The crucial exception is Stuart Clark's *Thinking with Demons* (1996), the indispensable starting place for any serious reading on this recondite topic. Conceived as a corrective to the idea that witch and demon beliefs existed only (or mainly) at the lowest social levels, Clark's magisterial work demonstrates the pervasive character of "demonic thinking" in European high culture of the sixteenth and seventeenth centuries, especially in the areas of science, history, religion and politics.

As a literary scholar, Armando Maggi takes a more textually focused and exegetical approach to traditional demonologies, presenting densely argued, close readings of five selected authors from sixteenth-century Italy, as well as one from Portugal. He describes his own work as "a linguistic and rhetorical analysis" of the dialogue between demons and humans "as it was hypothesized and investigated during the Renaissance" (1). The demonological treatises under investigation are to be understood as "grammar books," dissecting the strange idioms through which fallen angels communicate their subversive, destructive messages to vulnerable humans (2). Maggi explains his approach as a "form of intellectual and linguistic translation," an effort "to make sense of [...] an obsolete and 'insane' intellectual system" (3). While recognizing differences of emphasis among authors, he is not primarily concerned with the specific contexts in which individual treatises were written; rather he treats demonological literature as a single discourse, one still spoken, at least in some quarters, up to the present day.

His first chapter, "The Devil's Perverted Syllogism," is a highly original linguistic analysis of Sylvester Prierio's *De strigimagarum daemonunque mirandis* (Rome, 1521). Maggi sees this treatise as unique in the demonological literature for its focus on "the dynamics of the devil's intellectual practice [...] how the devils think and manifest their thoughts" (42). Since they have no bodies and no voices, angels have no language of their own; essentially they are messengers acting "as instruments of others' discourses" (5). In the case of the good angels, this situation presents no problem, since they reliably transmit divine messages. But fallen angels are "permanently excluded from meaning" (5), and despite their intelligence, they are parasitically dependent on others' idioms. "Astute semioticians of the world's language" (23), these "speakers of the mind" inhabit the lower air, where they observe human actions, and in their intellectualized way, form incomplete "perverted syllogisms" in men's minds, infecting them with an unspoken, destructive language of "chaos and incertitude" (6). Like the book as a whole, this

chapter is informed but not dominated by twentieth-century theories of language (Pierce, Searle, de Certeau, Lacan). As it turns out, these theorists really do help to explicate the highly abstract, unembodied discourse of demons and angels. Maggi's work demonstrates the utility of linguistic and literary theory in decoding the most abstruse of pre-modern discourses, showing that the sometimes difficult hermeneutics of the "linguistic turn" can facilitate the daunting task of deciphering these earlier arcane texts.

Since the "devil needs a human speaker [...] to complete his perverted syllogism" (54), language provides the opening for demonic appropriation of human desires. A previously unstudied treatise by the Portuguese Inquisitor Manuel do Valle de Moura, *De incantationibus seu ensalmis* (Lisbon, 1620) describes the subversion of ceremonial religious speech to magical ends by users of incantations, called *ensalmi* in the vernacular. Defined as "benedictions or imprecations composed of a certain formula of words, primarily holy ones" (55), they were used primarily for healing, but also to obtain worldly goods. The problem with such invocations was the uncertainty of their addressee; even when putatively directed to God, requests could easily be taken up by a demonic listener. The earliest *ensalmi* were pagan; those of Jews, sodomites, witches, and heretics continued to give human voice to "Satan's rhetoric" (84).

In a jurisdictional assertion typical of Counter Reformation thinking, only the official prayers of the Catholic Church were guaranteed to be immune to demonic usurpation. The most powerful ecclesiastical weapon against demons was exorcism, which underwent a significant revival in sixteenth-century Italy. Chapter 3 focuses on a collection of Italian exorcist treatises, the *Thesaurus Exorcismorum* (Cologne, 1608), including those by Zacharia Visconti, Valerio Polidori and Girolamo Menghi (who was not an Inquisitor, as Maggi asserts, but a Franciscan exorcist). Each of these treatises functioned as a *vade mecum*, or manual (97) for arresting the spread of demonic rhetoric through the more powerful voice of the institutional Church, speaking through a licensed exorcist reading from an approved script.

Chapter 4 examines "The Discourse of the Mind in the *Probation* of St. Maria Maddalena de' Pazzi," a Florentine mystic and the subject of an important earlier book by the author. This amazing text records Maria's five-year melancholia, a condition which left her peculiarly vulnerable to demonic assaults. Maggi's analysis of how demons used the melancholic temper to insert themselves into the human mind is chilling, and may seem oddly familiar to any modern depressive. His final chapter takes on a little known illustrated treatise by the sixteenth-century physician and astrologer, Girolamo Cardano: *Metoposcopia*, or "the analysis of signs marked on the human face" (183). Demons could read these signs, using them to pick out likely targets for possession, obsession, or temptation.

In his introduction, Maggi accurately describes his study as "founded on a 'credulous' suspension of disbelief" (3), one that abstains from "superimposing our 'enlightened' beliefs" on early modern demonological thought. But how can "the criminal conduct of the Catholic Church" (3) be discerned, if not from a retrospective, modern perspective? Maggi's conclusion deliberately rejects any historicist discontinuities, presenting a Gay Pride rally in Rome during the Jubilee Year of 2000 as part of a transhistorical confrontation between a repressive orthodoxy and "its victims, all those who, throughout the centuries and in different ways, were persecuted and murdered" (231) by representatives of the Church. This originally Catholic, demonized view of sodomy has, in his view, been taken up by the otherwise presumptively heretical

forces of the American Christian right (234). Many readers not drawn to the anachronistic aspects of this impassioned conclusion will nonetheless find themselves enlightened and engaged by Maggi's skillful, even brilliant, reconstruction of how demons and demonologists thought and spoke about each other in Counter Reformation Europe.

Mary R. O'Neil, *University of Washington*

Giulia Bigolina. *Urania*. A cura di Valeria Finucci. Roma: Bulzoni Editore, 2002. Pp.196.

Una ventina d'anni fa Carlo Ginzburg osservava in un suo celebre saggio ("Spie: radici di un paradigma indiziario") che l'opera dello storico è paragonabile a quella del detective e a quella dello storico dell'arte positivista che pazientemente mettono insieme tracce e frammenti di quello che stanno cercando sulla base di un "paradigma indiziario". Valeria Finucci — studiosa di letteratura del Cinquecento che nei *Ringraziamenti* si autodefinisce scherzosamente "Sherlock Holmes della famiglia Bigolini" (11) — è partita dal paradigma, sicuramente più che plausibile, che dovesse esistere una narrativa in prosa scritta da una donna nel Cinquecento e in seguito a pazientissime ricerche in archivi e biblioteche italiane ed europee l'ha riportata alla luce e pubblicata.

Urania nella quale si contiene l'amore d'una giovine di tal nome è il primo e per ora l'unico romanzo in prosa composto da una donna nel Cinquecento, Giulia Bigolina; fu scritto a Padova, dove l'autrice visse, presumibilmente intorno al 1556-58. Giulia Bigolina fu anche autrice di una lunga novella, *Giulia Camposanpiero e Tesibaldo Vitaliani*, arrivata fino a noi, e sicuramente di un'altra novella andata invece perduta. Appartenente ad una famiglia della nobiltà padovana, Giulia Bigolina visse in un periodo intenso e difficile della storia d'Italia: i suoi dati biografici vengono collocati — con un grande lavoro di confronto e ricostruzione di documenti d'archivio, repertori storici, indici e altro — intorno al 1518 per la nascita e al 1569 per la morte. Come Valeria Finucci fa giustamente notare, le donne spesso non comparivano negli alberi genealogici o nei libri di famiglia e infatti i loro nomi cominciano ad apparire solo dopo il Concilio di Trento in censimenti religiosi quali gli *status animarum*. Ma Giulia Bigolina, quasi ignota per i documenti civili del suo tempo, è invece conosciuta nei circoli letterari della sua città, corrisponde brevemente con Pietro Aretino che le manda i saluti del comune amico Tiziano Vecellio, è citata con ammirazione in un libro dello storico Bernardino Scardeone, membro dell'importante Accademia degli Infiammati, è amica di Sperone Speroni e, una ventina d'anni dopo la sua morte, viene menzionata in un libro di Ercole Filogenio insieme a Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Laura Battiferra e Laura Terracina. Non solo: la scrittrice appare come interlocutrice in un dialogo dal titolo *A ragionar d'amore* scritto intorno al 1550, il cui manoscritto è stato rintracciato da Paul Oskar Kristeller in una biblioteca francese. Se si può già parlare di un canone al femminile in formazione verso la fine del Cinquecento, certamente Giulia Bigolina vi apparteneva.

I secoli successivi — fino all'Ottocento — continuano ad annoverare Giulia Bigolina all'interno di repertori delle donne letterate e di raccolte di novelle significative che vanno da Boccaccio alla fine del Settecento. L'autrice ha un posto tra nomi quali quelli di Bandello, Bargagli ed Erizzo. Melchiorre Cesarotti, alla fine del Settecento, la loda per le sue novelle "leggiadre" e per lo stile. È degno di nota osservare che la fama di Giulia Bigolina non fu aiutata dalla stampa. Il romanzo non fu mai pubblicato — Valeria

Finucci fa notare che la censura post-tridentina non avrebbe permesso la stampa di un romanzo la cui protagonista, travestita da uomo, se ne va in giro da sola —, e la sua novella fu finalmente edita solo nel 1794 all'interno di un'opera dal titolo *Notizia de' novellieri italiani*. Valeria Finucci — novella Sherlock Holmes — ha ritrovato l'originale di *Urania* nella Biblioteca Trivulziana di Milano; il manoscritto probabilmente è l'autografo inviato dalla scrittrice a Bartolomeo Salvatico, il giureconsulto cui l'opera è dedicata. Finora se ne conosceva solo una copia settecentesca depositata nella Biblioteca Apostolica Vaticana e menzionata nell'*Iter Italicum* di Kristeller. Nel Novecento l'interesse per Giulia Bigolina è pressoché inesistente: la sua esclusione ad opera di critici quali Giambattista Salinari è significativa del trattamento riservato a molte donne scrittrici. Nel 1955 e poi nel 1976 Salinari ristampa la raccolta *Notizia de' novellieri italiani* di Anton Maria Borromeo della fine del '700 — una collezione lodata e citata che conteneva novelle inedite di Giovanni Morlini, Pietro Fortini, Luigi Alamanni e altri, più la novella della Bigolina —, e tranquillamente decide di escludere dalla sua versione l'unica rappresentante femminile.

Urania è un affascinante *pastiche*. La protagonista è una poetessa che decide di divenire pellegrina per amore; dopo essere stata abbandonata dal suo amante perché non abbastanza bella, indossa abiti maschili, assume il nome e l'identità del suo amante Fabio e gira l'Italia a cavallo alla ricerca di una risposta al suo dilemma amoroso. In questo viaggio incontra uomini e donne, viene creduta uomo da tutti e suscita l'amore della giovane vedova Emilia, che la segue sperando di realizzare un'unione con lei. Il romanzo è complicato da una serie di intrecci paralleli — di cui è meglio non parlare per lasciare un po' di *suspense* ai lettori — fino al lieto fine che giunge dopo un'ultima difficile prova. Come Valeria Finucci fa notare nell'importante analisi (44-63) degli svariati generi letterari coinvolti nella costruzione del romanzo, il modello principale è l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio. Tuttavia Giulia Bigolina mostra di conoscere anche i romanzi cavallereschi, la letteratura pastorale, probabilmente la commedia *Gl'ingannati*, (dove la protagonista Lelia si veste da uomo e assume il nome di Fabio), nonché la vasta trattatistica sull'eccellenza delle donne e l'amore, molto feconda in area veneta. Tutti questi generi letterari, più altri che sarebbe lungo menzionare, si amalgamano armoniosamente nella narrativa. Anche se — per quel che sappiamo — Giulia Bigolina non scrisse poesia d'amore, potremmo includerla tra le poetesse cinquecentesche che Ann Rosalind Jones ha simpateticamente definito come "bricoleuses" (*The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington: Indiana UP, 1990) in riferimento alla loro abilità di servirsi vantaggiosamente nelle loro opere di diversi generi e motivi stilistici.

La narrazione delle avventure di una poetessa in abiti maschili consente all'autrice di esplorare liberamente e radicalmente alcuni temi che cominciavano a circolare proprio in quel periodo riguardo al ruolo femminile nel rapporto tra i sessi e nella società. Alla protagonista sta particolarmente a cuore il tema dell'educazione femminile che viene esaminato nei due incontri agli inizi del romanzo, quello con il gruppo di donne e quello con il gruppo di uomini. Le gentildonne che Urania/Fabio incontra prima di tutto dichiarano di voler esercitarsi nelle scienze e nelle lettere, esercizio in cui sono impediti dagli uomini, e solo poi di volersi scegliere un amante di proprio gradimento. L'incontro successivo con i gentiluomini, che vogliono sapere il tenore della conversazione del giorno precedente, consente all'autrice — non dimentichiamo, creduta uomo — di entrare in una appassionata perorazione della causa femminile e del diritto

all'educazione. Urania/Fabio suggerisce ai gentiluomini che incominciano il loro discorso spregiativo sulle donne prendendo ad esempio paradigmatico la figura di Elena di Troia, che dovrebbero invece "volgere" (120) l'ordine della storia e considerare Paris (Paride) responsabile di quegli avvenimenti. Forse Giulia Bigolina era a conoscenza dell'avvertimento finale di San Giovanni nell'*Orlando furioso* ("E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,/ tutta al contrario l'istoria converti:/ che i Greci rotti, e che Troia vittrice,/ e che Penelopea fu meretrice" 35:27). Di certo, giudicando complessivamente la sua opera, l'autrice non si limita ad una confutazione della supposta inferiorità femminile ma riconosce, in anticipo su Moderata Fonte, il diritto alla parità intellettuale e sociale.

Verso la chiusura della sua rilevante introduzione al romanzo, Valeria Finucci avanza una proposta che può dare inizio ad un nuovo paradigma, stavolta non indiziario: "Alla luce di quello che Bigolina fa in *Urania*, bisogna far risalire l'invenzione del trattato femminista a quaranta anni indietro e motivarlo non come il risultato di rigurgiti misogini [...] ma di una precisa agenda intellettuale e filosofica in un periodo in cui proliferavano testi sul 'prender moglie' e sul 'governo della casa'" (58). L'invito dovrà necessariamente essere preso in considerazione da tutti coloro che studiano le donne scrittrici nel Rinascimento, la *querelle des femmes*, la costruzione dell'identità femminile, ma anche la formazione del canone letterario e artistico nel Cinquecento, non solo in Italia ma anche in Europa. E, fortunatamente per tutti gli appassionati di cose italiane che non hanno familiarità con l'italiano del Cinquecento e per gli studenti, è attualmente in corso la traduzione in inglese del romanzo da parte di Valeria Finucci.

In conclusione il volume *Urania* è una aggiunta considerevole a tutta quella serie di libri di mano femminile che negli ultimi vent'anni hanno consentito agli studiosi del Rinascimento di cominciare a rispondere almeno parzialmente all'ormai topico quesito: "Did women have a Renaissance?"

Laura Giannetti Ruggiero, *The Pennsylvania State University*

Janis Bell and Thomas Willette, eds. *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Giovan Pietro Bellori (1613-1696) occupied a central position in Roman cultural circles, both in the *curia* and elsewhere, from the early 1640s until his death. His writings had a crucial impact on the two fields that held his interest throughout his life: antiquarian studies and criticism of contemporary painting. Yet his name is nowadays barely recognized, outside specialists' circles. One of the explicit goals for Bell and Willette's collection is to bring Bellori's writings and opinions back into scholarly discussion, especially by "bridging the gap that has arisen in the world of modern scholarship between Bellori's antiquarian activities and his writings on contemporary art and criticism" (3).

Recognizing that Bellori's life and cultural role are mysterious to many potential readers, in the introduction Janis Bell provides an excellent overview of his life and scholarship (4-16); she then moves on to Bellori's reception in the eighteenth century and beyond (16-52), thus offering a frame for (as well as explicit connections to) the eleven essays included in the collection.

These fall under two headings: the first six are devoted to "Bellori and the Republic of Letters in Seventeenth-Century Rome," the other five to his better-known book, *Le vite*

de' pittori, scultori, ed architetti moderni, first published in Rome in 1672. All rely strongly on visual as well as textual evidence, as befits contributions that, for the most part, were originally presented in 1996 at a conference organized by the Association for Textual Scholarship in Art History.

Taken together, the essays in the first part (by Giovanna Perini, Louis Marchesano, Tomaso Montanari, Ingo Herklotz, Eugene Dwyer, and Hetty E. Joyce) describe Bellori's career in Rome. He had arrived there a young prelate "of very modest origins" (56), and had to acquire a powerful employer if he wanted to succeed. This he did very well, ultimately ascending to the positions of "superintendent of antiquities to Popes Clement X (1670-1676) and Alexander VIII (1689-1691) [...] and antiquarian and custodian of medals to Queen Christina of Sweden" (2). To a different extent these six essays insist on Bellori's antiquarian expertise and interests; they also effectively "expose the fallacy that Bellori was an old-fashioned antiquarian but an innovative art critic" (3), another stated goal for the collection.

Out of the essays in the first part, Montanari's "Bellori and Christina of Sweden" is an interesting and well-built exploration of how patronage unfolded in seventeenth-century Rome: there were many venues for it, some explicit and others implied, some linked to publications and others to bestowing positions, etc. While the essay helpfully conveys the complexity of the very term "patronage," surprisingly (given the two characters involved) it pays no attention to gender dynamics.

The second part of the collection is even more strongly text-based, as it concerns Bellori's *magnum opus*, the *Vite*. In "The Allegorical Engravings in Bellori's *Lives*," Claire Pace and Bell link Bellori's antiquarian expertise in medals and coins to the images that open each *vita*. While the essay is convincing and clear, it suffers a little from the inclusion of a great quantity of material. Martina Hansmann defends Bellori from the accusation of being a prescriptive, rather than a descriptive, writer in her exploration of his ekphrastic method in the *Vite*. Her contribution places Bellori within the context of his own and his contemporaries' writing, and juxtaposes context and goals with Vasari's. Anthony Colantuono reads the *Vite* paying special attention to the use of the term *scherzo*. He establishes a technical and a colloquial meaning for it, helpfully giving a broad context and linking terminological debates in literature with those occurring in writings on the visual arts. Janis Bell's third contribution to the collection, "Bellori's Analysis of *colore* in Domenichino's *Last Communion of St. Jerome*," clarifies that "*colore* is an integral part of seventeenth-century classicism" (276) rather than an aberration. Arguably the most purely art-historical piece in the collection, it suffers considerably from the fact that all paintings it considers are reproduced in the volume in black and white. Last, Thomas Willette's "The Second Edition of Bellori's *Lives*: Placing Luca Giordano in the Canon of Moderns" considers the role of Bellori's *Vite* in later time by examining the contents of its second edition (Naples, 1728). He convincingly argues that the addition of Luca Giordano among Bellori's exemplary lives constitutes the Neapolitan Bernardo "De Dominici's first installment in the rewriting of the history of Kingdom of Naples for modern times, as a civil history rather than a history of rulers" (289). Willette's essay simultaneously concludes the collection and opens its topic up to further exploration.

As Bell acknowledges in the introduction, the collection's long gestation pushed its publication past the massive Roman exhibit of 2000 devoted to *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. A two-volume catalogue by the same

title was published that same year in Rome by De Luca, edited by Evelina Borea and Carlo Gasparri, but its contents are not reflected in the essays. The volume at hand is, nevertheless, valuable for its contributions as well as for newly available materials, appended to Perini's, Montanari's, and Dwyer's essays (66-74, 117-26, 163-69).

To varying degrees, the contributions included in this collection show an increased awareness of terminology on the part of art historians. In this light, the collection title and subtitle are particularly interesting: "art history" is juxtaposed to "scholarship and cultural politics." The first phrase holds a patent appeal to one of this book's core audiences; yet it has to be read alongside the second one so that the volume as a whole and most individual essays might be accurately described. That a volume on Bellori (long known primarily as the author of the discourse on "L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto" that Erwin Panofsky took as a point of departure for his crucial 1924 essay) manages to destabilize well established terminology is a testament to how seriously and successfully these scholars have taken their commitment to textual studies, without leaving the pale of art history as a discipline.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*

Rebecca Messbarger, *The Century of Women: Representations of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Rebecca Messbarger, in a wide-ranging, thoughtful book that critiques the traditional view of Italian *illuminismo* as generally more limited than that of northern Europe, reexamines the ways we think about eighteenth-century culture and clarifies Italy's contribution to the European Enlightenment. In doing so, she focuses on the peninsula's women — as students and intellectuals, as mothers and consumers — who during this period, enter the public arena as never before.

Women's central position remained a vexed one, however, in the context of the enlightenment's ideology of utilitarian egalitarianism. This ethics of social utility underscored individual rights and social mobility, endorsing a meritocracy based on achievement rather than birth, but such ideals inadequately addressed practical considerations of race, class, and gender. While the *illuministi* admitted that educating women better prepared them to be wives and mothers, they balked at the notion of female participation in the public sphere, believing that social utility required women to remain domestic.

Acknowledging that for the vast majority of women, gender restrictions proved insurmountable, Messbarger explores the ideas of some women who achieved success as professors, writers, and translators in a world almost entirely dominated by men. Her Introduction points out that in eighteenth-century Italy, a surprisingly large group of women — primarily noble, gentry, and *alta borghesia*, to be sure — did experience that heady intellectual world. These women founded learned academies, earned university degrees, and became professors. The book provides a context for these achievements, discussing writings by and about women to reveal the ways people thought about gender, and to show how women responded to male constructions of femininity.

Messbarger begins by focusing on a 1723 debate at Padua's Academy of the Ricovrati, among the first European academic institutions to give women honorary, though largely symbolic, membership. Giovanni Antonio Volpi stood opposed to the

proposition that women be allowed to study the arts and sciences, an important question with more immediate practical implications than former debates over whether women should participate in the military or government. Moreover, the venue — after all, the Ricovrati boasted Galileo as a founding member — situated the debate in the context of enlightenment empiricism. The large number of women in the audience also challenged the masculinist discursive format. Still, the debate's afterlife proved more significant than the event itself, as the 1729 publication of proceedings included a spirited critical response to Volpi by Aretafila Savini De' Rossi. Rhetorically, Savini De' Rossi's strategy involved a "two-part proto-feminist offensive" of formal response and critical footnotes that privileged empirical experience over traditional thinking about women (42). Volpi's indecisive responses to questions about the nature of femininity and women's social functions enabled Savini De' Rossi to use enlightenment ethics and an empirical methodology to argue for broadening women's educational opportunities.

After a dialogical analysis of the debate and the responses, Messbarger in the next chapter turns to the biology of sexual difference. Enlightenment scientists identified "two, perfectly differentiated, stable, and universal gender identities [...] substantially knowable and qualifiable," challenging "the authority of Aristotle's reigning theory of woman as a deficient man" (49-50). Beginning with Giovanni Bandiera, an Italian follower of the Cartesian François Poullain de la Barre, who argued that "the mind has no sex," the chapter looks at contrasting views in an epistolary tract by Antonio Conti "recognized as a 'summa of eighteenth-century misogyny'" (51). Employing a quasi-Newtonian analysis, he argues that the "blood and milk" related to a woman's role in reproduction affect her physical strength and result in a "lethargic brain" responsible for "facile conversation" (60, 64). Petronio Ignazio Zecchini, an anatomist from Bologna, extended Conti's theories, identifying the uterus as "the root cause of women's erratic behavior [...] and their incapacity for concentrated thought," concluding "that the female mind is not only sexed, it is supplanted by the womb" (67). Familiarity with enlightenment thinking about the science of gender proves useful for understanding the ways contemporaries considered social concerns.

Returning to the question of female education, chapter three explores Diamante Medaglia Fiani's writings, which urge women to study math and science. Medaglia Fiani promises men that educated women will make better wives and mothers, but significantly rejects educating women in the arts and poetry, which she believes exacerbate the stereotypical female tendency toward sentiment and imagination. Messbarger points out that the empirical bias of Medaglia Fiani's pedagogy increases women's independence, allowing them to produce their own knowledge of the world and of their places in it.

Next, Messbarger explicates Carlo Sebastiano Franci's essay "Defense of Women," published anonymously in *Il Caffè*. The article, in the enlightenment tradition, substitutes "the impartial touchstone of social utility for the unscientific moral precepts and social customs traditionally used to gauge women's virtue," thus establishing "a new egalitarian rationale for evaluating and enhancing women's impact on the public good" (87). Thinking about female behavior in utilitarian terms, "Franci condemns conduct that jeopardizes the well-being of the modern state: wastefulness, indolence, and the mismanagement of the domestic sphere," arguing that proper education could remedy this situation (94). Still, Franci fears women's "growing publicness," believing that they should retain their traditional private sphere roles and raising concerns about "women of all classes [...] straying [...] into the morally ambiguous public realms" (95, 96).

Such female containment remains porous, however, for Franci thinks that women would benefit from learning those skills and personality traits necessary for success in the commercial marketplace. These attributes would allow women to contribute in the domestic sphere as well as the public economy. Thus, Franci's "Defense of Women" "oscillates ambivalently between an 'objective' 'scientific' reconceptualization of gender relations, and a reinscription of the conventional feminine ideal," viewing women as essentially different from, and therefore necessarily under the control of men (103). Importantly, though, Franci rethinks this "feminine ideal" in the context of utility and contemporary economic theory (103).

The book's final chapter brings all of these themes — gender construction, education, and the marketplace — together in a discussion of *La donna galante ed erudita*, a Venetian women's magazine which appeared between 1786 and 1788. Three traits characterize the first Italian periodicals for women, which appear during the later half of the eighteenth-century: their focus on a female audience, their validation and commodification of particular notions of femininity, and their creation of a feminine discursive model. They differed from male-oriented enlightenment journals like *Il Caffè*, which "engaged in a collective, egalitarian endeavour to know the truth in order to enhance the public good" (119). Seeing fashion as self-fashioning, the audience of *Donna galante* devoted itself "to self-promotion, purchasing power, and manipulation of one's public self-image" (119). The Venetian periodical, which included fashion illustrations, advice on beauty and health, short fiction and poetry, differed from its European counterparts: it did not have advertisements and did have a female editor, Gioseffa Cornoldi Caminer. Even the name — *The Gallant and Erudite Woman* — transvalues traditionally masculine qualities to resist contemporary constructions of gender identity.

Messbarger's detailed scholarship, insightful readings, and useful historical context make this work a valuable contribution to Feminist, Italian, and Eighteenth-Century Studies. Forty pages of notes, including original Italian quotations, as well as fourteen pages of bibliography, constitute the text's considerable scholarly apparatus.

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

Alfredo Luzi (a cura di), *Microcosmi leopardiani. Biografie, cultura, società*, 2 voll., Fossombrone: Metauro, 2001, 870 pp.

Nella pletora delle iniziative editoriali che hanno accompagnato le celebrazioni per il bicentenario della nascita di Leopardi, ne segnaliamo una che appare animata da un interesse più profondo della mera occasione celebrativa, ed appare quindi anche destinata a sopravvivere. Si tratta della raccolta degli atti del convegno "Microcosmi leopardiani", tenutosi a Recanati nel dicembre del 1998, col quale il gruppo di lavoro guidato da Alfredo Luzi traeva il bilancio di metà percorso di un ampio lavoro di ricerca negli archivi e nelle biblioteche marchigiane, pubblici e privati, volto ad ampliare "la conoscenza del contesto storico e socio-culturale in cui era inserita la produzione leopardiana" (p. XXI). E l'importanza di questa pubblicazione sta proprio nel suo rendere conto non solo del convegno del 1998, ma di tutta l'attività di ricerca documentaria svolta tra il 1997 e il 2000. Alla prima sezione (3-246), riservata agli interventi del convegno, segue infatti una seconda parte (249-410), volta a raccogliere le schede biografiche dei marchigiani (sia di nascita, come Ignazio Guerrieri, che volse in latino *All'Italia, Sopra il monumento di Dante e Ad Angelo Mai*, sia d'adozione, come il tipografo Arcangelo

Sartori, che funse da mediatore tra Leopardi, Brighenti e Stella) con cui la famiglia Leopardi entrò in rapporto. La pubblicazione è completata da una terza sezione (413-870), edita in un tomo distinto, interamente dedicata a documenti riguardanti quegli stessi marchigiani, ovvero, in primo luogo, alle loro lettere, ma anche a frontespizi, contratti matrimoniali ed estratti da registri ecclesiastici ed inventari municipali.

La sezione propriamente saggistica si apre con il panorama, delineato da Franco Foschi, dell'ambiente culturale recanatese primo-ottocentesco visto da casa Leopardi. In primo piano si collocano le istituzioni (ovvero le riviste e le accademie) e gli intellettuali marchigiani cui Monaldo e Giacomo Leopardi si legarono maggiormente, talvolta anche al di là delle loro fedeltà politiche e religiose (come nel caso dell'amicizia con i Broglio d'Ajano). Carattere generale ha anche l'intervento di Franco d'Intino, volto a penetrare lo status intermedio del genere epistolare, non solo tra carattere documentario e carattere letterario, ma anche tra dimensione sinceramente privata (e quindi in certa misura aperta sugli abissi dell'io) e dimensione classicamente pubblica (e quindi passata al vaglio di un controllo non solo letterario).

Col saggio di Carini su Saverio Broglio d'Ajano si passa quindi all'analisi puntuale di alcune delle figure che, pur senza meritare un posto nella storia letteraria nazionale, animarono la scena culturale recanatese primo-ottocentesca, influenzando in misura non sufficientemente investigata prima di questa raccolta sulla vicenda intellettuale tanto di Giacomo quanto di Monaldo Leopardi.

Carini mette così a confronto le traduzioni artistiche del Broglio con quelle, maggiormente aderenti all'originale, di Giacomo Leopardi, mentre Dimanti si sofferma sulle traduzioni che Guerrieri diede delle prime canzoni leopardiane (oltre che su altri due fermi, Fracassetti e Muzzarelli, che pure legarono il proprio nome a quello di Giacomo, pur se principalmente in morte).

Non più Giacomo, bensì Carlo, Luigi e Paolina, sono quindi i membri di casa Leopardi chiamati in causa da Paola Ciarlantini nel suo saggio sui musicisti e sul melodramma a Recanati nel primo ottocento, mentre Paola Magnarelli si concentra sulle figure di tre medici variamente legati a Giacomo, ed in particolare su quella di Puccinotti, vera e propria incarnazione dell'intellettuale borghese *engagé* messo alla berlina nella *Palinodia*.

La famiglia Broglio d'Ajano, nella persona questa volta del patriota e rivoluzionario Andrea, viene quindi nuovamente evocata da Michela Meschini, insieme a Giacomo Beltrami, in relazione alla "divisata fuga" leopardiana del 1819, in virtù di una comune ansia per il viaggio già pienamente romantica.

Con Sara Lorenzetti, la figura di Leopardi passa in secondo piano per lasciare spazio alla relazione tra Giacomo Ricci e Caterina Franceschi, letterata nota e stimata da Leopardi, che non esitò a proporlesì come intermediario rispetto allo Stella. Carla Carotenuto risale quindi, attraverso la madre di Giacomo, Adelaide Antici, alla famiglia Baviera di Senigallia (Romualdo Baviera aveva sposato nel 1806 una sorella di Adelaide) per studiarne la storia, mentre Marta Giuliadori scende attraverso Pierfrancesco, l'ultimogenito di Adelaide, alla famiglia Ferretti, cui apparteneva la moglie Maria Cleofe, dalle cui vicende traggono nuova luce le figure della madre e della sorella di Giacomo Leopardi.

L'ultimo saggio è stato riservato da Vito Punzi ad alcuni ecclesiastici di particolare rilievo nella Marca primo-ottocentesca, a partire dal celeberrimo Giuseppe Antonio Vogel, che fu di guida a Giacomo nelle prime prove storico-filologiche.

Di indubbia utilità appare la seconda sezione dell'opera, che da una parte corregge ed arricchisce le vite già disponibili (come quella del Fracassetti nel *DBI*, di cui Dimarti denuncia i limiti riguardo al periodo romano e alla collaborazione col Muzzarelli) e dall'altra offre la prima trattazione delle vicende biografiche di alcune figure minori (come le sorelle Maria Francesca e Rosa Persiani). Al raggruppamento delle singole voci sulla scorta del curatore, si sarebbe, però, preferito l'ordinamento di tipo alfabetico, che avrebbe semplificato e reso quindi più rapida la consultazione.

Sarebbe stata altresì auspicabile una maggiore uniformità nelle modalità di redazione delle singole schede biografiche (una manca dell'indicazione delle fonti, alcune sono dotate di una breve introduzione, altre presentano una bibliografia ragionata), ma il lavoro svolto dal gruppo guidato da Alfredo Luzi costituisce comunque un esempio ed un punto di riferimento obbligato per chiunque rivolga il proprio interesse al contesto culturale in cui si formò, e per tanta parte della vita operò, Giacomo Leopardi.

Ancora più preziosi appaiono da questo punto di vista i materiali raccolti nel secondo volume dell'opera, che accoglie centinaia di documenti inediti, soprattutto lettere, di persone che entrarono in contatto colla famiglia Leopardi, anche se gran parte di questi documenti non la riguardano direttamente (come le lettere di Andrea Broglio al padre o quelle di Caterina Franceschi a Giacomo Ricci). Talvolta si ha anzi l'impressione che si sarebbero potute sacrificare alcune di queste lettere, estranee alle vicende dei Leopardi, a favore di altre che ebbero i Leopardi per mittenti o destinatari (come le lettere di Monaldo allo stampatore Annesio Nobili, di cui sono riprodotte solo cinque lettere su un corpus che ne conta una settantina). Di fronte alla campionatura di un corpus di diverse migliaia di documenti apparirebbe d'altra parte ingeneroso segnalare le inevitabili mancanze, invece di elogiare l'importanza del lavoro avviato e che ci auguriamo il gruppo di Luzi avrà la forza e soprattutto il modo di portare avanti.

Paolo Rambelli, *University College London*

Elizabeth Schächter. *Origin and Identity: Essays on Svevo and Trieste*. Leeds: Northern Universities Press, 2000. Pp. vii + 179.

Elizabeth Schächter's keen integration of sources in *Origin and Identity* becomes evident in her first chapter, "Trieste: A City of Paradox," which surveys Triestine cultural history from the eighteenth to the twentieth centuries from a variety of contrasting viewpoints: Habsburg, irredentist, Slovene, fascist. This essay is largely successful at painting a picture, with the "doppia anima" of Svevo at its center, of the unique "multicultural, multi-ethnic border city" that was Trieste at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. But Schächter's otherwise painstaking attention to detail — every page contains from four to eleven footnotes, averaging between six and seven — actually points to a telling deficiency. After noting that "Trieste, throughout the centuries of Austrian rule, had not become Germanized for two main reasons: the hinterland of Trieste was not German-speaking," the author neglects to make the necessary clarification that it was and continues to be primarily Slavic-speaking. This is one of Trieste's cultural oddities, as Italian cities go. The omission, which appears small, is characteristic: while gesturing toward Trieste's multicultural, multi-ethnic, and per force multilingual heritage, Schächter's treatment, like most "western" examinations of the Triestine crucible, is essentially Italo-centric. Thus, with all its wealth of source material, Schächter's book does not reference a single Slovene work. To be fair, the author does

not claim do have written a comparative study, nor is *Origin and Identity* intended for an audience of comparatists (the series is *Italian Perspectives*). But to be fairer still (to the material, that is), when the subject is the *métissage* of Triestine culture, then expanding linguistic and disciplinary boundaries is absolutely necessary for a balanced portrayal.

More successful are the subsequent chapters, which focus securely on Svevo's texts and a more narrowly conceived *Sitz in Leben*. Chapter Two, "Svevo and the Triestine Jewish Community," provides an especially welcome reevaluation of Triestine Jewish culture with the help of a hitherto neglected source, the *Corriere israelitico*, an influential monthly Jewish journal published in Trieste from 1862 to 1915. Partly with its help, but also on the basis of a careful reading of correspondence, Schächter manages to shed light on antisemitism in Trieste—which is often claimed to have been non-existent—, show the interweavings of various noteworthy Triestine families, including the Schmitzes, and draw interesting parallels, albeit on a smaller scale, with the pattern of upward social mobility in the family histories of Freud, Mahler, Rothschild and others. She also provides a sensitive treatment of Svevo's ambiguous conversion to Catholicism and its long-lasting effects on his life and art.

Chapter Three, "Don Juanism: Rivalry and Betrayal," is essentially a treatment of Oedipal patterns in *Una vita*, *Senilità*, and *La coscienza di Zeno*. As such, it again introduces a plethora of sources and proceeds from a careful reading of the works in question, though the insights that follow from such an analysis are not altogether apparent. When, in the essay's final paragraph, the author observes that *La coscienza di Zeno* diverges from the pattern of Don Juanism set by the previous two novels, it is not clear what such a divergence might mean in the context of Svevo's literary maturation.

In Chapter Four, "Sacred and Profane Love," Schächter turns her attention to Svevo's portrayal of women. Here again, the analysis is strongest in its exploration of the rapport between Svevo's fiction and Schmitz's life, especially in its discussion of the images of strong ("virile") women and the mother-in-law. Given Schächter's overall approach, greater contextualization with regard to the position of women specifically in Habsburg society would not have been amiss: her sources here are predominantly in British fiction and society, e.g., Williams' *Women and the English Novel*, Foster's *Victorian Women's Fiction*.

Following Chapter Five, which furnishes a brief discussion of the narrative "texture" of *Senilità* using Gerard Genette's concept of narrative focalization, Schächter devotes her two final chapters to *La coscienza di Zeno*. These are the two most promising essays of the book. In the first, "Time and Narration in *La coscienza di Zeno*," Schächter takes up James Joyce's observation regarding the innovative manner in which time is rendered "complex" and "fluid." She first provides a supremely clear reconstruction of the work's *fabula*, or chronological raw material, as a foundation for discussing the various temporal skips and fluctuations. Of special interest here are the dual roles of humor and irony in the fifty-seven year old, reminiscing narrator, characteristics not shared by the projected youthful self. Schächter's extensive knowledge of the critical sources on Svevo are once again on display in the final chapter, "*La coscienza di Zeno*: A Parody of Psychoanalysis," which contains enlightening discussions of auto-suggestion therapy and the potential influence of Wilhelm Stekl (1868-1940) on Svevo's work. Whether one agrees with the author's claim regarding the parodic relationship of Svevo's final novel to psychoanalysis (a satiric attitude does not necessarily translate into parody), the careful exegesis of the works of Stekl, a founding member of the Vienna Psychoanalytic Society

and an acquaintance of Schmitz, represents a valuable contribution to *studi sveviani* in and of itself.

Russell Valentino, *University of Iowa*

Gaetana Marrone. *Lo sguardo e il labirinto: il cinema di Liliana Cavani*. Trans. Simone Marchesi. Venezia: Marsilio Editore, 2003. Pp. 232.

Lo sguardo e il labirinto, which was originally published in English as *The Gaze and the Labyrinth*, takes an interdisciplinary approach to the films of Italian director Liliana Cavani. To the non-specialist public, the name of Liliana Cavani may be most clearly associated with scandal and controversy, principally for two reasons. The first is the clamor caused in 1974 by the release of the now infamous *Il portiere di notte* (*Night Porter*), a film starring Dirk Bogarde and the equally controversial Charlotte Rampling. The second reason may be the long-lived and much debated and commented rivalry existing between the two most famous Italian women directors of the 1970s, Cavani and Lina Wertmüller. Many critics have felt the need over the years to offer us their opinions about which of these two directors had more or less merit. For some, they were both opportunistic and not very talented scandal seekers; for others, they were both gifted directors worthy of accolades.

However, Gaetana Marrone has not targeted the general public with her book. This is a scholarly work which, taking a chronological approach, examines Liliana Cavani's films in all the stages of production, from the screenplay to the cutting room floor, and even to her battles against censorship. What Marrone has chosen to downplay is the public's reception of the films and the director's biography, both subjects that could certainly be of considerable interest in themselves but would, therefore, exceed the scope of the book as she has conceived it. Both these subjects are taken into account only when they are essential to the understanding of the film under discussion. The material that Marrone has drawn upon is varied: interviews with Cavani, preliminary screenplays, production notes, and previously unpublished sources. The book, divided into three parts plus an introduction, notes, and a filmography, takes as its premise that Cavani's films fall into two categories, the "realist," and the "psychological" — two sides that represent Cavani's ambivalence towards the representation of reality (translated as *il mondo fenomenico*). Part one, "Il labirinto: cognizione e immaginazione tragica," discusses *Francesco di Assisi*, *Galileo*, and *I cannibali*. Marrone's purpose in this section is to analyze Cavani's treatment of illusion and reality at this early stage of her career. Among the themes we find the embodiment of reality, illusion versus reality, and metaphors of rebellion, respectively. In part two, Marrone turns her attention to the "transgressive gaze" (*lo sguardo trasgressivo*) as she examines *Il portiere di notte*, *Al di là del bene e del male*, and *Interno berlinese*. Finally, in part three, Marrone discusses visual metaphors (*le metafore della visione*), specifically in *Francesco*, *Milarepa*, and *Dove siete? Io sono qui*. The author informs us that the title of the book, *Lo sguardo e il labirinto*, refers to emblematic situations in Cavani's films: the complex relationship between the events narrated and the language used to narrate them, the importance of the gaze as the driving force of thought and desire, and the transgression that ultimately allows the protagonist to transcend the limits of social structures and to step "beyond the door" — Cavani's most poetic and eloquent metaphor, in Marrone's view.

Although, as previously mentioned, there is very little biographical information in this book, the introduction provides some essential details that help us to understand Cavani's work and its underlying philosophy. Marrone does tell us a little about the shaping influences and determining experiences of the director's early life. For example, as a child she witnessed an execution by firing squad of sixteen partisans in her native town of Carpi. This event played an inspirational role in *I cannibali* and perhaps in Cavani's view of the individual's role in "politics." For Cavani, to be political connotes the Aristotelian sense of the individual's inevitable participation in the social life and affairs of the "polis," the community. And while always remaining staunchly unaffiliated with any political party, Cavani considers making films a political act on both a personal and societal level. On the personal level, it has served as an essential vehicle for her own self-expression; she has gone as far as to state that, without film, she would have been condemned to an inability to express herself, to unhappiness, and perhaps even the insane asylum (15). On the societal level, Cavani has stated that Italian directors have influenced, "nel bene e nel male, gli orientamenti culturali del dopoguerra; sono responsabili di vizi, vezzi e virtù della nazione [...]" (16). Filmmaking has also allowed Cavani to indulge her unquenchable thirst to unsettle bourgeois assumptions and prejudices. In short, far from shunning scandal and controversy, she has always welcomed them and harnessed their power.

Although Marrone's discussion is cogent and compelling throughout, there is one aspect of it that is of particular interest. Liliana Cavani is one of the few directors who have made two different movies about the same subject. In 1966 she made *Francesco di Assisi*, her first full-length film, starring Lou Castel. In 1989 she made a second film, *Francesco*, this time starring Mickey Rourke as the unlikely St. Francis. Marrone reveals that when the idea was initially suggested to Cavani, she rejected it immediately, fearing that such a project would inevitably turn out to be a sort of remake. However, on second thought, she decided that her trepidation was unfounded and she went ahead with it. Marrone analyzes the two films and reaches the conclusion that they were indeed very different in every important respect. For example, the first was pre-1968 not only in chronological time but also in ideology and spirit, informed by the socio-political and economic rhetoric of power. It was a film about the present, Marrone writes. The 1989 film de-romanticized the first Francesco by portraying him as a confused man wallowing in the labyrinthine depths between the oneiric and the demonic. Yet ironically, it was also a film about hope and the future, the dark and confusion being stages towards the light. If, to use the author's metaphor, this was a film literally and figuratively suggesting existence in a dark tunnel, then we can say that Cavani saw light at the end of it.

There is little doubt that Gaetana Marrone's book is a compelling work of scholarship and research that legitimizes the work of a director who has too often, at least until now, been undervalued.

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

Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock, a cura di Roberto Deidier, Roma, Edizioni Treccani, 2002, pp. XI – 146.

L'Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani pubblica gli atti della giornata di studio per il ventennale della morte di Juan Rodolfo Wilcock, tenutasi a Roma il 12 maggio 1998 con la collaborazione dell'Università di Palermo. Il volume, curato da

Roberto Deidier, registra in maniera giustamente provocatoria il vuoto critico che circonda l'opera dello scrittore italo-argentino, proponendosi fin dal titolo come un vero e proprio “segnale sul nulla”, “strumento di conoscenza intorno a un autore spesso trascurato dalla storiografia letteraria” (XI).

La vicenda biografica di Wilcock, in effetti, ha qualcosa di paradossale e di completamente anomalo. Formatosi nella Buenos Aires degli anni '40, a diretto contatto con personalità quali Luis Borges e Bioy Casares, egli esordì con una serie di raccolte poetiche in lingua spagnola, dal *Libro de poemas y canciones* (1940) con cui vinse il premio Martín Fierro, a *Sexto* (1953), fino alla tragedia in versi *Los traidores* (1956), realizzato a quattro mani con Silvina Ocampo. Ma il tratto che maggiormente definisce il suo carattere — oltre all'eclettismo che lo portò verso la prosa, la traduzione, il teatro e l'attività giornalistica — resta, comunque, la mobilità intellettuale, il cosmopolitismo, soprattutto l'inclinazione poliglotta che segnò a fondo il suo temperamento di scrittore. Sulla base di queste coordinate, ma anche per una profonda insofferenza nei confronti del regime peronista, egli si trasferì, nel corso degli anni Cinquanta, a Roma, dove avviò una ricca ed appartata produzione in lingua italiana.

Il volume curato da Deidier è diviso in tre sezioni. La prima — dal titolo accattivante *Una enorme morale inconsapevole* — contiene delle rapide immagini tracciate lungo il filo della memoria, dove la figura di Wilcock si ricompone all'interno di una riflessione trasversale, al limite della testimonianza. I macro-tasselli di questo puzzle — oltre al profilo introduttivo di Gianni Puglisi sui *Linguaggi di Wilcock* — sono rappresentati dai frammenti delle lettere inedite riproposte da Miguel Murmis, dalle quali si disegna un uomo in continua lotta “per essere se stesso” (12), incompatibile con la società, ma segnato da un bisogno autentico di superare le proprie solitudini (“Mi sentivo molto solo a Londra e per un mese ho desiderato ardentemente ricevere [...] qualche lettera che mi dimostrasse che da qualche parte avevo un amico nonostante le mie cattive qualità” 12). In questo spazio del ricordo si iscrive anche il ritratto con cui Elio Pecora, in un mosaico di piccoli aneddoti personali, ricostruisce un Wilcock quotidiano, filtrato dalla luce di sensazioni improvvise, di episodi secondari, che lo proiettano, attraverso singolari diapositive della parola, in uno schermo sfocato e pieno di fascino.

La seconda sezione del libro, *Cambiare lingua e pubblico*, si concentra attorno all'aspetto più problematico ed attraente della personalità di Wilcock, il suo statuto culturalmente ibrido, a cavallo tra una produzione in lingua spagnola e una italiana. L'intervento di Vanni Blengino si sofferma proprio sulla componente bifronte della sua opera, sottolineandone la dimensione biunivoca e doppia. La mancata comprensione di questo aspetto, con la conseguente assenza di uno studio comparato dei diversi momenti della sua poetica, rischia di restituire un narratore calvinianamente “dimezzato”, le cui metà “non vengono mai ricucite, in contrasto con l'operazione [...] di rudimentale sintesi culturale e sociale che ogni migrante, invece, sperimenta nella propria vita” (27). In questa prospettiva risulta interessante il lavoro di Amanda Salvioni sul Wilcock “argentino”, che permette di fotografare i singoli istanti della sua maturazione letteraria, dai testi d'esordio all'attività in riviste quali “Disco” o “Verde memoria”.

L'ultima sezione del volume (*L'arte di parlare per figure*), dedicata alla produzione italiana, ospita interventi sulle molteplici componenti della fisionomia artistica dello scrittore. La lettura di Roberto Deidier, rivolta in particolare al percorso lirico, rintraccia una stratigrafia poetica misurata sull'impronta dantesca, anche se recuperata tramite la lezione di T. S. Eliot e Borges. Ad essa si associa l'ipotesi di una “poetica del luogo

comune” definita da Arturo Mazzarella, dove la convenzionalità del linguaggio, contro cui Wilcock aveva inizialmente lanciato una “strenua sfida”, diventa il dato ontologicamente fondante, “quintessenza” dell’espressione da cui non poter prescindere. Più attenti alla dimensione narrativa sono invece i contributi di Giorgio Patrizi e Francesca Bernardini Napoletano, che, da diversi punti di vista, cercano di focalizzare l’obiettivo attorno a due aspetti interconnessi della produzione wilcockiana: quello dell’iconoclastia, intesa come segmento dissacratorio della sua scrittura, e quello del fantastico, seppur modulato attraverso la curvatura dell’assurdo.

Sempre in quest’ultima sezione è interessante l’intervento di Massimo Fusillo sull’aspetto probabilmente meno noto dell’autore, quello di saggista e teorico letterario. Recuperando un articolo sul monologo interiore del marzo ’59, già ricordato da Giacomo Debenedetti nel *Romanzo del Novecento*, Fusillo sottolinea l’aspetto intenzionalmente dilettantesco con cui Wilcock si avvicina a questioni di tipo specialistico, anche se il suo senso critico riesce in fondo a cogliere “alcuni nodi problematici che verranno poi sviscerati [...] con tutt’altra sistematicità nel decennio successivo” (109). Meno dilettantesco è invece il suo profilo di traduttore e interprete, analizzato con particolare attenzione da Franco Buffoni. Dal suo studio emerge un intellettuale attento alle più recenti teorie della filosofia del linguaggio — da Barthes alla scuola di Palo Alto —, anche se mediate, nell’effettiva prassi traduttiva, da un irrinunciabile bisogno di confronto “poietico” con i propri autori. Il saggio di Pietro Favari, infine, si orienta verso un ulteriore aspetto della produzione di Wilcock, quello teatrale, segnato da una “negazione dell’attore a teatro” (126), o meglio da una sua sostituzione con un’umanità abnorme, distorta, sintetizzata dall’animalità esasperante del suo personaggio forse più grottesco: l’abominevole donna delle neve.

Dal punto di vista dell’apparato critico c’è da segnalare, in appendice, la sezione bibliografica dedicata alla produzione argentina e italiana. La prima, curata da Amanda Salvioni, integra i titoli in spagnolo con le collaborazioni su riviste, le traduzioni e un’indicazione generale sulla generazione argentina del ’40. La sezione italiana, curata da Roberto Deidier, organizza il panorama critico in senso cronologico, dalle prime recensioni agli interventi più recenti, corredandolo con informazioni relative a siti Internet, tesi di laurea, carteggi ed interviste. Pur non esistendo un lavoro organico e monografico, il profilo che questa bibliografia ricostruisce è quello di uno scrittore ben inserito nel contesto culturale italiano degli anni Sessanta-Settanta, apprezzato da critici raffinati come Carlo Bo e Giacomo Debenedetti, o da un autore come Pasolini che lo filmò, nelle vesti di Caifa, nel suo *Vangelo secondo Matteo*. Uomo schivo e complesso, Wilcock riemerge, grazie a questo testo prezioso, in tutta la sua poliedrica intelligenza, ma anche nel segno di uno stimolo verso la sua opera multiforme, sempre moderna, ancora tutta da esplorare.

Giorgio Nisini, *Università di Roma “La Sapienza”*

Franco Zangrilli, ed. *La Ciociaria tra letteratura e cinema*. Pesaro: Metauro Edizioni, 2002. Pp. 385.

This volume collects essays presented during a three-day conference held in Ripi on January, 2002, that was devoted to the assessment of the rich cultural patrimony of the Ciociaria region. This is an area that, even though administratively and geographically confined to the province of Frosinone, culturally extends to the coastal areas of southern

Lazio. After three official addresses by Ripi's mayor and two of the city's aldermen respectively, Franco Zangrilli, the organizer of the event and the editor of the present volume, provides the reader with a "Presentazione" that, by naming a most impressive number of painters, philosophers, musicians, novelists, filmmakers, and journalists who have originated from Ciociaria, offers a good introduction to this most culturally fertile region.

Zangrilli's overview is followed by the contribution of one of Italy's most distinguished writers, Giuseppe Bonaviri, who, in his "Ciociaria gentile," sketches an anthropological and socio-historical panorama of Ciociaria and its people from antiquity to the post-World War II era. Franco Zangrilli and Belén Hernández offer two examinations of Bonaviri's own relationship with a region that, ever since 1957, has actually become Bonaviri's adopted home. While Zangrilli's "Bonaviri e la Ciociaria" documents the references to the landscape, culture, and the people of Ciociaria that inhabit the vast majority of Bonaviri's corpus, Hernández's "Bonaviri figlio adottivo della Ciociaria" contends that the region functions as a distancing device from which Bonaviri's native land of Sicily can be examined. However, as is typical of Bonaviri's style, the representation of Sicily through the prism of Ciociaria remains situated outside the objective canons of realism.

The fourth and fifth essays, by Marcello Carlino and Neria De Giovanni respectively, focus on Tommaso Landolfi, a native of the region and the descendant of an aristocratic family from Pico. Carlino, in his "Le terre di Landolfi," examines the contribution of Landolfi to "Foglietti di viaggio," an editorial of the journal *Il Mondo*, published during the years of the post-World War II reconstruction. Focusing on the critique of Frosinone contained in Landolfi's "I contrafforti di Frosinone," Carlino argues that this piece is symptomatic of the author's desire to find an unnamed, mythical land and should not be interpreted, as it was done at the time of its publication, as a disparaging critique of the region. De Giovanni's "Tommaso Landolfi: un ciociaro 'fantastico,'" argues that while it is undeniable that the genre of the "fantastic" in Italian literary tradition owes much to the influence of foreign writers, such as Hoffmann, Poe, Gogol, Novalis, and so on, there is a strong connection to the Ciociaria region in some of Landolfi's tales. Focusing on what is arguably Landolfi's most visionary work, *La pietra lunare*, De Giovanni convincingly argues that its characters are modeled on some of the pagan travesties that are still part of the region's folkloric rituals.

Five of the essays that follow Di Giovanni's contribution are devoted to the many poets of the region. In his "De Libero cantore della Ciociaria," Gerardo Vacana begins by revisiting the biography of Libero De Libero, especially the affective ties to the village of Patrica, before arguing that in De Libero's work the presence of Ciociaria is particularly strong in the representation of nature, more than culture, and of the pre-Christian and pre-Roman times as opposed to later civilizations. Rodolfo Di Biasio recounts, in his "Su 'Ascolta la Ciociaria,'" his personal encounter with De Libero in 1977 before examining those aspects of De Libero's poem that are indebted to the techniques of the region's traditional folksingers. Amerigo Ianaccone, in his "Poeti ciociari," provides a panorama of poets from the area encompassing the province of Frosinone. His contribution is not intended to offer a critical reading but is confined to a selection of poetry by Dante Cerilli, Antonio De Angelis, Donato Di Poce, Amedeo Di Sora, Elmerindo Fiore, Sergio Sollima, Giulio Tamburrini, Igor Traboni, and others. Tommasina Gabriele's contribution, "Una poetessa di origine ciociara: Maria Luisa Spaziani," begins by

addressing the legitimacy of including Spaziani within the canon of poets of the region, since her heritage is only partially from Ciociaria. In a second part, Gabriele discusses Spaziani's *Stella polare* and *Transito con catene*, and places these works within the framework of inquiry provided by the feminist philosophical meditation of Adriana Cavarero and Luisa Muraro. Simona Wright's "La funzione del paesaggio ciociaro nella poesia di Gëzim Hadjari" begins by arguing that, in the last twenty years, the Ciociaria region has been the destination of immigrants coming from sub-Saharan and Eastern European regions. Since many of these immigrants have given voice to their experience, Wright draws upon Franca Sinopoli's *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea* to establish a poetics of immigration based upon the evolution from autobiographical representation, or "figurato," to a meditation on the contradiction and conflicts experienced in the host country, or "figurale." Wright applies this model to the seven collections of poetry published by Hadjari, who relocated to Frosinone in 1992 from his native Albania.

While the above essays clearly demonstrate how Ciociaria has been an extremely fertile terrain for poetry, the contributions that follow also establish the importance of the region for literary and cinematic narratives. Raffaele Pellicchia, in his "La condizione postuma nella narrativa di Giuseppe Neri," examines the post-metaphysical condition expressed in the writing of ruins and fragments that is typical of Neri, a native of Sant'Apollinare, and the author of *L'uccello di Chagall*, *Bolero*, and *L'ultima dogana*. Giuseppe Faustini discusses cinematic adaptations of Alberto Moravia's short story "La ciociara" (1954) and homonymous novel in 1957 by filmmakers Vittorio De Sica in 1960 and Dino Risi in 1988. Antonio Vitti's "La Ciociaria nel cinema" provides a useful panorama of films that are either set in the region or that have characters from the region. It is Vitti's contention that many of these films tend to represent the inhabitants of Ciociaria as comic or backward characters. By contrast, Giuseppe De Santis's films, especially *Giorni d'amore*, reveal the sensibility of the filmmaker whose work represents the historical and socio-cultural reality of the region without ever degenerating into paternalistic and comedic representations. Maria Rosaria Vitti-Alexander's contribution, "Anton Giulio Bragaglia e il mondo artistico italiano," provides a brief account of the eclectic intellectual interests of Anton Giulio Bragaglia, born in Frosinone in 1890. While much of the information provided by Vitti-Alexander is of a biographical nature, her piece has nonetheless the merit of situating Bragaglia's intellectual pursuits within the context of Futurist painting, drama, and cinema. The two essays that follow, by Amilcare A. Iannucci and Franco Boni respectively, examine the presence of a famed son of Ciociaria, Saint Thomas Aquinas, in Dante's *Commedia*. Both Iannucci's "San Tommaso e il canone teologico in Dante" and Boni's "San Tommaso d'Aquino e Dante" argue that while some of the tenets of Thomism inform many cantos of the *Paradiso*, Dante's perspective adheres to the principles set forth by philosophical voluntarism. In a somewhat abrupt change of topic, the essay that follows, by European Parliament member Gerardo Gaibisso, provides a personal account of his experience in the region from Fascism to the 1990s. Gaibisso's pages also pay homage to the rich cultural tradition of Ciociaria, while documenting the developments undergone by many of the region's smaller towns. The last essay, by Angelo Capalbo, is titled "Riflessioni sul convegno" and provides closing remarks on the conference.

Overall, this is an interesting volume, and even though a number of the essays remain more informative than critical, *La Ciociaria tra letteratura e cinema* fulfills its

stated goal of presenting the rich cultural patrimony of the region while accounting for the socio-economic and historical forces that have shaped it.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

Maria Sechi, Giovanna Santoro, and Maria Antonietta Santoro, eds. *L'ombra lunga dell'esilio Ebraismo e memoria*. Firenze: Giuntina, 2002. Pp. 271.

L'ombra lunga dell'esilio is an anthology of essays originating from a conference on Judaism and exile held in Nuoro in the fall of 2000. While some of the contributions provide interesting perspectives on the topic, the overall organization of the volume is marred by the lack of a clear rationale. This is especially true with the first section, "Le forme dell'esilio," where a number of contributions are only marginally integrated within the theme of the section itself.

The volume begins with a brief presentation by Maria Sechi, followed by a contribution by Dario Calimani. Despite serving as the introduction to the volume, Calimani's "Introduzione. L'esilio e la ferita della memoria" does not provide an overview of the anthology, but only a broad discussion of how exile in Hebraic culture should be understood in both mythical and historical terms. Calimani contends that while mythical exile is a quest for knowledge (as suggested by the etymological root of "glh," or "to reveal," in the Hebrew word for exile, or "galuth"), Western history has attributed religious, racial, and political meanings to the original Jewish concept. The tragic history of anti-Semitism, from the medieval pogroms to the *Shoah*, testifies to this fateful attribution, since the mythical "galuth" has been transformed into an unredeemable exile from humanity, reason, and compassion. Nevertheless, Calimani concludes that in the wound created by the historical "exilium" also lies the possibility of resistance through remembrance.

Calimani's piece is followed by the three main sections of the volume. The first, "Le forme dell'esilio," contains seven contributions, of which the initial essay, "La memoria e il suo esilio," is penned again by Dario Calimani. He argues that the memories of Jewish historical exiles have been distanced and normalized by archives, monuments, and museums. Among the effects of this process of objectification is the neutralization of memory's ability to transmit pain and, therefore, promote empathy and emotion. Art might challenge this process by representations that defamiliarize objectified forms in irrational expressions, following the model established by Picasso's *Guernica* or Beckett's *Endgame*.

While Calimani's piece is informed by philosophical categories, Corrado Zedda's "Il ruolo degli ebrei in Sardegna" appears to be a chapter of micro-history and focuses on the Jewish presence on the island from the Middle Ages to the early modern period. Zedda contends that, unlike other European areas where Jews were subject to intolerance and brutality, in Sardinia they enjoyed a certain amount of freedom and, after the decrees of King Alphonse IV of Aragona in the 1330s, many communities flourished. Claudio Natoli's "Il Fascismo italiano e la persecuzione contro gli ebrei: problemi storici e storiografici" provides an overview of recent publications and documentaries on anti-Semitism in Italy between 1938 and 1945. Unlike other works on the subject, including publications by Karl Dietrich Bracher and Renzo De Felice among others, that did minimize the role of Fascism in anti-Semitic practices, these recent publications reveal that after September 8th, 1943, the roads of German and Italian anti-Semitism were

joined. The third and fourth essays address the topic of Zionism. "La Palestina: terra promessa e terra d'esilio per Else Lasker-Schüler," by Virginia Verrienti, focuses on the work of the famed German poet. A close examination of Lasker-Schüler's letters allows Verrienti to argue that while her creative writings represent a mythical, idealized version of the Promised Land, her letters reveal a much more problematic relationship with Zionism. "Sionismo ed esilio: Emigrazione ebraica in Palestina," by Enrico Fubini, contends that while Zionism was originally characterized by an adherence to the German Enlightenment concept of *Bildung*, or the ideal of education as a tool to overcome prejudices, it later became a means to recover a lost Jewish identity. Giannarita Mele's "Gli ebrei sovietici negli anni della rivoluzione e dello stalinismo" examines the impact of the Soviet revolution of 1917 on Jewish communities, and argues that the new government ensured civil liberties and freedom of expression. This is the reason why Jewish communities of the 1920s experienced a cultural blossoming, as the names of Jewish avant-gardists Ejzenstejn, Babel, Sklovskij, and Mejerchold testify. With Stalinism, however, a strong policy of forced assimilation and integration prevailed, thereby opening the path for all future emigrations, including the ones of the 1970s and 1980s. The last essay of this section, Manlio Brigaglia's "*Su disterru: l'emigrazione forzata nella Sardegna del ventennio*," focuses again on the impact of racial laws on the island, especially on the Jewish community in the city of Sassari. It is Brigaglia's contention that since Jewish communities were very small, the impact of Fascist-led racial persecutions was by necessity also limited.

The second section of this volume, "Coltivando l'illusione," contains only one essay, Maria Sechi's "Stampa ebraica in Germania durante il terzo Reich." In one of the most interesting pieces in this collection, the author argues that after 1933, the symbiotic relationship between Jews and Germans came to an end as anti-Semitism escalated into horrific forms. However, while the Jewish press had a limited Jewish readership before 1933, in the years that followed readership grew, and the press became a forum for some of the most important writers of the time, including Joseph Roth, Stefan Zweig, and Arthur Schnitzler. The regime was relatively tolerant since it assumed that German readers would not be interested in the works of Jewish intellectuals. However, this was not the case. Because many of the publications covered events that were occurring outside Germany, readership widened to include a considerable number of non-Jewish men and women.

The third section of this anthology, "Scrittura e coscienza letteraria," is comprised of five essays that, unlike the ones contained in the first part of the volume, are better integrated into the theme announced by the title of the section. Klaus Voigt's "La memorialistica dei profughi ebrei in Italia dopo il 1933" provides a good bibliography on private writing by Jewish men and women from 1933 to the Resistance. The essay also includes detailed analysis of the memoirs of a number of women, including Ursula Hirschmann, Maria Eisenstein, and Elsa Springer, whose *Il silenzio dei vivi* is the only extant text on the deportation of Jews from Italy.

Paola Boi's contribution, "Una porta per diventare persona," offers a panorama of the Eastern European Jewish immigration to the east coast of the United States before focusing on the work of Anzia Yezierska. A female Jewish orthodox writer and the author of *The Bread Giver* and *The Fat of the Land*, Yezierska resisted the forces of assimilation that were prevalent in the States during the 1920s by extensively using

Yiddish, a language that, as Kafka once wrote, incorporates all the tongues of the Jewish diaspora and, therefore, is the speech of Jewish difference, but also identity.

Sandro Maxia's essay, "La lista di Aron," examines the scholarly debate surrounding Italo Svevo's relationship to Hebraic culture. Maxia argues that while Giacomo Debenedetti detected, in Svevo's work, a tragic manifestation of Judaism as "jüdischer Selbsthass," or "Jewish self-hate," allegedly unfolding into feelings of guilt and victimization, Benjamin Crémieux argued for the presence of Jewish irony and a corrosive sense of humor in Svevo's work. A third critic, Giuseppe Antonio Camerino, also located elements of Judaic culture in that refusal to conform that is typical of all of Svevo's novelistic characters. Besides revisiting the work of these scholars, Maxia also examines crucial chapters of Svevo's biography, including the author's conversion to Christianity and baptism, and the many reference to the anti-Semitism of his times that are contained in his epistolary.

The last two essays of this collection are dedicated to the work of Primo Levi. Alberto Cavaglion's "Tre note per *Se questo è un uomo*" discusses Levi's debt to Dostoevskij's *Memorie di una casa morta*, a work that might have provided Levi with a structural model to describe totalitarian regimes. The last essay, Angela Guiso's "Tra vita e letteratura: la dialettica combinatoria di Primo Levi," contends that in a number of Levi's works, including *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Se non ora quando?*, *I sommersi e i salvati*, and *La chiave a stella*, the combination of different elements produces a hybrid capable of annulling difference. However, the creativity of this combinatory dialectic is put to an end in the descriptions of the concentration camps, where the hybrid is subject to a *reductio ad unum* that tragically erases the many colors of being.

As I have noted above, the organization of this volume remains rather disappointing. The introduction does little to clarify the organizing principle behind its tri-partite structure, while the content of the first section is disorienting to the reader as it includes discussions that range from philosophical reflections and bibliographic accounts to chapters of micro-histories. However, it is this reader's opinion that many of the essays anthologized in *L'ombra lunga dell'esilio* are, in and by themselves, worthy contributions to current studies on the Jewish diaspora.

Norma Bouchard, *The University of Connecticut, Storrs*

John Gatt-Rutter, ed. *Studi d'italianistica nell'Africa Australe: Italian Studies in Southern Africa. Special Issue on Life Writing / Scrivere l'autobiografia. Vol. 15, 2 (2002). Pp. XIV + 75.*

This slim volume of *Studi d'italianistica*, the journal published bi-annually by the Association of Professional Italianists / Associazione professori d'italiano in Southern Africa, includes four of the ten essays presented on life-writing at a conference, *The Importance of Italy*, held at the Australian National University at Canberra in 2001 and sponsored by the Humanities Research Council at the Australia National University in Canberra. Autobiographical criticism in Italy has a different focus from what is called "life-writing" in Anglo-American circles. In his preface, guest editor John Gatt-Rutter writes that the interest in life-writing in French and Anglo-American critical circles "extends, refines and problematizes the theoretical positions" proposed by structuralism, post-structuralism, semiotics and even New Criticism, especially those concerning the crisis of the subject and the impossibility of individual agency (x). The papers in this

volume, however different, all focus on the construction of subjectivity through the interaction of fact and fiction, reality and invention in literary autobiography (xii). Two out of the four essays treat works by women writers.

Autobiography is often described as an impossible genre since the desire for the author to represent a true self is undercut by a variety of forces, most notably the medium of narration itself. The authors of the two essays concerned with texts written by men seek new ways to argue for the possibility of authorial self-construction and meaning rather than for their demise. Gatt-Rutter, in "Truth, Fact, Fiction, Lies: Italo Svevo's Search for the Subject," argues that if Zeno's fictive "I" is seen as a speaking position, Svevo's fictional autobiography, *La coscienza di Zeno*, can be read as a statement of his pacifist leanings. And although Heidi Malek reads Luigi Malerba's *Diario di un sognatore* as an illustration of the fallacy of Philippe LeJeune's autobiographical pact, since veracity will always be undone by literary structure, she argues that fiction ultimately enables Malerba to define himself through the trope of irony and define his diary as a writer's diary (64).

Critical theory on life-writing has received much impetus from feminist criticism, which strives to reevaluate the relationship of autobiographical fact to fiction in women's writings. The two essays here focus on how two very different types of Italian women use fictional techniques to dramatize their struggle to become writers. Mirna Cicioni and Susan Walker analyze the evolution of the "autobiographical construct" (6) in the writings of Brunella Gasperini, the pen name of Bianca Robecchi Gasperini. Gasperini wrote advice columns for two women's weekly magazines from 1952 to 1979, as well as formulaic short stories and novels whose stereotypical characters bore more than a casual resemblance to herself and her family. Her columns and humorous life writing were, by her own admission, "anesthetized," that is, devoid of political or social intent. In her later fictional autobiography, *Una donna e gli altri animali* (1979), as an older woman, she speaks out for divorce and abortion and protests the ridicule and disdain she and other women writers have had to endure. The essay includes interesting information on what women were writing and reading in postwar years preceding second-wave feminism. Cicioni and Walker themselves suggest that Gasperini's autobiographical novel is now recognizable as a forerunner to the more obviously feminist autobiographical writings which began to emerge in Italy several years later, such as Clara Sereni's *Casalinghitudine*, Fabrizia Ramondino's *Althénopis*, Marina Jarre's *I padri lontani*, and Luisa Passerini's *Autoritratto di gruppo*. Susanna Scarparo's essay deploys more recent feminist scholarship on life-writing to read Anna Banti's *Artemisia* as a feminist biography, since it exemplifies Banti's choice to write biography as an "act of friendship" (78). This theoretical strategy results in the process of self-invention and subverts the erasure of the woman writer from history and literary tradition. Banti's approach allows for two stories to be written, that of the biographer and that of the subject (73).

Although this volume is not meant to be the definitive statement on the issue of life-writing in Italian studies, all the contributors research and teach outside of Italy and are writing for an international audience. Thus, more care needed to be taken in the editing process. Gatt-Rutter's preface and article are marred by numerous misspellings, run-on sentences, and incorrect quotations. Gatt-Rutter's essay lacks a final reference section, but he translates all quotes into English whereas the other contributors do not. This casual presentation and the fact that some of the more recent and most prominent critics of life-

writing are not even mentioned undercut the seriousness of this collaborative effort to introduce a new critical perspective into Italian studies.

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

Frank Burke and Marguerite R. Waller, eds. *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Toronto: U of Toronto P, 2002.

With this collection of eleven essays, the large majority published here for the first time, editors Burke and Waller intend to address a persistent decline in critical responses to Fellini's films by bringing forward new scholarship that employs contemporary critical theories. The justification advanced by the editors for adopting semiotic, psychoanalytic, gender analysis or deconstructionist methods, as do the essays collected here, is not only that such approaches offer fresh insights into Fellini's films, but also that the filmmaker himself used cinema to critique systems of signification (viii). Indeed, the most successful of these essays do not treat Fellini as the unwitting subject of post-structuralist critique but as a co-conspirator, who, especially in his later works, acknowledges that the meanings of images and words are highly contingent. Fellini's films frustrate conventional analyses, Waller argues in the volume's introduction, precisely because his characters "tend not to arrive at any sort of recognition or closure" (6). As a group, the collected essays prove the book's general premise that the best Fellini criticism opens up his work, instead of trying to contain it within tight hermeneutic circles. The filmmaker would likely have endorsed this idea, having said, "I think it is immoral [...] to tell a story that has a conclusion because you cut out the audience the moment you present a solution on the screen" (6).

In a compelling 1989 essay, revised and reprinted here, Burke offered one of the earliest postmodern analyses of Fellini's body of work, noting a shift "along a reality/representation/signification continuum, moving from neorealism to modernist questioning of representation (e.g., *8½*), then to postmodern transformation of the real and the representable into pure sign (e.g., *Fellini's Casanova*)" (27). In films like *Amarcord* and *The Orchestra Rehearsal*, both made in the 1970s, artistic expression gives way to an interest in "the operation of cultural codes. The representer is indeed effaced, and 'artists' become mere products of cultural signification" (34). If Burke's scheme is largely on target, and I think it is, we can understand why critics unarmed with post-structuralist methods have had relatively little to say about the second half of Fellini's career, and why the cutting-edge contributors to this volume focus almost completely on films made after 1968.

Following Burke, several essays here note that Fellini's later films dwell on the effacement of the theatrical arts in the wake of technologies like cinema and television. In her analysis of *I clowns*, Helen Stoddart asserts that, in Fellini's hands, cinema resembles the circus but also assists in its demise (55, 61). (Film, as Walter Benjamin had it, is a mechanical reproduction whose very existence brings an end to live performance.) "What remains of the old circuses?" Fellini asks in a voice-over. "Subtle wasted traces" (57). *I clowns* documents the circus but, by ending with an elaborate funeral for a clown, also lays it to rest (60). Endings and spent art forms are also of primary concern in Christopher Sharrett's analysis of the short horror film, *Toby Dammit*, in which the protagonist is a washed-up Shakespearean actor "relegated to genre films" (126). While Sharrett may not convince readers that the film "is tinged by [Fellini's] sense of anguish

over the limits [i.e. the end] of humanism" (133), he is persuasive in arguing that *Toby Dammit* marks a turn toward the postmodern as it parodies the exhausted stock genres of the film industry, such as westerns and action films, and even Fellini's previous works. In her rich reading of *Ginger and Fred*, Millicent Marcus explains how two apparently disparate plots, "the bittersweet romance of a pair of aged vaudeville dancers" and a "satire of postmodern image culture" (169), combine to illustrate the disconcerting shift from referentiality to simulation as both real performance and the golden age of cinema give way to the vapid world of television. Marcus locates the film within 1980s Italy, when, for the first time, private channels were allowed to compete with the state-owned ones (174). Nostalgic for movies of the past, and his past life in the business, Fellini is nonetheless aware of "his own participation in postmodern cultural practices" in that "cinema is also a media of simulation [...] at many removes from any 'objective reality'" (178).

Several essays here offer subtle analyses of Fellini's preoccupation with sexual fantasies and the nature of gender roles. Virginia Picchetti argues persuasively that *The White Sheik* "underscores the performative nature of gender" (102). While 1950s Italian society, as embodied in the Catholic Church, expected women to play the role of dutiful wife, their desire for romance and sensuality could find a benign outlet in pop culture products like low-brow *fotoromanzi*. By charting his female protagonist's comical and quixotic attempt to actually enter into her *fotoromanzo*-fed harem girl fantasy, momentarily destabilizing social norms, Fellini begins to deconstruct the apparent binary wife/courtesan and show that both roles are a part of the same system designed to confine women. William Van Watson's provocative essay argues that Fellini resists Lacan's three-stage process of subject formation. In his films, the Lacanian symbolic order, which amounts to a phallic repudiation of the mother, is always under "the siege of maternal plenitude in the form of the overwhelming breasts and buttocks of his female characters" (67). As "Fellini frustrates phallic linearity" (75) with winding tracking shots, labyrinthine staging, and atemporal narrative structures, he repeatedly portrays directors as characters, in films like *8½* and *Intervista*, who "prove themselves uniformly incapable of having authority over [...] anything" (76).

In her intelligent analysis of Fellini's last two films, Aine O'Healey argues that *La voce della luna* centers on problems arising from unchecked female desire (225-31) and *Intervista* constitutes a deconstruction of cinematic representations of femininity. At one point in *Intervista*, a grotesquely aged and overweight Anita Ekberg, playing herself, views some of her sex-bomb scenes from *La dolce vita*. "By encapsulating both the sublime and the monstrous connotations of femininity in the figure(s) of Ekberg, Fellini is exposing the motivations and effects of patriarchal representation, and showing how the desire to appropriate or fetishize and the tendency to reject or debase coexist in masculinist constructions of femininity" (219). *Intervista* is, in part, the story of a director (played by Fellini) who is trying in vain to cast an actress for the role of the voluptuous Brunelda for an adaptation of Kafka's unfinished novel, *Amerika*. Brunelda, O'Healey remarks, is "a character that Fellini might have invented himself" (216), and it is precisely the unexpected similarities between Kafka and Fellini that occupy another essay in this book, Carlo Testa's analysis of *Intervista*. A postmodern awareness of the impossibility of closure seems to link Kafka and Fellini-as-director in that neither one realizes a completed project, instead leaving behind only a semi-hollow shell.

Two essays here explore how *Amarcord* critiques Fascism. For Dorotheé Bonnigal, Fellini's story about growing up in Fascist Italy means to show that Fascism was the most adolescent form of politics conceivable. Cosetta Gaudenzi's discussion of linguistic strategies in *Amarcord* is a fine contribution in this collection of essays in English, offering a sophisticated reading of the interplay of Romagnolo dialect and standard Italian. Gaudenzi shows that the film's heteroglossia is "politically subversive" (160), and that the Rimini accent and dialect are both sources of humor and forms of resistance to Fascism.

Finally, in her analysis of *La dolce vita*, Waller argues that autobiography and memory are no more important in understanding the film than the semiotics of cinema. Fellini's films reflect Italian society but not so much by means of mimesis; rather they deploy the logic of cinema, which "works toward fragmentation and separation, leaving new syntheses and unifications to the spectators to perform" (116). While Fellini has been dismissed for not usefully critiquing his historical and cultural moment and for being self-indulgent, Waller and the other scholars here have deployed post-structuralist methods to show that his work has never been more central to cinema studies than it is now.

This useful, well-conceived book is supplemented by a brief chronology of Fellini's life, a filmography, twelve still photographs from his films, and four marvelous pre-production sketches executed by the filmmaker.

Jonathan Druker, *Illinois State University*

Graziella Parati and Ben Lawton, eds. *Italian Cultural Studies*. Boca Raton, FL: Bordighera, 2001. Pp. xxii+250.

The fifteen essays in this collection, especially in the second part, "Practicing Italian Cultural Studies," cater to some very varied tastes, from Randolph's "Donatello's Bronze *David*: Politics and the Homosocial Gaze" (91-110), via Hill's "The Image of the 'Italian Family' in Blasetti's *1860*" (141-57) — a metaphor excavated with great acuity, but whose resonances far exceed this publication's scope — to Hester's "Traveling Italians and the Grand Tour Culture of the Seventeenth Century" (111-26). Closer to the present, Orton's "The Case of Mario Moretti" (188-200) and Orlandi's "Mental Illness Before and After the Closing of the Insane Asylums in Italy: As Witnessed in the Writings of Lia Traverso and Augusta F." (220-36) stage and test their subjects' claims to contest collective memory. One theme recurring in various semantic and historical registers is, therefore, that of interventionist re-interpretation; but it is nowhere formulated as such, given the volume's general commitment to theorizing Italian Cultural Studies. Part 2 is only rather arbitrarily separated from Part 1 ("Theoretical and General Observations"), while the whole records something the editors somewhat programmatically call "the first Italian Cultural Studies conference held at Dartmouth College, October 1999" (iii).

The project is partly a matter of registering current interactions of the micro- and macro-politics and -economics of education and scholarship with national, trans-national, and sub-national identifications (including professional ones at all three levels), and their impact on received practices of literary and historical study. Not surprisingly, contributors are more enthused by this scenario (if sometimes cautiously so) than many whose interventions they report. For instance, Galli Stampino reviews recent North American, Italian, and German discussions of Italian Studies' difficulties with criteria of

educational need, student demand, and graduate employability ("What We Talk About When We Talk About [Italian] Cultural Studies" 27-51), before welcoming, as signs of increasing intellectual scope and social inclusiveness, the continuing erosion of the literary canon's authority and of the monolithic national identity it has embodied since the Risorgimento. Correlative with discussions of this type are the pedagogical commitments, respectively, to the extension of print and cultural literacies in Italy and the USA, expressed in Carletti's "The Literary (Super)Market in Italy" (127-39) and Lombardi's "Teaching Italian Cultural Studies at Smith College" (172-87). West, however, surveys territory overlapping Galli Stampino's before arguing for a more cautious evolution of disciplinary practice ("The Place of Literature in Italian Cultural Studies" 12-26).

Yet the volume's overall effect is to question it with an incisiveness unparalleled in recent, comparable volumes, such as: Forgacs/Lumley, *Italian Cultural Studies: An Introduction* (Oxford UP, 1996); Allen/Russo, *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture* (Minnesota, 1997); *Annali d'Italianistica* 16 (1998), whose title *Italian Cultural Studies* is shared by this volume edited by Parati/Lawson; Bedani/Haddock, *The Politics of Italian National Identity* (Wales, 2000); and Barański/West, *Modern Italian Culture* (Cambridge UP, 2001). These range among seeming indifference to the questions posed by Parati/Lawson (Bedani/Haddock), resistance to them (in Barański's introduction), and confidence they are effectively answered by a characteristically North American interdisciplinarity, densely but unevenly theorized, and supplemented by explicit commitments to identity politics (Allen/Russo). Contributors to Forgacs/Lumley generally position themselves within single (predominantly social-scientific) disciplines sanctioned by Italian- as well as English-language academic culture, providing overviews or internal critiques at levels of expertise sufficient to escape the question of Cultural Studies' emergence in the latter rather than the former (which the editors tackle, more descriptively than prescriptively, in their brief introduction). But theirs, too, is already an eloquently oblique testimony to the question now brought centre-stage by the theoretical or practical sense of several individual contributions, and by Parati's introduction (close in temper to Allen/Russo though it is).

Contributors' single most frequent reference to Cultural Studies internationally is to Grossberg et al., *Cultural Studies* (Routledge, 1992); but even in abstraction from the huge literature of which it collects a few fragments, this presents too complex a body of material to be readily harnessed to the problem, and the project responding to it, canvassed in Parati/Lawson. Grossberg et al.'s very range effectively dissipates the force of the authoritative reminder Stuart Hall gives in its pages, that "cultural studies 'can't just be any old thing,'" here quoted in Kacandes, "What is at Stake in Doing Cultural Studies" (10). By contrast with this impasse, Bouchard's critical engagement with Jameson's *Postmodernism* (on the basis of work by Eco, Hall, and McRobbie) is in some ways more significant ("The Phenomenon Boccelli: Rethinking Italian Cultural Identity" 158-71), probing an American classic for its perhaps disabling debts to the Frankfurt School. Yet Parati/Lawson finds its most direct antecedents in Dombroski's "Forward" (*Annali* 16, 11-14), and Barlera's "Towards a Genealogy and Methodology of Italian Cultural Studies" (*Annali* 16, 15-29), whose selection of Gramsci as a key precursor is here challenged (as an anachronism) by one contributor to part 2 (Dainotto, "The Importance of Being Sicilian" 205), but unanimously endorsed (by five) in Part 1.

This is an improbable answer to the questions Parati/Lawson raises, if only because the problem of reductiveness in sociological interpretation and explanation, diagnosed in Jameson by Bouchard, has already been encountered by English-language Cultural Studies in its negotiations with Gramsci himself. The methodological antidote proposed in Easthope's *Literary into Cultural Studies* (Routledge, 1992), prioritizing differential textual analyses of elite and popular culture over sociological contextualizations led by their results, is properly subject to *caveat* and supplementation, partly because the proposal has its own historical location and determinations, partly because its linguistic and semiotic dimension is not the most developed aspect of Easthope's own work, and partly because appropriate concepts and methods would therefore need to be sought elsewhere. But wherever (as in the environment of the Parati/Lawton project) Cultural Studies is to be grafted onto a predominantly literary and linguistic, pedagogical root-stock rather than a social-scientific one, Easthope's might be an effective answer to the substance if not the pathos of many objections to Cultural Studies reported by West, Galli Stampino, and Dainotto.

Several of these objections voice outrage at the recently modish appeal of "cultural studies" as a slogan to (primarily American) academic administrators and policy makers, although many suffice in themselves to make a case for intellectual re-tooling. Yet its major stake, *pace* Kacandes, would not be in world peace, but in exploring and negotiating the possibilities of a (primarily) sociological understanding, broadly and flexibly defined. Notwithstanding the imperatives of breadth and flexibility, Parati's very general introductory maxims of interdisciplinarity court just such accusations of dilettantism as West and Galli Stampino catalogue, however much these may be mortgaged to residual literary ideologies inherited from nineteenth-century nationalisms. For one thing, residues of this kind also haunt the collection's preoccupation with Gramsci.

Unwilling to countenance basing Italian Cultural Studies on non-indigenous authority, and having — somewhat abruptly, if perhaps justifiably — discounted Gramsci's as well as Croce's and Eco's, Dainotto opts for that of Sciascia. Pireddu engages Gramsci at greater length ("The Anthropological Roots of Italian Cultural Studies" 66-88), citing John Frow's path-breaking study of the conceptual and social bases of Cultural Studies (*Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford UP, 1995), and not implausibly diagnosing a need to expand Gramsci's conception of culture by reference to anthropology. Yet, even given her interpretation of Mantegazza as a thinker at odds with the positivism of his time, his nationality is the only visible reason for selecting him to represent a discipline since then transformed several times over (and enriched) beyond recognition. By contrast with these sallies, Buttigieg questions Barlera's autarkic syncretism: "[...] it might be tempting to say that cultural studies [...] is capacious enough to include both Croce and Gramsci; but by doing so one would render the entire field incoherent," since "Croce figures so prominently in Gramsci's writings [...] as an object of study and as a target of critique, *not* as an exemplary figure" ("Gramsci's 'Return to De Sanctis'" 59). Yet, especially once Cultural Studies turns its attention to Italy, Gramsci's solutions themselves morph into problems for a variety of reasons.

Although Gramsci's is the major Italian contribution to the Marxist theory of culture and society, it furnishes only a limited range of concepts and procedures relative to other national and political traditions, while the institutional and disciplinary structures of

Italian academic culture have not allowed it to capitalize on his legacy, or integrate it with other sociological and anthropological repertoires, in any way comparable to those initiated by Tom Nairn and Raymond Williams. This is not the place to chart the bibliography or ramifications of such matters, save to note how much may be learned from comparing the ground covered in Stajano's *Cultura italiana del Novecento* (Laterza, 1996) with the context and legacy of Nairn's and Williams's labours surveyed by Perry Anderson in *English Questions* and *A Zone of Engagement* (both Verso, 1992). Triangular comparison would then clarify the significance as well as the deficits of Jameson's prodigious challenge to American academia as he found it informed by the combined efforts of Parsons and McCarthy: *Postmodernism* is in many respects already announced by the circumstances and terms of his earlier *Marxism and Form*'s preparation by Jameson during the Vietnam War. Whatever the administrators' agenda (or their antagonists' national and professional formation and identifications), the challenge of Cultural Studies is to develop, in various directions, such more recent achievements as Jameson's (and Williams's) as well as Gramsci's. Conversely, to privilege the intellectual resources of a single national tradition in the twenty-first century would be to remain shackled into the nineteenth.

Parati's introduction closes on a note of aspiration to participate in analysis and dismemberment of the Berlusconi phenomenon, but it is hard to dissociate the latter from its preparation by (*inter alia*) Craxi, the international and domestic settlements of the 1940s, nineteenth-century models of charismatic leadership metastasized in Italy around the time of First World War, and the more direct legacy of Hapsburg absolutism (and whatever else) to the regional structure of the Italian economy. Herein lies a demonstration that Italian culture is neither a bounded nor a homogeneous unity, nor yet an unqualified good in itself, and that the analysis envisaged requires all the intellectual resources of historical sociology. Yet historical explanation cannot account for the convulsive appeal in the present of a personality cult, a literary canon, or the nation symbolized in both, but yet to loosen its entrancing grip even in the environment of the analytical project. Italian Cultural Studies will need to conceptualize its own relation to psychoanalysis, systematically but critically, if its project is to be formulated.

Jonathan Smith, *Swansea University, Wales*

Flavia Brizio-Skov. *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Pellegrini, 2002. Pp. 257.

Quest'ottimo volume di Flavia Brizio-Skov dimostra che il saggio monografico rimane uno strumento critico essenziale. Lo sforzo di capire il percorso di uno scrittore, in questo caso Antonio Tabucchi, collocandolo in una più ampia dinamica culturale è oggi indubbiamente più arduo perché deve fare i conti con la critica radicale dei propri fondamenti teorici, tra i quali il concetto stesso di autore. E tuttavia, proprio questo continuo richiamo a riflettere sulle proprie presupposizioni si rivela, nel saggio di Brizio-Skov, un punto di forza. Il risultato è un libro solidissimo: preciso, minuzioso, sensibile e soprattutto attento a proporre linee interpretative sempre lucide e stimolanti ma mai definitive o chiuse. Un saggio che promuove il dialogo, preparando il lettore ad un ascolto partecipe dei testi tabucchiani che è momento indispensabile in ogni serio confronto.

Il libro si apre con un "Prologo" a cui fanno seguito sette capitoli, che affrontano in ordine cronologico le opere maggiori pubblicate da Tabucchi fino al 2000, ed una "Rassegna della critica". Un'esauriente bibliografia conclude il volume. Il "Prologo" ha due compiti essenziali: quello di presentare i più importanti interventi critici, largamente positivi, sull'opera di Tabucchi, e quello di esplicitare l'orientamento teorico e le grandi linee d'interpretazione proposte nel saggio. Brizio-Skov affronta qui la questione della morte dell'autore, e sostiene che il testo deve "sempre essere visto come espressione emblematica di un *particolare universo* che è tipico di un *certo autore*" (16). È significativo che questa presa di posizione teorica è immediatamente contestualizzata dall'osservazione empirica che l'accompagna: nel caso di Tabucchi parlare della morte dell'autore "sarebbe improponibile" (15) dato che lo scrittore mette se stesso e la propria funzione esplicitamente in scena in molte delle sue opere. Brizio-Skov conclude l'introduzione segnalando le quattro ipotesi o costanti che guideranno la sua lettura dell'opera di Tabucchi: il rapporto tra storia e letteratura, i problemi dell'io, la tendenza a vedere il mondo "dal rovescio", il problema della giustizia.

Il metodo di Brizio-Skov è limpido: ognuno dei sette capitoli mette in luce la dominante tematico-stilistica del testo o del gruppo di testi preso in considerazione. Come logico, ciascuna di queste dominanti risulta essere una particolare configurazione delle quattro costanti presentate nel "Prologo". Nei primi due capitoli, che si occupano rispettivamente di *Piazza d'Italia* ed *Il piccolo naviglio*, al centro dell'attenzione è il rapporto tra letteratura e storia. Secondo Brizio-Skov, nel suo primo romanzo Tabucchi vuole dimostrare la pluridimensionalità della storia che emerge quando permettiamo a voci marginalizzate di farsi sentire (la storia dei perdenti) e quando accettiamo di dare valore storico anche a narrazioni fantastiche eppure veritiere perché esprimono con i mezzi culturali a disposizione dei vinti la loro contro-storia. Il discorso di Tabucchi si radicalizza ne *Il piccolo naviglio* nel quale non si tratta più semplicemente di ampliare l'orizzonte della storia ufficiale dando spazio ad altre storie parallele, ma piuttosto di denunciare la presunta "obiettività" della storia dimostrando quanto essa sia una finzione che serve gli interessi di determinate classi sociali e ne garantisce il potere. La domanda che il lettore è costretto a porsi alla fine del romanzo è come si può arrivare ad una visione *giusta* del passato.

Il terzo capitolo si occupa dei racconti e romanzi brevi pubblicati da Tabucchi tra il 1981 ed il 1991, tra i quali il più noto è *Notturmo indiano* (1984). Brizio-Skov punta a dimostrare che nei testi pubblicati in questi anni Tabucchi fa sue molte delle istanze caratteristiche del postmodernismo letterario. In particolare, il dubbio gnoseologico, già emerso nel discorso sulla storia, si allarga ora alla realtà *tout court* assumendo una dimensione ontologica. Lo scrittore toscano avverte che il testo letterario può cogliere "un mondo complesso, anarchico, contraddittorio" (98) solo dal rovescio, impegnandosi in un complesso gioco di specchi.

La riflessione sul postmodernismo tabucchiano continua nel quarto capitolo che Brizio-Skov dedica interamente a *Requiem*. Secondo l'autrice, Tabucchi in quest'opera propone al lettore un'impressionante polifonia di voci ed una ulteriore problematizzazione della frontiera tra il reale e l'immaginario. I quesiti irrisolti si accavallano in questo romanzo/sonata dove anche i morti parlano ma non sanno dare risposte. Eppure alla fine del romanzo, l'impossibilità di conoscere la verità non porta alla disperazione ma piuttosto ad una certa pace che conferisce alla narrazione una funzione quasi terapeutica.

Negli ultimi tre capitoli Brizio-Skov esamina una serie di testi che illustrano le crescenti preoccupazioni etico-politiche di Tabucchi. Un'attenta lettura di *Sostiene Pereira* rivela che il nocciolo duro dell'opera non è una critica scontata della dittatura salazariana, ma una riflessione sulla crisi del soggetto grazie alla quale Tabucchi approda ad una nuova visione del ruolo dell'intellettuale. Nell'analisi di *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, l'autrice dimostra come al centro del romanzo sia la lotta per la giustizia in un mondo sempre più disumano. Lo scrittore affida quest'ardua lotta ad intellettuali che si impegnano nel nome non di grandi ideali ma di piccole verità faticosamente accertate e ancora più difficilmente portate alla conoscenza di tutti. Questa soluzione della crisi dell'intellettuale si concretizza negli scritti pubblicati tra il 1997 e il 2000, nei quali Tabucchi affronta esplicitamente la questione del proprio ruolo in quanto intellettuale italiano di fine millennio. Brizio-Skov nota che la posizione di Tabucchi risulta molto affine alle più recenti riflessioni sul ruolo dell'intellettuale (Foucault, Said), dando un nuovo impulso ad una questione lungamente dibattuta in Italia. Nell'ultima parte del capitolo l'autrice insiste sull'impatto che gli interventi di Tabucchi hanno avuto su alcune scottanti realtà dell'Italia contemporanea. In questo modo Brizio-Skov ribadisce l'importanza di mantenere una rigorosa dialettica tra teoria e pratica, testo e contesto.

La "Rassegna della critica" che conclude il volume contiene preziose indicazioni sugli studi su Tabucchi pubblicati in forma di libro. Particolarmente utili, soprattutto per gli studiosi nordamericani, mi sembrano le osservazioni sui volumi pubblicati in spagnolo ed in portoghese.

In conclusione, il saggio di Brizio-Skov è uno strumento utilissimo per gli studiosi non soltanto di Tabucchi ma anche di questioni critiche, quali il postmodernismo italiano ed il nuovo dibattito sul ruolo degli intellettuali, alle quali lo scrittore toscano ha dato un contributo considerevole. Noterei soltanto due debolezze: una certa tendenza a riassumere l'intreccio dei romanzi ed il mancato approfondimento di alcune delle problematiche più interessanti (per esempio, il discorso sul ruolo dell'intellettuale mette d'accordo Gramsci, Foucault e Said un po' frettolosamente). Anche queste, comunque, sono tra le prospettive aperte dall'eccellente lavoro di Brizio-Skov.

Eugenio Bolongaro, *McGill University*

Stefania Lucamante, ed. and trans. *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the Giovani cannibali Writers*. London: Associated UP, 2001. Pp. 219.

Dal 1996, anno di pubblicazione di *Gioventù cannibale* (significativo sottotitolo: "*Prima antologia dell'orrore estremo*"), l'interesse in Italia per la narrativa scritta da giovani e per i giovani ha subito una seria impennata. Grazie ad astute operazioni editoriali, soprattutto ad opera del duo Cesari-Repetti di Einaudi, autori come, fra gli altri, Aldo Nove, Daniele Luttazzi, Simona Vinci e Niccolò Ammaniti si sono imposti all'attenzione di pubblico e critica come portavoce di nuove istanze narrative, di nuove esigenze espressive e del mutato *Zeitgeist* dell'Italia di fine ventesimo secolo.

Questa svolta innovativa nel panorama letterario italiano non è passata inosservata all'estero, nel mondo anglofono per esempio, dove, nonostante le tradizionali resistenze all'apertura a scrittori non di lingua inglese, alcuni nomi sono riusciti ad imporsi all'attenzione del pubblico, fra tutti Ammaniti.

Le origini del fenomeno "cannibali" — o *pulp*, come viene alternativamente definito — con gli annessi corollari stilistici, strutturali e critici, rimangono comunque più

impervie ad un lettore anglofono che non abbia facile accesso alla lingua o al corpus della letteratura critica italiana. Uno studio sistematico della letteratura cannibale in molte università in paesi di lingua inglese, per esempio, è reso difficile dalla mancanza di traduzioni dei testi stessi e di documenti sui principali dibattiti critici. Per questo il libro di Lucamante diventa un utile strumento di approccio a questo fenomeno letterario, oltre che culturale e sociale, a beneficio di studiosi, studenti e del pubblico in generale.

Il volume è costituito da una collezione di saggi scritti da accademici e critici italiani, che coprono diversi aspetti del fenomeno “cannibali”, da quello linguistico a quello culturale a quello tematico. In appendice, utilissime, si possono trovare le traduzioni in inglese di tre dei racconti del volume *Gioventù cannibale*, “Seratina”, “Il mondo dell’amore” e “Cappuccetto Splatter”.

Nell’introduzione, Stefania Lucamante introduce il movimento della letteratura cannibale italiana, situandolo in termini cronologici e culturali, identificandone le matrici ideologiche — localizzate soprattutto in concomitanti fenomeni culturali nordamericani — e tracciandone l’evoluzione in Italia, dal progetto Under 25 di Pier Vittorio Tondelli, alle iniziative del DAMS di Bologna, agli sforzi di Balestrini e Barilli, concretizzatisi soprattutto in seno a *Ricerzare*.

Il saggio di Pierpaolo Antonello (“Cannibalizing the Avant-Garde” 38-56) investiga i legami tra le avanguardie storiche (Filippo Tommaso Marinetti, Osvaldo de Andrade, ma anche il Dadaismo e Oppenheim), la Neoavanguardia del Gruppo 63 ed il fenomeno dei cannibali, chiedendosi se quest’ultimo non possa essere legittimamente considerato come l’ultima avanguardia del ventesimo secolo.

Filippo La Porta (“The Horror Picture Show and the Very Real Horrors: About the Italian Pulp” 57-75) esamina la galleria di orrori che popolano i racconti dei cannibali, chiedendosi in che rapporto questi siano con gli orrori classici della tradizione ottocentesca italiana — la Scapigliatura, per esempio, o gli scritti di Francesco Domenico Guerrazzi — se ci sia veramente innovazione o se non si tratti di un riciclaggio di una fantomatica “Arcadia dell’orrore”. La novità dei cannibali, suggerisce La Porta, sta nel proporci un connubio tra orrore reale ed orrore virtuale, ed in questo senso, più che scrittori *stricto sensu*, questi autori dovrebbero essere considerati moralisti, o saggisti, o studiosi dei costumi.

Il saggio di Marco Berisso, dal titolo “Linguistic Levels and Stylistic Solutions in the New Italian Narrative (1991-1998)” (76-97), esamina le scelte stilistiche e linguistiche che ricorrono nella letteratura cannibale, che viene spesso accusata di usare codici espressivi subculturali, soffermandosi sull’uso esteso di lemmi coprolalici e pornolalici ma anche di registri linguistici provenienti dalla letteratura cosiddetta “aulica”. Berisso prende in considerazione vari autori, studiandone le diverse strategie espressive ed auspica futuri studi che facciano ulteriore luce su questa forma linguistica ibrida che sta prendendo corpo nella letteratura italiana.

In “Everyday Consumerism and Pornography ‘Above the Pulp Line’” (98-134), Stefania Lucamante esamina il tema della sessualità, della pornografia e del desiderio espresso dalle autrici parte del movimento dei cannibali. Considerando in particolare la trilogia di Isabella Santacroce (Fluo, Destroy e Luminal), Lucamante osserva come queste scrittrici sfidino il canone letterario, dando voce ad una libertà espressiva inedita nel panorama letterario femminile italiano e presentando scenari narrativi precipuamente femminili.

Il saggio di Gian Paolo Renello, "The Mediatic Body of the *Cannibale* Literature" (135-160), conclude l'antologia critica con un esame del ruolo nella letteratura italiana degli scrittori cannibali, proponendo la tesi dell'incomparabilità tra letteratura cannibale italiana e tratti stilistici *pulp*. Partendo dall'analisi di due delle storie tradotte per il volume, "Seratina" di Niccolò Ammaniti e "Il mondo dell'amore" di Aldo Nove, Renello traccia gli elementi tematici distintivi della letteratura cannibale e si sofferma su un'analisi approfondita del topos del corpo, la sua rappresentazione mediatica, la manipolazione della sua immagine e la sua dissoluzione.

A chiusura del volume sono le traduzioni di tre racconti dall'antologia *Gioventù cannibale. Prima antologia dell'orrore estremo*: "Seratina" di Ammaniti e Brancaccio, "Il mondo dell'amore" di Nove e "Cappuccetto Splatter" di Luttazzi. Pur riproducendo registri ed espressioni in un impeccabile equivalente angloamericano, le traduzioni mantengono l'autenticità del contesto originale, introducendo, quando necessario, note esplicative a piè di pagina ad uso e beneficio del lettore (come per esempio i riferimenti a fenomeni mediatici italiani di grosso richiamo, o a fenomeni culturali).

Nel complesso il volume è un utile strumento per chi si voglia avvicinare ad uno dei fenomeni più discussi e contestati della storia letteraria italiana degli ultimi anni, e rende questo avvicinamento più agevole per il pubblico anglofono.

Nicoletta Di Ciolla McGowan, *Manchester Metropolitan University*

Franco Ricci. *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto: U of Toronto P, 2001. Pp. 344.

It is no accident that this important book by Franco Ricci has as its epigraph a poem by Howard Nemerov taken from *The Painter Dreaming in the Scholar's House*. The poem is about language, images, the world and the cognitive function of literature. It clearly states that the knowledge in question is not of the phenomenological world but of the "mindfulness that is in things". In the house of the artist happiness shines "through darkest themes" when "thought is made visible" (v). Here, literature is called upon to transform invisibility into visibility and absentness into presence: a heavy burden indeed. In fact, an impossible task unless literature could convincingly prove that it has found the language to say the unsayable and to present into visibility that which is not presentable. If only literature could present God and show it to us, negativity and the irreducible space that negativity has had in Western thought and art would disappear. Yet this remains unachievable, but not because literature cannot say negativity but because it cannot utter the wholeness of a word that lies at the threshold between affability and ineffability. The zone of indistinction disorients literature.

The issues of visibility and sayability are at the centre of Calvino's work, as the book of Ricci persuasively demonstrates and argues through a robust analysis of Calvino's fiction and theoretical writings. Calvino's interest in sight is not new or unrecorded in critical studies of the author of *Palomar*. Calvino himself is rather explicit on this point as evidenced by a series of recurrent and significant reflections on iconography and visibility interspersed throughout his theoretical writing, whose emblematic apex is the lecture "Visibilità" in *Lezioni americane*. Yet Ricci's book lends this critical approach a roundness and systematisation, a breadth of reference and literary and artistic contextualization that enrich and take further the knowledge of Calvino's ekphrastic strategy. As Ricci states, "the art of *looking* [is] central to [Calvino's] poetics

of writing" (4) to the extent that "for Calvino, thinking began at the eye" (8). What stands out in these two brief quotations is the notion of "art" in relation to "looking," and the unique relation between thinking and seeing. What about language? This question is precisely what Ricci's book raises, demonstrating the indissolubly osmotic relationship between language and images and their mutually enriching exchange. Calvino was a writer, not a painter. He used a narrative bound to time and not to space; and yet the way in which he looked at the world and the way in which he (re)presented thought, as Ricci maintains, is similar to that of a painter. Visibility is the hallmark of a writer who writes as if he were filling the canvas with stroke after stroke. It is not by accident that Calvino suggested an artistic metaphor for the search for knowledge, which he equated with removing layers and layers of colours from the canvas. This hermeneutic strategy echoes the interpretative approach indicated by Ernst Gombrich on viewing a picture. The Austrian art historian, whose work Calvino knew well, invited people to retrace the strokes of the artist backwards to the whiteness of the beginning. It is in the whiteness of the surface that Calvino located knowledge: in the pure, unadulterated zone of a personal as well as cosmic, yet inexpressible encounter with existence.

The visibility that cannot be said or painted is destined to remain invisible. What art or literature can do is to approach it. The irony is that in getting closer to it, art and literature end up obscuring and obfuscating knowledge by painting or writing over it. Therefore, the great task of the writer and the painter is not so much that of writing or painting but of undoing that very writing and painting. It is in this sense that Calvino's later production, the one that records an unparalleled homology with painting, as Ricci emphasises, can be read as a fastidious adding and scraping, covering and uncovering, doing and undoing.

Calvino knew that literature sets itself impossible tasks. But this is precisely the essence, the very nature of literature, whose search for knowledge is unremitting, systematic, and rigorous. This knowledge passes through vision ([Calvino's characters] "use vision as a vehicle of knowledge" 49), and is informed by vision to the extent that words are there to translate what the eye sees, to find a form and a structure for the images that are impressed upon the retina, be they actual or mental. As tradition would have it, literature, like any other translation, falls short of the original by deviating, adding unnecessarily, banalizing. In short, literature is bound to fail for the very reason that it produces ever so many simulacra which in the end appear to take us even further away from the original. Yet Calvino's position, and the lesson that can be learned from his writing, is much more problematic than that, although marked by a continuous hesitation between the polarizing opposition "original/ translation" alluded to here. This oscillation takes different shapes and forms, such as the opposing dynamics inherent in his writing. "When reading Calvino," remarks Ricci, "one senses a constant craving for a spatial fix subtended by a yearning for the exhilaration of temporal flow: the ebb and flow between these delicate boundaries produces the illusion of animation" (52); the typical ineptitude of Calvino's characters — "Always inept, usually introverted" (38) —, which is also, I think, a strong cipher of the problematic relationship between Calvino and language; and ultimately Calvino's metaphysical frustration and disappointment, which, if on the one hand make him despair about the "potential of the written word" (24), on the other push him even further to find "fulfilment within the textual experience" (24).

Language might be inadequate, and literature might well be no more than a “bad” translation, and yet they remain the only tools that Calvino possesses to make sense of an otherwise chaotic universe. “Calvino’s career can be described as an anxious pro-literary battle against chaos,” Elizabeth Dipple has remarked in a justly famous passage quoted by Ricci (82). The chaos Calvino “battles” against is nothing other than the zone of indistinction between sayability and unsayability that is also the origin of everything, the face and the word of God: ultimately, the pure image of Wholeness that remains utterly unstructured and unformed. This chaos is made up of images without visibility, images defying linguistic connotations: myriads of images connecting and parting, intersecting and separating in a pattern whose meaning is the impossibility of expressible meanings. It is the chaos Jorge-Luis Borges attempted to present in the “Aleph”; it is the *aleph*, the first letter of the Hebrew alphabet, which is simultaneously soundless and comprising all sounds. This, I believe, is the image that Calvino confronted all the time, and whose “infinite” chaos he attempted to comprehend through his writing.

The ordering and clarifying purpose of literature is a theme underpinning literary and artistic discourse as well as philosophical writings. In fact, it is a preoccupation widely shared in the contemporary Western debates on the relationship between literature, phenomenology, and the suprasensible. It is perhaps in the work of hermeneuticians, such as Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur, and theorists, such as Peter Brooks and Hayden White, that the significance of literature as a vehicle for making sense of the outer and the inner world we inhabit is most pre-eminent. The work of White is cited by Ricci in his book and, although implicitly, the similarities and affinities between White’s arguments and Calvino’s, especially those found in “Cibernetica and fantasmi,” are striking and hardly coincidental. Whereas Ricci does not offer a framework for a reflection on the relation between Calvino’s writing and the philosophical climate of the times, he explores at length related concerns as they translate into the works of artists such as Paul Klee and Vasilij Kandinskij. Of great interest is the parallelism that Ricci draws between Klee’s paintings and Calvino’s writing. In both Calvino and Klee, Ricci sees an artistic as well as poetic tension not so much towards representing the “given” as towards the presentation of what is not readily available to the eye. In other words, Calvino and Klee strive to put into colours and words the invisible existence that pullulates amongst its visible counterpart.

The strategy applied by Calvino in his “battle against chaos” is again reminiscent of painting. In many of his theoretical essays, especially in *Lezioni americane*, Calvino speaks of and reflects on the notion of crystallisation. Ricci peaks this central Calvinian theme and emphasises its literary importance but also its iconic underpinnings: “Any action Calvino attempts to narrate,” Ricci claims, “has the habit of freezing itself within a spatial frame” (6). And later, in discussing Calvino’s interpretation of the Italian painter Domenico Gnoli, Ricci argues thus: “Perhaps Calvino is attracted to the works of Gnoli because he finds qualities that remind him of his own prose, his ideology, his vision of the world. Gnoli’s paintings, like Calvino’s stories, capture precise moments of vision, perfectly stilled moments in time. As in *Palomar*, it would seem that looking is the only authentic mode of existence. As gestures are frozen even thought becomes static, spatialized within precisely delineated frames of reference” (250). Crystallisation enables Calvino to fix something for a moment and dissect that something in its many, perhaps infinite details in the hope that that small something would tell him a little about the ungraspable Whole. But the crystallisation Calvino speaks of and utilises in his work is

never static but always in motion, ever changing as the frame suddenly shifts in a continuous movement that is perhaps more reminiscent of comic books, or better still cinema, than painting. Ricci recognises Calvino's particular understanding of crystallisation when he details the influence and importance that comics and cinema had in the upbringing of the young Calvino, and how they continued to remain two strong points of reference during his adult life.

Personally, I found the last chapter of Ricci's book the most stimulating and innovative. Ricci presents here a series of writings that Calvino composed after visiting exhibitions of Valerio Adami's, Domenico Gnoli's and Giorgio De Chirico's work. They are not conventional critical studies of art works but rather pieces between fiction and criticism, where language attempts to follow closely the contours of colours, strokes, and lines and, in doing so, enters unexplored territories where the unimaginable, and therefore unseeable, makes brief appearances.

Ricci's book is an essential instrument for anybody interested in Calvino's work as well as for those working in interdisciplinary and cross-cultural studies.

Paolo Bartoloni, *The University of Sydney*

Alessandro Carrera. *La vita meravigliosa dei laureati in lettere*. Palermo: Sellerio, 2002. Pp. 134.

Il motivo della scuola ha ispirato tanti libri o almeno ne ha costituito uno dei temi più importanti, da Collodi a De Amicis, da *Lettera ad una professoressa* a Domenico Starnone. Trattato da prospettive e con toni differenti, la sua presa sui lettori resta immutata. Il recente successo di alcuni film sia per il grande schermo che per la televisione testimonia della perenne attualità dell'argomento. Oggi, in particolare, parlare della scuola significa constatarne la crisi pressoché cronica in cui versa. L'annoso dibattito sulla riforma dell'istruzione si è trascinato per lunghi decenni e non pare sia destinato a concludersi in seguito al recente riassetto dei cicli scolastici. È quasi un luogo comune affermare che ogni riforma o discorso sulla scuola sottende ad un'analisi della società che la rispecchia o determina. In una fase di incalzante evoluzione tecnologica, riconfigurazione dell'economia globale, trasformazione della compagine sociale e demografica dell'Italia contemporanea, interrogarsi sull'universo scuola appare ancora più pertinente.

La scuola è il motivo ispiratore di questo *divertimento* dello scrittore lodigiano. Alla luce della problematica appena delineata il libro di Carrera colpisce da un lato per la leggerezza quasi calviniana con cui è ordito il racconto, dall'altro per l'approccio ironico e l'assunto etico che lo sostanzia.

La storia si snoda agile attorno a due laureati in lettere, Renato e Rinaldo (Rino), accomunati da salda amicizia ma separati da diversa sorte. "Renato era professore di ruolo in una scuola media della più grande penisola del Mediterraneo; Rino invece era disoccupato, perché aveva passato troppo tempo a occuparsi di cose che non erano importanti" (11). Ma mentre Rino non pare darsi troppa pena per il suo stato di cronico precariato, Renato è insoddisfatto e tenta di reinventarsi una nuova occupazione nel campo delle argille terapeutiche su cui decide di frequentare un seminario in una città distante. Nell'impossibilità di ottenere un'autorizzazione che gli consenta di compiere il viaggio il nostro protagonista escogita una truffa: si darà ufficialmente per malato chiedendo a Rino di sostituirlo nel ruolo di infermo. Questi dovrà rimanere confinato

nell'appartamento di uno stabile dove risiedono insegnanti della medesima scuola e le famiglie di allievi di Renato.

Per sbarcare il lunario Rino, oltre alle occasionali supplenze, fa il correttore di bozze ed accetta durante la "clausura" forzata di redigere una quantità iperbolica di bigliettini destinati ai biscotti della fortuna ammanniti nei ristoranti cinesi. Questa occupazione è turbata dall'arrivo della dottoressa per la visita fiscale e successivamente da quello della sorella gemella, all'apparenza agente di polizia in realtà spogliarellista nonché supplente di lettere. La comicità paradossale della doppia scena scaturisce da una serie di equivoci basati sulla falsa identità di Rino. Come un personaggio di un poemetto eroicomico Rino-Rinaldo (si noti il nome) è irretito in una trama di fulminanti estasi amorose e perfide arti della seduzione. In realtà la presenza di Mariarosa la spogliarellista è uno scherzo orchestrato per il compleanno di Renato che gli amici hanno voluto festeggiare in maniera maliziosa. L'arrivo degli amici è il momento dell'agnizione in un "concertato di stupore" (49), per usare una delle tante espressioni di ascendenza operistica che costellano il racconto. Renato, deluso anche dalle terapie alternative, anticipa il rientro per trovarsi davanti al fatto compiuto. Non gli resta che tornare a scuola per tentare di giustificare l'assenza, consapevole del rischio di denuncia per frode che pende sul suo conto.

L'ingaggio di Rino da parte del ristorante cinese dà intanto la stura ad una rappresentazione tra surreale e teatrale dell'"invasione" dei cinesi, a metà tra Kafka ed effetti speciali da film di fantascienza. "Il ristorante cinese aveva più ragazzi per le consegne a domicilio di quanto le Poste Italiane avessero i postini [...] era sterminato come la Cina" (25). L'avanzata dei cinesi si rivelerà un elemento intrecciato al destino della scuola nell'utopia-antiutopia di Carrera.

Nella seconda metà del libro la scena si sposta sulla scuola vista nella doppia dimensione di luogo fisico e di istituzione. Il capo d'istituto è una preside di mezza età autocratica eppure sensibile alle delicate gioie del mondo vegetale come ai dardi di Cupido. L'autorità del personaggio è stemperata dalla nota più gentile di azalee, pimpinelle e quant'altro. Carrera mostra una chiara predilezione per la tecnica del catalogo, sia esso bestiario, erbario o simili, e per il puro valore fonico dei termini che lo compongono.

La preside è coadiuvata da uno stuolo di comprimari: dal personale di segreteria, comicamente associato ad "una famiglia disfunzionale" (102), alla minuscola bidella, a Carmelo "la bestia", il più anziano degli ausiliari, grottesca creatura che ricorda i bizzarri e inquietanti personaggi del *Processo* kafkiano. Anche gli alunni appaiono come esseri di un mondo scomparso, perfettamente consapevoli di come vanno le cose nella scuola, vittime del sistema ed aguzzini allo stesso tempo, come quando prendono sadico diletto nel mettere in difficoltà gli sprovveduti supplenti.

Le trovate e gli sviluppi riservati nell'ultima parte del libro sono giocati all'insegna di un'ironia irrefrenabile di sapore quasi swiftiano. La preside ha "perdonato" Renato travolta da un empito di passione amorosa. Rino riceve da Carmelo l'ingiunzione di fare da supplente. Ma la scuola sta per crollare sotto i colpi ineluttabili delle ruspe del ristorante, acra metafora della crisi dell'istruzione pubblica e della paventata (da molti) privatizzazione. Rino è additato dai suoi alunni occasionali come salvatore della scuola secondo una misteriosa profezia, Renato dovrà sfidare l'"imperatore della Cina" in una tenzone di indovinelli modellata sulla scena degli enigmi della pucciniana *Turandot*.

L'affondo assestato alla scuola come istituzione si serve di immagini paradossali che ne sottolineano l'elefantiasi burocratica ed il carattere anonimo, imperscrutabile dell'apparato centrale. Alla fine "la scuola non era crollata, non era salva e non era condannata" (130) ed il libro si chiude in un'aura favolistica che non contraddice l'ambientazione realistica della vicenda. La critica alla vetustà di certe pratiche didattiche raggiunge il suo acme con il "Muro della ricerca" che, come in uno dei tanti "stupidari" compilati con dovizia di esempi negli ultimi anni in Italia, rivela gli standard non esaltanti dell'istruzione nazionale.

I laureati in lettere sono visti come una strana categoria (ancora una volta vien fatto di pensare a un certo Flaubert e a Swift), prodotto della scuola ed al contempo elemento di perpetuazione del sistema. La scuola è un po' madre (matronale e un po' materna è il personaggio della preside) ma anche matrigna. Genera i futuri laureati per trattarli poi come figliastri. Raramente realizza le aspirazioni di chi vi lavora, eppure resta per altri una meta irraggiungibile, destinati come sono a soggiornare in quello strano limbo che è il "precaricato".

Godibile per l'agile meccanismo della trama e la scoppiettante galleria dei colpi di scena, il racconto si avvale anche di una salda scrittura dove Carrera sfodera un florilegio di gustose metafore e similitudini ("La dottoressa gli sembrava di bellezza miracolosa, una madonna di Antonello da Messina con occhi color blu antigelo" 30), allitterazioni, rime. L'impiego di disparati registri settoriali (dal mondo della fisica e della meccanica, a quello della botanica, musica, meteorologia, tecnologia) assicura ulteriore varietà di stile pur evitando il rischio dell'esibizionismo.

In conclusione si tratta di una prova ragguardevole che cattura l'attenzione del lettore dalla prima all'ultima pagina.

Mario Inglese, *University of Houston*

Enrico Palandri, *La deriva romantica. Ipotesi sulla letteratura e sulla scrittura*, Novara: Interlinea, 2002, 128 pp.

Romanziere per formazione e temperamento, Enrico Palandri non poteva tradire il respiro narrativo che gli è proprio anche nel confronto con la prosa critica. L'elemento che emerge con maggior forza in questa sua prima raccolta di saggi (ripresi in quattro casi da pubblicazioni precedenti, inediti in tutti gli altri), è infatti il tono conversevole, da seminario, o meglio, come lui stesso suggerisce nella post-fazione, da "serata platonica". Gli insistiti rimandi autobiografici, la tendenza a lasciarsi guidare — più che a dominare — i propri pensieri, un certo piacere della parola, rivelano come questi saggi non siano il frutto di un'asettica ricerca in biblioteca quanto del confronto continuo ed aperto con i propri studenti dell'Università di Londra e con i propri amici e colleghi (sul fronte della ricerca accademica come su quello della scrittura creativa). Ne deriva per il lettore, anche professionista, la riscoperta del piacere della letteratura come aspetto della realtà, ancor prima che come disciplina specialistica, ovvero la riscoperta della letteratura come documento, oltre che monumento, del reale, se non come vera e propria chiave interpretativa della sua evoluzione.

"Raccolta di ipotesi formulate identificando alcune tracce", come lui stesso l'ha definita, *La deriva romantica* mira in particolare a "risalire dalla frammentarietà del materiale postmoderno ai nodi tematici di origine romantica che agiscono profondamente nelle dinamiche letterarie e filosofiche della contemporaneità" (123). A tale scopo Palandri chiarisce immediatamente nel saggio d'apertura ("Il postmodernismo tra libertà e storia" 7-

21) come il nostro tempo sia segnato dalla crisi delle identità nazionali, ovvero, più in generale, del concetto stesso di storia, avvertita sempre più spesso come un mero sinonimo di retaggi culturali troppo complessi per le esigenze di un mercato sempre più mobile. L'“ideale romantico di identità tra lingua, territorio e cultura” (10) sul quale sorsero (ma sarebbe più corretto dire risorsero) nell'Ottocento le nazioni europee, rischia così di confondersi nella sua deriva ultima di inizio millennio con il nazionalismo, definito senza esitazioni “la malattia di quei popoli che di fronte all'integrazione globale si trovano a coltivare la propria differenza, diventando ‘culture della differenza’” (17).

Di questo abbandono della storia, ovvero delle ragioni più complesse di ogni singola cultura, risente anche la letteratura, in particolar modo quella che, postasi nell'orbita del cosiddetto post-modernismo, si è chiusa nell'autoreferenzialità consolatoria del tecnicismo, a costo “di perdere contatto con gli altri concreti [...] da cui e per cui nasce qualunque discorso” (19).

Anche nel post-modernismo, però, come in ogni corrente capace di caratterizzare un'intera epoca, “sono indubbiamente finite” — per Palandri — “anche tendenze opposte, che cercano una nuova definizione di storia e di politica e la reperiscono in materiali diversi; spuri” (20), ovvero tendenze che non hanno smesso di fare i conti con la storia, tendenze sulle cui tracce muovono i nove saggi al centro della raccolta.

Il primo, *Appunti a proposito di metafore* (23-41, già apparso in *Come scrivere* di Guacci e Miorelli del 1999), si sofferma sul carattere metaforico di ogni lingua, collocando la letteratura nello “spazio tra le parole e le cose” (24), nella loro “irriducibilità [...] a un sistema matematico”, “una persistenza di tutte le diverse soggettività” (34) capace di avere il sopravvento sull'autore stesso e di garantire così ai suoi personaggi un profilo più compiuto di quello cui miravano le ambizioni teoriche originarie. Al rapporto tra lingua (letteraria) e realtà sono dedicati due altri saggi, “Lo stile necessario” (67-72) e “La soggettività letteraria e la lingua madre” (73-78), mirati a loro volta a porre la creazione letteraria “in un luogo precedente il linguaggio” (72), in uno spazio che, prescindendo dalla propria individualità e contingenza specifica, consente di trattare dell'umanità tutta di ogni tempo attraverso individualità e contingenze meramente possibili. Il che fa della letteratura, ed in generale dell'arte, l'unico mezzo capace di cogliere “un profilo netto del reale, chiaro e convincente [...] perché non è il linguaggio stesso a consentire di cogliere cosa accade, ma è il fatto imitativo che, raddoppiando il reale, consente a ognuno di esprimere senza fissare feticisticamente le cose in una loro attualità” (77-78).

Sul medesimo problema si sofferma anche “La distanza dal presente” (43-49), ma per denunciare la riluttanza a riconoscere tale ruolo alla letteratura contemporanea, ricondotta (ovvero ridotta) troppo spesso e con troppa facilità alla propria apparente contingenza, ovvero ad una natura cronachistica che non gli appartiene.

Pur essendo centrati su specifiche esperienze letterarie — da quella leopardiana a quella di Tondelli, passando attraverso Nievo, Celati e Calvino — anche gli altri saggi mirano in ultima analisi a sottolineare il carattere prelinguistico della scrittura d'arte (cioè il suo appartenere ad uno spazio che precede la formulazione linguistica), a partire proprio dal suo rapporto con la storia, intesa come casuale realizzazione di alcune tra le infinite possibilità del reale.

Questa “visione meno ordinata in cui gli individui, il caso, la fortuna hanno tanto rilievo da far apparire le determinazioni come accidenti e, semmai, ingerenze interpretative dello storico” (91), avrebbero ad esempio consentito a Nievo di elaborare il suo progetto politico di articolazione delle diversità in un'ottica nazionale, anziché di loro repressione in un'ottica

nazionalistica. Parimenti, certe interpretazioni di Tondelli appaiono fuorvianti a Palandri perché non esitano ad “impiantare l’interpretazione di tutta l’opera” su un unico dato concreto della sua biografia, dimenticando che “l’equilibrio tra le aspirazioni e le illusioni da una parte e la biografia dall’altra può mutare” a favore della prima (69-70). Così, ancora, di Calvino Palandri coglie e mette in evidenza la “preoccupazione costante e centrale [...] con la storia, che il fantastico progressivamente mette in crisi, emancipando lo scrittore dal suo contesto fino a farne l’interlocutore creativo piuttosto che il cronista” (85).

L’*explicit* de *La deriva romantica* non poteva quindi essere affidato che a un saggio come “La betoniera e l’autogenerazione” (117-22), nel quale il confine tra prosa critica e d’arte diviene sempre più labile (maggior limite, da un certo punto di vista, ma anche maggior pregio dall’altro, dell’intera raccolta). In questo saggio il concetto dell’autogenerazione del testo (ovvero del fatto che i testi crescono su se stessi a partire da un ricordo, da un frammento autobiografico o da un’immagine che si fissa nella mente del loro autore, assumendo spesso forme estranee a quelle inizialmente programmate), diviene infatti un’immagine, quella della betoniera, prestandosi così a sua volta al meccanismo autogenerativo della metafora. La riflessione teorica diviene così, almeno in parte, flusso narrativo, ricordandoci per l’ultima volta, e *contrario*, quali potenzialità critico-interpretative del reale siano connaturate alle creazioni letterarie.

Paolo Rambelli, *University College London*

Franco Loi. *Isman*. Torino: Einaudi, 2002. Pp. 125.

Giancarlo Majorino. *Gli alleati viaggiatori*. Milano: Mondadori, 2001. Pp. 112.

Giampiero Neri. *Finale*. Como: Dialogolibri, 2002. Pp. 10.

Franco Loi, Giancarlo Majorino e Giampiero Neri sono tre voci poetiche fondamentali della contemporaneità lombarda. Con la loro scrittura, pur se in modo diverso, consentono un discorso critico sulla poesia milanese. Nel 1952 Luciano Anceschi aveva parlato di “linea lombarda”; in seguito, questa categoria è stata estesa fino a comprendere una zona geografica diventata un *locus* mentale, con Milano come centro d’irradiazione che ingloba idealmente l’intero *milieu* culturale della regione. L’opera di questi tre poeti, nella varietà che li contraddistingue, dimostra questo sviluppo, mettendo in rilievo la coesistenza di registri stilistici diversi e di contenuti presenti che si rifanno ad alcune costanti: a una poetica degli oggetti *in re*; una decisa adesione all’istanza del reale; una negazione dell’io lirico; una tensione etica di origine manzoniana, in cui si riflette una funzione didattica della poesia di ascendenza pariniana; un forte elemento visivo; una marcata tendenza alla prosasticità.

Particolare attenzione merita, in Loi, l’uso del dialetto, pur non essendo l’unico aspetto degno di nota. Nella sua poesia, infatti, si delinea sempre più chiaramente il cammino progressivo verso una spiritualità intensa. In *Isman*, dove il canto dell’individuo diventa quello di un popolo, Loi sottolinea l’universalità dell’esperienza poetica come parallela all’intera esperienza umana: “Vèss òm e vèss puèta... Per la scùra | del crèss tra j òmm, despèrdess nel patí, | per returnà quel fi’sc de la memoria che la passiensia l’à sparagnà nel dí” (“Essere uomo e essere poeta... Per l’oscurità | del crescere tra gli uomini, disperdersi nel patire, | per ritornare quel fischio di memoria | che la pazienza ha risparmiato nel giorno” 7). Ci viene ricordato che “se scrív ‘me pientà j ung nel cör de l’aria” (“si scrive come piantare le unghie nel cuore dell’aria” 4). La scrittura si trasla nella ricerca, anche linguistica, di un Dio: “La santità l’è cume la puesia, | che se pò vèss

con Diu e vess luntan, | che 'l nàss de la parola l'è poesia, | el fàss parola al mund l'è santità" ("La santità è come la poesia, | ché si può essere con Dio e essere lontani, | ché il nascere della parola è poesia, | il farsi parola al mondo è santità" 91). Dio risulta un forte collante dell'esperienza e la sua voce chiama il poeta, il quale ammette di non essere sempre pronto a coglierne l'insegnamento: "Uh Diu, perdòna mí del smentegàss, | [...] perdòna sto mè surd indurmentàss, | che mí sunt òrb nel fòss de la mia rògna | e i tò sbüttun dumà me fann sveliàss" ("Oh Dio, perdona il mio dimenticare, | [...] perdona questo mio sordo addormentarmi, | ché io sono orbo nel fosso del mio male | e i tuoi spintoni soltanto mi fanno svegliare" 108). È necessario "svegliarsi", dunque, per trovare consolazione nel semplice gioire del fatto di essere al mondo, attraverso la partecipazione attiva al creato: "Cume me pias el mund! l'aria, el sò fià!" ("Come mi piace il mondo! l'aria, il suo fiato!" 112).

Le tematiche esplicitamente spirituali vengono accantonate nella poesia di Giancarlo Majorino, dove la città di Milano si fa protagonista assolutamente secolare, luogo in cui si respira quella vita in movimento che dà il giusto stimolo mentale alla creazione della poesia. *Gli alleati viaggiatori* è da considerarsi tra le prove poetiche più riuscite dell'autore, che espone in quest'opera la sua idea di *concetticonà*, neologismo da lui coniato per indicare il crocevia di pensiero e immagine, localizzabile in un preciso momento temporale e spaziale: "ciascun evento è senza punteggiatura | il concetticonà dalla giustizia mai limpido sempre assente [...] il sopravvivere del cane feroce tra nani morali | il sottovivere della predata tra zampe d'uomo da lire mosse [...] mentre l'enorme gatta in mille e mille placente | rifornisce getta la futura carne capitata in quel che c'è" (84-85). Sono versi che constatano una drammatica resa della moralità del vivere quotidiano, parallela a una costante produzione di carne di viventi che continua a offrire cibo a cruenti sacrifici futuri. Tra le caratteristiche dei concetticonà spicca il dinamismo: "stridulano voci e lettere di voci e ritmoipnosi concetticonà a spasso" (88). La *concetticonà* ha la funzione di attraversamento del reale, ad esempio attraverso la figura "capitata" di un asino, che immediatamente trasporta la poesia e il suo cantore in una zona dove "il viaggio" (dell'animale e dell'uomo) si fa parallelo finché dura l'illusione dell'abbondanza (qui simboleggiata dalla "crema"): "è nella cruna il viaggio dell'asino | [...] l'asino che canta cosa dice? | è nella crema il nostro viaggio pari" (49).

Un discorso diverso viene realizzato da Giampiero Neri, in cui si ravvisa un'autentica vocazione lombarda, che contraddistingue la sua notevole poesia, fatta tanto di toni sapienziali del linguaggio che dell'evolversi della quotidianità secondo una nozione di poesia *in re*. In *Finale* Neri racconta una vicenda in misurate micro-scene, che costituiscono un compiuto nucleo narrativo. Il tema centrale, sviluppato in toni volutamente anti-epici, riguarda il ritorno dalla prigionia di un emigrante, nella cui figura viene ad identificarsi uno zio del poeta. Eccone il preciso ritratto, dai toni fortemente pittorici realizzati in pochi tratti: "Tornava dalla prigionia | a quella comunità di poche case | ormai divisa dalla guerra civile. | Si era sparsa la voce del suo arrivo | e qualcuno gli andava incontro | sulla salita che lo portava a casa" (4). È un *nostos* parallelo a quello archetipico di Ulisse, che torna a un paese in cui nessuno è interessato a chiedergli della sua esperienza di guerra ed erranza, ma solamente a fargli presente che per loro che sono rimasti nulla è mutato. Lui sarà sempre quello che se n'è andato; non rappresenta più nulla e nessuno lo ritiene abbastanza autorevole da poter rispondere alle domande dei giovani: "Scampato ai pericoli dell'età sua | il vecchio bevitore viveva di pochi lavori, | sterrava di quando in quando | le strade di campagna. | Proprio a lui si era rivolto un

ragazzo | per dire ‘eravamo colpevoli?’ | ma un suo compagno l’aveva spinto via | ‘cosa vuoi sapere, da un ubriacone?’” (6). La mancata risposta qui coincide con un venir meno della funzione informativa del linguaggio, che costituisce uno dei temi portanti della scrittura di Neri. Infatti, il “vecchio ubriacone” non riuscirà a dire la sua verità, perché la guerra civile che divide il paese non produce che una situazione di scherno. Solo la poesia può alludere alla verità di una testimonianza che non può essere detta. In *Finale* bene e male si invertono rapidamente, in scatti veloci: “Les clercs... se fan pastors... / et son aucizedors...” (5). Sembrano pastori, ma uccidono, scrive Neri, riportando un testo in provenzale antico di Peire Cardenal, tratto dalla biblioteca di famiglia, ormai dispersa. Riprendendo il titolo della raccolta di poesie *Teatro naturale* (Mondadori 1998), Neri conclude *Finale* scrivendo che il teatro, appunto, si allontana, portandosi dietro le sue ombre: “di quelle vaghe ombre / dei nomi cui corrispondevano / il tempo cancellava la memoria. / Come sassi lanciati sull’acqua / che affondano dopo breve corsa, / le figure si allontanavano / svanivano nell’aria trasparente” (7).

Victoria Surluiga, *Rice University*

Michèle Lagny. *Luchino Visconti. Vérités d’une légende*. Courbevoie: Éditions Durante and Bibliothèque du film (BIFI), 2002. Pp. 282.

Even if she is unknown in America, film historian Michèle Lagny ranks among some of the most respected film scholars in France, along with Pierre Sorlin and Jacques Aumont. She is professor at La Sorbonne Nouvelle III, and this is her second book in French about director Luchino Visconti, after a brief film analysis of Visconti’s *Senso* (Paris, Nathan, 1992). She has also edited an important collection of articles on Visconti — “Visconti, classicisme et subversion” — for the first issue of a hard-to-find French academic journal, *Théorème* (1990). Even today, Luchino Visconti (1906-1976) stands as one of the two or three most important Italian directors of the 20th century (with Rossellini and Fellini, about whom much has been written). However, for some reason, scholars in the United States seem to write more books on these celebrated Italian directors, as well as Antonioni and Pasolini, than on Visconti, who remains somewhat underrated.

Compared to other contemporary artists, Italian filmmaker Luchino Visconti really was an aristocrat (his father was a duke), not just an uncultivated bourgeois. He was born in Milan and raised in a rich family; he was always interested in artists, the stage, and movies. As Lagny explains, Visconti is sometimes presented as a decadent artist, because many of his movies showed the fall and death of a man (or a family) living in a world itself in decline (12). At the end of his life, Visconti himself sometimes acknowledged the fact that he was a decadent (116).

The text is divided in two parts. In the first half, the 14 feature films directed by Visconti are presented and analyzed, from *Ossessione* (1943) to *The Innocent* (1976). We follow how the movies were conceived, from the early projects until the shooting and their respective releases, with critical reception (in Italy and France only). The chapters also include many biographical elements about Visconti’s childhood, love affairs, political beliefs, his parallel work as a stage director, and his early writings as a film critic (1940-1943). Lagny’s theoretical approaches are multiple, mostly historical and aesthetic, but she also considers the political dimension and symbolic meaning. Contrary to some French theoreticians, she avoids pointless approaches, such as film semiotics.

The first sections are about Visconti's main contribution to Italian neo-realism in the 1940s (*Osessione* 1943; *La Terra trema* 1948). But the director seemed to transcend this aesthetic trend in the 50s, creating progressively a more baroque universe (*Senso* 1952). In the last (and best) chapter, Lagny highlights the influence of the three artists that Visconti admired most: Thomas Mann, Marcel Proust, and Richard Wagner. Maybe because of his aristocratic background, Visconti was also fascinated with beauty and the refinements of luxury, as we can see in his last films, *Death in Venice* (1971), *Ludwig* (1973), *Conversation Piece* (1974), and *The Innocent* (1976).

The second half of the book contains many useful elements for scholars, such as excerpts of published interviews taken from many sources, and reflections by Visconti and people who worked with him: scriptwriter Suso Cecchi D'Amico, actor Burt Lancaster, actress Claudia Cardinale, and also film editor Mario Serandrei and musician Franco Mannino, who both collaborated closely with him on numerous projects. Visconti's reflections from 1975 about the few directors he admired (Bertolucci, Bunuel, Bergman, but also Liliana Cavani) are revealing (128). We also find three articles on cinema written by Visconti in the early 1940s. There are almost a hundred clips and critiques about all Visconti's shorts and feature films (159-216). These data are edited only from selected Italian and French sources; there are no critics from the United States or Canada.

Among exclusive elements, we find some 14 pages (in Italian) reproduced from an unpublished film script, handwritten by Visconti with technical notes and sketches, for some scenes that have become parts of his wonderful *Ludwig* (1973), one of the most beautiful and poignant movies in film history (217-32). We understand how Visconti planned his *mise-en-scène*, the settings, the camera moves, in a few scenes (the meeting with King Ludwig, Cosima, and Richard Wagner; the king's meeting with his sick brother, Prince Otto; the king's voyage with his lover in his secret cavern). This precious and unique document showing the directorial process comes from the collection of La Cinémathèque française. Finally, we find in the last pages some sources for websites and contacts for archives on Visconti.

Without doubt, Lagny's book is the best work in French on director Luchino Visconti. The author acknowledges a considerable body of work about the director, even Italian publications, that she knows very well and often quotes (12). Her analysis is original, clear, and inspiring. She complains that there were in France too many pointless books (such as Youssef Ishagpour's) using intercultural or intermediatical approaches on Visconti's movies, setting apart the films themselves. There were also many French critics (such as Serge Daney and Jean-Pierre Oudart in *Les Cahiers du cinéma* in 1971) who were opposed to Visconti's flamboyant universe in the 1970s (12, 94). While I would have preferred fuller development of the analytical section, which is somewhat short (less than a hundred pages) for such an important matter, Lagny's welcome book provides the essence of Visconti's enormous talent. The comprehensive bibliography contains selected references in Italian, French, and English. The filmography is also complete, including television, stage, operas, and ballet projects, even unfinished ones. This well written monograph will help scholars who can read French to know more about the creation and significance of masterpieces such as *Il Gattopardo* (1963), *The Damned* (1969), and *Rocco and his Brothers* (1960).

Yves Laberge, *Institut québécois des hautes études internationales, Québec*

Anna Maria Torriglia. *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto: U of Toronto P, 2002. Pp. xxii + 239.

In this work, Anna Maria Torriglia examines the forging of cultural identity in postwar Italy through a study of numerous literary and cinematic texts. Contextualizing her analysis within the political, historical, and cultural climate of the time, Torriglia focuses on both the continuities and fissures between the fascist *Ventennio* and postwar period and the irresolvable tensions imposed by the burden of the past.

Her first chapter, entitled "Time Has Changed," focuses on the postwar crisis experienced by intellectuals forced to come to terms with a past that they would rather forget. In her close readings of Pietro Germi's *Gioventù perduta*, Vasco Pratolini's *Un eroe del nostro tempo*, and Roberto Rossellini's *Germania anno zero*, Torriglia uses the father-son relationship as a metaphor for the ideological rift between fascism and anti-fascism, between consent and dissent. Such a rift, Germi suggests, resulted in a generation of young men unable to connect with their fathers, whom they blamed for legitimating the status quo. In contrast, in Pratolini's novel the protagonist is constructed as the cruel offspring of a fascist father, and children are seen ultimately as living in the shadow of their fathers. Rossellini presents yet another alienated character, an innocent victim of a perverse teacher who instructs him to kill his father to annihilate the past. The burden of the past is heavy, and Torriglia, in her close analysis of the language of the texts, leaves little hope for the forging of identity amid a schizophrenic generation of boys who cannot repudiate or escape their past.

In her second chapter, "From Mother to Daughter," Torriglia shifts her attention from a paternal plot to a maternal one. Parallel to the need for a symbolic killing of fathers runs the re-evaluation of women, in particular of the mother figure, in the first decade after the Second World War. Adopting many of the notions of the Diotima group and of Italian feminism, Torriglia analyzes the symbolic mother-daughter relationship in Anna Banti's *Artemisia* and in Alba De Céspedes's *Dalla parte di lei*. In Banti's work, Torriglia defines the relationship between author and character as a dialogue across historical time, which validates a female genealogy that is woven through history and structured in the innovative language of the novel. Torriglia problematizes the female position in De Céspedes's novel which, while promoting a female genealogy that runs counter to patriarchy, also partially implicates women in their own symbolic obliteration. Torriglia also examines cinema's reconsideration of women, suggesting that some (though relatively few) postwar filmmakers featured women in roles unheard of in the Fascist era, such as the single mother (Pietrangeli's *Celestina*) and less spectacular representations of the diva (*Siamo donne*). The chapter explores women's ambivalent position, caught between the public and the private, between an androgynous system and a female lineage, as both occasional subject, but predominantly object of a male gaze.

Chapter three, "The Myth of America," examines Italy's problematic relationship with a nation whose image had evolved from that of a mythical and liberating culture, in opposition to fascism in the thirties, to a materialistic, unethical, and imperialistic force in the postwar period. Cesare Pavese becomes Torriglia's representative of this shifting perspective, for under fascism, he and others of his generation embraced America as a model for new literature, marked by anti-rhetorical language. But the actual presence of America in Italy and the resulting exploitation and commodification led Pavese to reject the modernity epitomized by urban America and to revert to the traditions embodied by his rural Piedmont. Pavese broke with the politically engaged literature of his time,

opting for what Torriglia labels a more feminized narrative of memory. Torriglia further explores the Italy/America dynamic through the complex and ambiguous relationship of the Italian cinema and Hollywood. Rossellini's *Paisà*, on the one hand, represents the American woman as alternative model to stereotyped femininity and, on the other hand, exposes America as the land of racism, consumerism, and imperialism. While in *Riso amaro* De Santis both attacks the myths of the silver screen and reproaches the models of modernity, he cannot restrain himself from constructing his action around a character imaged in much the same way as the Hollywood star. Finally, the Hollywood imprint becomes even more evident in Italian-American co-productions where American stars, like Ingrid Bergman, allow Rossellini to find himself again, caught in an ambiguous representation of women. While initially suggesting, in *Stromboli*, that a foreign star can pave the way for more modern and transgressive options for women, he ultimately restores the traditional order by equating women's social status and personal identity with motherhood. Likewise, Vittorio De Sica's *Stazione Termini* provides a very conservative message via a male gaze that consistently scrutinizes the protagonist, who has strayed from her marriage but ultimately returns to her husband and to the boundaries of the nuclear family.

The fourth chapter, "The Country at Hand," charts the Italian society of the postwar period with specific emphasis on leisure time. Re-applying her theory of continuity between past and present, Torriglia links the leisure activities offered by the fascist party to a different scenario in the fifties, dominated by the diffusion of television, the Vespa, and the *cinquecento*. The new mobility available to Italians of a certain economic class provides the catalyst for the theme of the journey in films and novels of the late forties and fifties. Journeying, both in a geographical and metaphorical sense, leads to a discovery of Italy's different landscapes, in particular of the South, and to an understanding of the self through the encounter with the other. At a linguistic level, these journeys also privilege dialects, for decades submerged by a national and more literary language. Focusing as Torriglia does throughout her book on the tensions between contradictory images, her discussion of the South contrasts the tragic reality of a poverty-stricken land to its myths of lightness, joy, and nonchalance. Torriglia examines Maria Ortese's *Il mare non bagna Napoli*, where the picturesque carefree Naples is replaced by a desperately poverty-stricken patriarchal city, and Rossellini's *Viaggio in Italia*, where the south is synonymous with a cultural otherness that allows for the reconciliation of an alienated couple from the north. A similar psychological journey is undertaken in Michelangelo Antonioni's *Le amiche*, where a female protagonist acquires the subjectivity to explore her position in the world, defined by neither motherhood nor attachment to a man.

Toriglia's provocative study explores the transformations that affected Italy in the postwar years by mapping out a non-linear trajectory marked by ambiguity and contradiction. The book, notwithstanding some minor editorial flaws, is useful to both scholars of Italian and to novices of Italian culture. In her contextualizing of the literary and cinematic examples, Torriglia provides useful overviews of the Italian political situation, of the shifting economic realities, of the Italian film industry, of changing roles for women, and foregrounds intellectual and cultural debates. Her close textual analyses provide both re-readings of well-known texts and insightful introductions to lesser known works, and highlight the centrality of the languages of literature and film to the forging of identity. Torriglia employs a number of critical approaches, from the semiotic to the post-

colonial, from the psychoanalytical to Italian feminist thought, in a rich cultural analysis of postwar Italy. Finally, this extremely well-documented study goes beyond offering new perspectives on the cultural landscape of postwar Italy; it prompts the reader to apply Torriglia's critical methodologies to the cultural production of future decades. The themes that Torriglia explores are the very ones which literature and films of the rest of the century and, indeed, of the new millennium embrace: a continual reassessment of gender relations and the shifting representation of women; the problematic relationship with America, with the postwar liberation and with the Resistance; the encounter between northern industrial corruption and a more primitive and ethical south/other; and the relationship to language. Hence, Torriglia's book provides us with ways both to reassess the past and to read and view contemporary representations of Italy's emerging multicultural identities.

Bernadette Luciano, *University of Auckland*

Grazia Menechella. *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*. Ravenna: Longo, 2002.

La monografia che Grazia Menechella dedica a Manganelli reca uno di quei titoli che non solo annunciano limpidamente il contenuto del libro ma, in qualche modo, lo esauriscono già. Un titolo che dice così tanto ha, naturalmente, pregi e difetti, e ho voluto cominciare proprio da lì perché all'interno del titolo — “felice vanverare” è locuzione manganelliana — si trovano anticipati gli elementi strutturali del volume: ovvero la pratica del servirsi di Manganelli per spiegare Manganelli, pratica, beninteso, legittima e qui legittimata (che semmai solo sporadicamente viene impiegata con eccesso); e poi, l'estrema accuratezza informativa già riscontrabile nel sottotitolo che si manifesta in una golosa raccolta di indicazioni e chicche bibliografiche all'interno del volume. Ma vediamo nel dettaglio.

L'introduzione individua e chiarisce quella che è l'intenzione “critica” di Menechella. Un'indagine, non cronologica ma categoriale, dell'intera produzione di Manganelli, attraverso due lenti retoriche, ironia e parodia, “connubio perfetto per procedere all'analisi, poiché si parte dal presupposto che proprio ironia e parodia siano gli strumenti di lavoro alla base della costruzione del testo manganelliano” (10). L'autrice, inoltre, si affretta giustamente ad indicare quali sono le definizioni di ironia e parodia che predilige (ovvero quelle di Hutcheon e Almansi), e inserisce pure utili informazioni circa la raccolta del materiale utilizzato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

La lettura che Menechella vuole dare di Manganelli è quella di uno scrittore i cui testi sono tutti “capovolgimento della norma a livello contenutistico e formale”, per cui “tutte queste negazioni diventano paradossalmente un'affermazione: l'affermazione del negativo” (11). Il progetto è di sicuro stimolo nonostante tali categorie, parodia e ironia, siano sovente associate allo scrittore milanese quando non evocate direttamente dal medesimo, e il libro ci è dunque prezioso soprattutto per il procedimento e la meticolosità investigativa, leggermente meno per l'idea che la muove, non troppo originale. Ad ogni modo, i piedistalli teoretici — appunto Hutcheon e Almansi cui vanno aggiunti Luperini, Jameson e Blanchot — di cui si nutre il libro sono sempre chiamati in causa con criterio, ben adoperati nelle loro implicazioni speculative. Mi pare molto appropriata, per esempio, la sovrapposizione di quella che Almansi definisce ironia *tongue in cheek*,

elemento dunque che non solo dissimula la verità esibendo il suo contrario, ma che pure ammicca a tutti le varie pseudo-verità che stanno in mezzo, con quella, sorniona, energicamente adoperata da Manganelli, e che Menechella esplicita nel primo capitolo del libro, di carattere generale. Ne seguono altri più particolari: “Il grande mentitore”, “La chiacchiera”, “Scritture riscritture, letture e riletture”, “Lubrificazione l’universo”, “Testo, contesto e paratesto”.

Nel secondo capitolo, si cerca di inquadrare in contesto storico-sociale un autore che si è sempre dichiarato apolitico e disimpegnato, e lo si fa dapprima storicizzandolo biograficamente e sottolineando, argutamente, il coinvolgimento manganelliano nell’esperienza del gruppo 63, esperienza che il medesimo mai rinnegò e che “ridimensionò” pochissimo anche a 30 anni di distanza. Ma si chiarisce subito che del gruppo il Manganelli era forse l’elemento meno politicizzato, che lui ha anche sempre e solo dichiarato come la letteratura non dovesse svolgere nessuna particolare funzione ideologica, bensì mostrare fieramente la propria inutilità. Se questa è pur sempre posizione nota, appare elettrizzante la correlazione che Menechella trova fra Robbe-Grillet e Manganelli, sul terreno appunto della inutilità della scrittura e sullo svuotamento teorico del soggetto scrivente, anche alla luce dei risultati addirittura divergenti della prosa grilletiana e manganelliana. Inevitabile, ma necessario, allora, concludere sottolineando l’affinità vera dello scrittore milanese col resto della brigata 63: l’intransigente rinuncia a tutto quello che il romanzo borghese era stato fino ad allora.

Con il terzo capitolo si cerca di rispondere a uno dei quesiti che più tormentano i lettori, per professione e no, di Manganelli: il Nostro è un neobarocco? Partendo qui da Calabrese si parla, dal momento che si attaglierebbe alla nostra epoca, di *revival* del barocco, recupero di una dose di complessità stilistica ben adattabile alla confusione dei tempi. Ma per Manganelli non si tratta di un trasferimento di stilemi da un secolo a un altro, come Menechella sottolinea, ma di una *conditio sine qua non* della scrittura, di una difficoltà irriducibile posta a difesa di ogni gittata propositiva, contro ogni tentativo di didatticità che la letteratura esibisca. A questa premessa, segue un censimento dei motivi che ricorrono ossessivamente in tutti i libri di Manganelli, araldi della sua scrittura: inferno, amore e morte, assenza, nulla. L’argomentazione si scioglie poi nell’attenzione “rivolta a specifici temi, figure, strategie narrative e sensibilità barocche” (91). Per molte pagine si citano e parafrasano frasi che irrobustiscono questo concetto, fino a che si giunge al capitolo sulle riscritture. Menechella prosegue l’esposizione concentrandosi sull’iperproblematica comunicazione autore-lettore. Dalla diligente rassegna di luoghi topici in svariati romanzi si deduce che per Manganelli un testo senza lettore non è neppure testo, non ha vita né funzioni, e che la letteratura è, da sempre, critica sulla letteratura, una condizione neppure postuma ma direi proprio di cadavericità ostentata, tuttavia necessaria alla realtà in virtù del suo essere superflua.

Il quinto capitolo riguarda la “librificazione dell’universo”, nella forma della “geocritica”, termine preso in prestito da Manganelli che vi ipotizza, in una intervista, “un nuovo genere letterario [...] che consisterebbe nel trattare un luogo nella stessa maniera con cui trattiamo un libro. Cioè come un sistema di stimoli” (181). Menechella che seziona, lavora in profondità e ricuce tutti i testi che Manganelli ha dedicato ai viaggi (compiuti realmente e no) tende e riesce a dimostrare che quella geocritica Manganelli non l’ha solo vagheggiata ma messa in atto e perpetrata a lungo. I luoghi non possono essere interpretati ma letti, filtrati attraverso la logica dell’esperimento linguistico e avviene spesso che quelle che si accumulano siano solo annotazioni corporali, prive di

una storia del viaggio e di referenti reali, guide senza funzioni di guide, parodie di guide, al fine: “viaggiare è fare esperimenti in teologie alternative. Ecco, il buon viaggiatore è politeista” (197), come Manganelli ebbe infatti a dichiarare.

L'ultimo capitolo tocca forse il punto più nuovo dell'indagine. Qui, ad essere analizzato non è più l'intero *corpus* dei testi manganelliani, pericoloso gioco del fare le glosse a un abile glossatore di se stesso, bensì il rapporto dei suoi testi con il mondo, e con tutto il paratesto che li avvolge, accoccola, completa. Menechella punta il dito sul servilismo latente in molta scrittura contemporanea che Manganelli inscena nel finale *Encomio del tiranno*. Qui attraverso lo scontro fra lo scrittore/*fool* e l'editore/tiranno si delinea e completa, nell'impossibilità del *fool* di raccontare storie e nel demandarle continuamente riducendole a vaniloqui, la parabola di tutto Manganelli, sperimentale fino all'ultimo respiro, che non ha concesso nulla né al mercato né al pubblico, in termini almeno di “prodotti consolatori”. La seconda parte del capitolo rilegge le copertine e i famosi risvolti di copertina firmati dallo stesso autore non come semplici supporti editoriali, ma come macchine parodiche a loro volta di ciò di cui sono “soglie”. Una serie di riproduzioni delle copertine e di alcuni indici permette di visualizzare l'ultima grande invenzione parodica di Manganelli, un paratesto che sia la *tongue in cheek* al libro medesimo.

Al postutto, il carattere argomentativo e quello espositivo del libro di Menechella sono non solo soddisfacenti, nonostante la tesi non sia estremamente nuova, ma impressionanti per la massima puntualità (solo, a tratti, un poco ridondante) delle citazioni da Manganelli, e soprattutto per l'ampiezza e la meticolosità con cui una così vasta mole di dati viene raccolta e distribuita. Il volume si presenta dunque come un'ottima introduzione alla lettura di Manganelli, sia per chi si avventura nell'universo del Nostro ancora ignaro di ciò che incontrerà, sia per gli specialisti, avvezzi a fronteggiare le dense problematiche intrinseche alla letteratura contemporanea più affilata.

Riccardo Boglione, *University of Pennsylvania*

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.

È un obiettivo ambizioso quello che tiene insieme le pagine di questo lavoro di Alfonso Berardinelli: codificare la forma di un genere letterario, definirne e delimitarne il campo, descriverne lo sviluppo nel corso di quasi un secolo e mezzo, proporre un canone di autori e di opere. Il fatto che il genere in questione sia il saggio, delle forme letterarie certamente quella più difficilmente riducibile a una sistematica classificazione — “il più mutevole e inafferrabile dei generi” (17) —, rende, se possibile, ancora più ardimentosa l'impresa dell'autore. Ma non si creda che l'esito di questo tentativo risulti alla fine inadeguato rispetto alle opzioni su cui si fonda e alle mete che si prefigge; che, in altre parole, alle premesse epistemologiche, teoriche e militanti espresse nell'introduzione non corrisponda un esito per così dire adeguato alle attese. Tutt'altro: Berardinelli ci consegna un'opera che, pur astenendosi dal proporsi come esaustiva o definitiva e rimanendo quindi aperta, problematica, interlocutoria, ha la consistenza della vasta sistematizzazione retrospettiva e della complessa e meditata elaborazione teorica.

Del resto la selezione dei saggi che costituiscono il libro rivela un'attenzione alla questione e un assiduo lavoro critico che si sono andati dispiegando per un quindicennio,

ma che risalgono, nella loro ispirazione originaria, almeno a dieci anni prima. (A tale proposito è un peccato che in questa raccolta, presumibilmente per ragioni di tempo, non sia stato incluso il saggio *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali*, redatto per l'ultimo volume di aggiornamento della *Storia della letteratura italiana* fondata da Cecchi e Sapegno, vol. XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 5-35). E la loro stessa disposizione attesta non solo la vastità del campo compreso dall'indagine del critico, ma anche il rigore e la coerenza del suo metodo: la prima parte si apre infatti con *La critica come saggistica* (precedentemente apparso in A. Berardinelli, F. Brioschi, C. Di Girolamo, *La ragione critica*, Torino, Einaudi, 1986 e successivamente ripubblicato in *Tra il libro e la vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990), che funge da vera e propria premessa teorica per l'intero volume, capitolo nel quale viene delineata tra l'altro una tipologia del saggio critico del Novecento, tra saggistica di invenzione e di illuminazione epistemologica e saggistica di storia e critica della cultura. A esso fanno seguito due studi sui saggisti italiani, il più esauriente e complesso dei quali, *La forma del saggio: da de Sanctis a oggi*, scritto originariamente per il *Manuale di letteratura italiana* curato da Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo (Torino, Bollati Boringhieri, 1996), è di gran lunga più corposo degli altri e fa da vero e proprio cardine strutturante per l'intero lavoro. Questa parte del volume si chiude con altri tre interventi: nuovamente di carattere eminentemente teorico e riflessivo i primi due (*Struttura saggistica e insegnamento* e *Critica e studio letterario: sui fondamenti epistemologici della critica*); di impronta militante, critico-culturale e politica l'ultimo (*Critica letteraria e critica della cultura*), quasi che al momento propriamente descrittivo e storico letterario, di selezione e valutazione, dovesse ancora seguire quello riflessivo e problematico, in un movimento oscillatorio, qui "tra i libri e la teoria", che accentua l'efficacia e la profondità argomentativa dell'intero lavoro. Nella seconda parte, invece, vengono raccolti alcuni interventi, apparsi su quotidiani e riviste, dedicati quasi tutti a saggisti letterari contemporanei (le eccezioni sono Solmi, Praz, Auden): La Capria, Garboli, Orlando, Magris, Ferroni, Moretti, Steiner.

Berardinelli formula le sue definizioni del genere saggistico, espone le sue personali riflessioni, registra e illustra una puntigliosa fenomenologia delle forme in un dialogo ininterrotto con altri autori, con altre teorizzazioni: così, ad esempio, è proprio partendo da Giovanni Macchia che lo spazio privilegiato del saggio viene isolato nella dimensione esistente "tra il libro e la vita", attribuendo ad esso una triplice e sincronica dimensione teorica, pragmatica e stilistica, circoscrivendo successivamente il genere a partire dalla *situazione empirica* di chi scrive e dal *fine pratico* della scrittura, "primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo" (75), e definendo quindi il saggio stesso "come quella forma di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo" (76). Ma anche per i ritratti critici dei saggisti italiani si fa sovente ricorso a un sapiente dosaggio di rimandi e sovrapposizioni: la topografia del saggio novecentesco tracciata da Berardinelli, volendo dare un altro esempio, prende avvio dai poli opposti Croce e Michelstaedter, letti a loro volta contando sulla mediazione di Debenedetti.

È anche attraverso questo sofisticato ma mai pretestuoso gioco di stratificazioni che il critico perviene alla compilazione di un canone letterario per la saggistica italiana moderna, desumibile per un verso dall'intera lettura del testo, trovandosi esso dislocato

lungo l'intera trattazione, ma che trova la sua modellizzazione per così dire istituzionale e normativa nel profilo storiografico del capitolo *La forma del saggio: da De Sanctis a oggi*. Tuttavia, anche in queste vesti di canonizzatore ufficiale, Berardinelli, pur operando una personale selezione che inevitabilmente prevede inclusioni ed esclusioni, non si astiene dai giudizi di valore e legittima la fondatezza della genealogia che va delineando proprio dall'interno, ovvero implicandola nel discorso critico che svolge su ogni singolo autore. Inoltre, seppure sottotraccia, per questo canone passa anche una nuova versione di quell'*autoritratto italiano* che Berardinelli in diverse occasioni ha voluto ricavare dalla letteratura nazionale e che qui prende la forma, pur implicita, di una storia degli intellettuali proiettata sullo sfondo di un'identità culturale e politica nazionale in formazione e trasformazione: i suoi autori, oltre a quelli già citati, sono Carducci, Serra, Prezzolini, Salvemini, Cecchi, Praz, Longhi, Gobetti, Gramsci, Savinio, Levi, Chiaromonte, Saba, Montale, Gadda, Fortini, Pasolini, Milani. Infine, l'aver aperto un dibattito sul canone del saggio critico è comunque un ulteriore merito dell'autore, se si pensa che questo genere letterario è rimasto ai margini delle discussioni proliferate in questi anni intorno alla questione della selezione di un canone delle opere, come ha notato Michela Sacco Messineo (cfr. *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel Novecento*, in *Studi di italianistica per P. M. Sipala*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Siculorum gymnasium, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 2002, pp. 471-481).

Ma quello di Berardinelli è anche un lavoro a tesi: nel corso del Novecento è la scrittura saggistica a prevalere, non solo colmando il vuoto determinato dallo scacco delle forme poetiche e narrative o supplendo alla crisi dei loro statuti letterari, ma soprattutto informandole e contaminandole: le strategie narrative di Proust, di Kafka, di Gadda conducono a una scrittura prossima alla saggistica (e questa osmosi non si attenuerà in altri autori a essi successivi); l'esigenza discorsiva della poesia si disloca all'esterno del testo "andando a nutrire una saggistica di sostegno e di autocommento dotata di un'originalità propria" (91). Da ciò discende la necessità di una ridefinizione dei confini del letterario e del concetto stesso di letterarietà, poiché "la sostanza letteraria non è una sostanza ontologica che abita stabilmente un testo scritto" e "la saggistica è il genere letterario in cui la definizione letteraria, la 'letterarietà' arriva più tardi" (91-2), ma anche, per conseguenza, l'urgenza di una nuova formulazione dei canoni, eccessivamente subordinata finora ai generi forti.

L'impresa della *definizione di un genere letterario* condotta con successo da Berardinelli, proprio per la sua autorevolezza, sollecita dunque a riaprire il cantiere degli studi di contemporaneistica e a rivedere i progetti e i modelli sui quali si è edificata l'idea stessa della letteratura moderna in Italia.

Matteo Di Gesù (*Università di Palermo*)

Elide Casali, *Le spie del cielo. Oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 332.

In questo saggio vengono presi in considerazione gli astrologi ("spie del cielo" o, anche, "segretari delle stelle") dell'Italia moderna (tra il secondo Quattrocento e la fine del Settecento) e la *letteratura* da loro prodotta. La ricerca è stata condotta secondo un metodo morfologico e storico; l'attenzione si è soffermata, dunque, non solo sulla struttura del pronostico, ma anche sui contesti culturali, religiosi, filosofici, scientifici,

sociali e politici in cui esso veniva prodotto e diffuso. È stato analizzato un elevato numero di libretti e fogli volanti pronosticanti, di cui è stato esaminato non solo il contenuto, ma anche la forma e la struttura: “[...] la prospettiva di una larga cronologia” ha, inoltre, “rivelato sotto l’apparente stereotipia una sfaccettata fisionomia”. La storia del pronostico rivela come questo abbia avuto nel tempo aspetti multiformi: dal pronostico del secondo Quattrocento improntato all’astrologia giudiziaria al pronostico cristiano improntato all’astrologia naturale, al discorso astrologico barocco caratterizzato da “inconfondibili abiti sontuosi”, al “trionfo del lunario” nel Settecento; e ci sono non solo pronostici astrologici, ma anche pronostici profetici (che nascono tra Quattrocento e Cinquecento), burleschi (vivaci soprattutto nel periodo umanistico e rinascimentale), spirituali (veri e propri “strumenti di propaganda della rinnovata evangelizzazione controriformistica”), ciarlataneschi (coevi agli altri, ma molto semplificati e banalizzanti l’antica “profetessa” degli astri).

Nella prima parte (*I segretari delle stelle*) vengono analizzati la figura dell’astrologo (*Professione astrologo*, pp. 5-34) e le caratteristiche dei pronostici, dei discorsi, dei pronostici cristiani e di quelli spirituali (*Pronostici e discorsi*, pp. 35-60; *Pronostico cristiano e pronostico spirituale*, pp. 61-89). La seconda parte (*I segni del cielo*) presenta particolari “intrecci e intarsi culturali” della letteratura almanacchistica con l’astrologia e le forme della *divinatio vulgaris*: la medicina, l’igiene e l’alimentazione, l’agronomia e la cultura folclorica rurale, l’arte del buon governo familiare e politico, la cronachistica e la storia (*Il teatro del cielo*, pp. 93-120; *Le stelle nei campi*, pp. 121-45; *Astrolabio e salute*, pp. 146-75; *La gazzetta delle stelle*, pp. 176-99). Nella terza parte (*Ciarlatani, cantimbanchi, almanacchisti*) sono presi in considerazione forme particolari di pronostici e almanacchi, come i pronostici ciarlataneschi (*Astrologia e ciarlataneria*, pp. 203-27) e quelli burleschi (*Astrologia e riso*, pp. 228-48) e gli almanacchi del XVIII secolo, prodotti di “alta malleabilità, capaci di farsi modellare, al di là della presenza o dell’assenza dell’astrologia” (*Il libro universale*, pp. 249-70). Conclude il volume l’elenco delle fonti (pp. 273-314) e la bibliografia (pp. 317-31), ma manca un indice dei nomi e delle opere.

L’interdisciplinarietà è un carattere peculiare del libro, che presenta dotti riferimenti a molte e diverse discipline, da quelle scientifiche e tecniche a quelle storico-artistiche. A proposito delle presentazioni liriche delle parti dell’anno contenute nei discorsi astrologici barocchi, a esempio, si fa riferimento alle stagioni affrescate da Giuseppe Maria Crespi in uno dei soffitti di Palazzo Pepoli Campogrande a Bologna; ma bisogna anche ricordare che questo artista fu un importante innovatore della pittura tra Seicento e Settecento e fu meno “barocco” di quanto si possa pensare. Molto interessante appare il capitolo dedicato all’astrologia parodistica e, soprattutto, al pronostico burlesco, che non devono essere intesi – come sottolinea l’autrice – in chiave antiastrologica, ma letti in una “prospettiva di ribaltamento temporaneo di tutti i valori per riaffermare l’ordine costituito, riconoscere e rinsaldare i principi della cultura ufficiale”: il quadro antropologico prevede, così, il bisogno da parte del pubblico sia della produzione “seria” sia di quella “carnevalistica”. La scrittura è sempre piacevole e scorrevole, le argomentazioni sono ben documentate, articolate e convincenti.

Bijoy M. Trentin, *Università di Bologna*

Anita Piemonti e Marina Polacco, (a cura di). *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*. Firenze: Le Monnier, 2001. Pp. 203.

Alle ormai babeliche biblioteche dedicate all'indagine scientifica, alla descrizione psicanalitica, alla riflessione filosofica e alla narrazione del sogno, si aggiunge un nuovo libro sul mondo onirico che prende, sicuro, il suo posto. *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura* è un volume collettivo che raduna le più diverse opere della letteratura mondiale, dall'Ottocento ai giorni nostri, intorno a un comune interesse interpretativo. La disparità dei testi, che all'inizio può sembrare sconcertante, si risolve nella natura stessa del progetto, un vasto studio sul sogno letterario — di cui questo è il primo di una serie di volumi annunciati — concepito dai ricercatori Remo Cesarani e Mario Lavagetto e organizzato, come spiega la premessa, intorno a diversi gruppi di ricerca, attivi dal 1997, presso le università di Bologna, Calabria, Macerata, Pisa, Pisa Scuola Normale, Roma 3. I saggi del presente volume provengono dal lavoro seminariale coordinato da Anita Piemonti (curatrice del libro, insieme a Maria Polacco) all'Università di Pisa durante l'anno 2000.

L'assoluta "assenza di una teoria generale del sogno narrato" (3) è il grado zero del libro, condiviso ugualmente da studiosi e lettori. Tuttavia, *Sogni di carta* scorta il lettore, per via dell'introduzione, in un universo critico ben preciso, quello psicanalitico, questionando però l'efficacia operativa di una simile esegesi in ambito letterario. Si distingue, dunque, il "lavoro onirico" dal "verosimile onirico", cioè il "sogno vero" dal "sogno raccontato" (6). Smascherato lo scrittore, che falsa i meccanismi della psiche nelle sue finzioni oniriche, ci si avvale della distinzione di Lavagetto, per cui il sogno vero ha un "ombelico", (9) cioè un punto che resiste l'interpretazione, mentre quello creato, proprio per la sua artificiosità, è incapace di offrire questo limite. Nel sogno creato "il materiale di cui l'interprete si può servire è tutto lì: i percorsi possono essere molteplici, ma gli elementi con cui costruirli sono sempre preesistenti. Dalla finitezza del testo non è possibile uscire" (10). Mentre la risoluzione del dilemma status/legittimità del sogno raccontato risulta quasi meccanica, si riflette lucidamente, invece, sull'applicabilità di un sistema esegetico che già varca il secolo — e, infatti, il volume vanta la distanza di cent'anni che lo separa, e lo lega anche, alla pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud.

Ma se i procedimenti ricorrenti del lavoro onirico definiti da Freud (spostamento, condensazione, raffigurabilità, simbolismo, abolizione dei nessi logici) vengono discussi nel libro, come categorie storicamente determinate, è inoltre esaminata la validità stessa dell'utilizzo della psicanalisi per una grammatica che non è quella della psiche, ma quella letteraria — e questo mi sembra uno dei punti sostanziali della riflessione teorica del libro. "Non esiste il sogno — afferma Guido Almansi — esiste una traduzione verbale nel linguaggio della veglia di quella 'esperienza multisensoriale simulata' [...] detta sogno" e conclude "continuiamo a illuderci che esista una pacifica omologia fra il sogno sognato e il sogno raccontato" (6).

Sarebbe velleitario pretendere di risolvere il complesso problema epistemologico dell'esegesi psicanalitica per la quale il sogno viene considerato come una realtà verbalizzabile. Lo spazio onirico, ipotizza Michel Foucault nell'introduzione a *Sogno ed esistenza* di Ludwig Binswanger, non è verbalizzabile appunto perché è in sé un linguaggio, avente non solo una funzione semantica, ma anche una struttura morfologica e sintattica che andrebbe pure esaminata. Analogamente, il sogno letterario (più specificamente quello postfreudiano) ha, come quello sognato, una semantica (e anche

una morfologia e sintassi onirica) che riproduce la descrizione psicanalitica, una simbologia che mima la descrizione freudiana. Avventurandoci nel labirinto degli studi di *Sogni di carta* ci troviamo di fronte a degli esami quasi stregati dalla funzione semantica dei sogni mentre si tralasciano aspetti di morfologia e sintassi. A prima vista questa scelta può generare qualche dubbio sull'abbandono di altre possibili prospettive critiche. Il problema viene però affrontato nell'introduzione dove ci si interroga sui limiti dell'applicabilità della teoria psicanalitica. La risposta data individua un aspetto ben preciso del problema, e cioè il parziale anacronismo, per dirla con Lyotard, di questa metanarrativa negli ultimi tempi. Difatti, certi sogni di carta (quelli di Giulio Angioni, come si vedrà dopo) appartengono a opere "postmoderne" in cui "i sogni sembrano essere 'sogni di nessuno' impersonali ed enciclopedici, non più legati al desiderio individuale" (13). Constatando quindi la dissoluzione del soggetto, ci si chiede "[...] in che modo è allora possibile — se è possibile — coniugare il lascito freudiano (tuttora non delegittimato dal punto di vista scientifico) con un sistema culturale che pare non sopportarlo più?" (13)

Dalla narrazione del sogno, questa volta postmoderna, si torna, quasi muovendosi in cerchio, all'ipotesi di una vita onirica postmoderna, di fronte alla quale l'*Interpretazione dei sogni* non fornirebbe più una chiave di lettura (14). Verso la fine, quasi come un vero *deus ex machina*, appare l'ipotesi di una costruzione "naturale" del sogno (15), che sembrerebbe risolvere le variare problematiche prima accennate. In realtà, la discussione procede sull'applicabilità esclusiva del testo freudiano, prerogativa che non si verifica nei saggi in cui Sigmund Freud dialoga con Remo Bodei, Franco Moretti, Remo Ceserani, Mario Lavagetto.

Le tre parti che seguono l'introduzione, in un'organizzazione che accoglie, questa, le logiche regole della veglia, si dipanano come un percorso progressivo che va dalla lettura minuziosa delle singole opere alla vastità dei modi letterari. La prima parte prende in analisi il sogno all'interno del "macrotesto in cui è inserito" (16) e le opere trattate vanno da una *Jane Eyre* prefreudiana in cui, secondo Orsetta Innocente, Charlotte Brontë utilizza il sogno come espediente profetico, alla maniera cioè degli antichi, al postmoderno (e postfreudiano) *Il sale sulla ferita* di Giulio Angioni che conferisce al sogno, come spiega Franco Manai, la capacità di conservazione delle "emozioni etico-erotiche annientate dal presente" (40), ma che non esclude, comunque, il suo valore "profetico e quasi visionario" (45) perché i "resti di tradizione e di culture arcaiche convivono con i saperi e consapevolezze moderne" (48).

La seconda parte studia la funzione dei sogni nell'opera complessiva di tre autori: Robert Louis Stevenson, Robert Walser ed Elsa Morante. Ad esempio, lo studio di Paolo Zanotti su Stevenson, per citare solo il più stimolante, individua una "trasposizione del sogno profetico in chiave realistica" (99), il che segna non il passaggio radicale da una logica arcaica, cioè quella del sogno profetico, ad una moderna, ma piuttosto l'aggiornamento di vecchi paradigmi a scopo stilistico.

La terza parte chiude il libro esaminando la funzione del sogno nei tre modi letterari della rappresentazione teatrale, del *feuilleton* e del racconto fantastico. Per il teatro *Der Traum ein Leben*, di Franz Grillparzer, Anita Piemonti mette a fuoco la trasformazione dal sogno in letteratura a quello raccontato allo spettatore, cioè l'operazione di mutare la narrazione del sogno in *performance*. L'opera di Alexandre Dumas, approfondita da Clotilde Bretoni, oscilla tra i "sogni di repertorio", i sogni "*mise en abîme del testo*"

(165) e i sogni inutili che appaiono come “una nota superflua se non dissonante” (170), complicando la lettura del *feuilleton* e arricchendola di nuovi spunti.

Sogni di carta è, per i non addetti ai lavori, un viaggio originale e quasi turistico (e, in questo senso, basta sottolineare l'attenzione minuziosa alle citazioni dei testi in lingua originale e alle traduzioni accuratissime che le accompagnano) nel mondo del sogno letterario; per gli specialisti, una fonte di riferimento in cui trovare accurate e lucidissime letture, avallate da una approfondita analisi e da una ricca bibliografia. Per tutti, una scusa per curiosare nei sogni altrui, e nei sogni della critica, per almeno duecento pagine.

Georgina Torello, *University of Pennsylvania*

***Le riviste di italianistica nel mondo. Atti del convegno internazionale, Napoli, 23-25 novembre 2000. Quaderni di Esperienze letterarie* 3. Ed. Marco Santoro. Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002. Pp. 381.**

This grand international convention on journals of Italian studies opened on November 23, 2000, before an audience representing illustrious scholars and interested students from Italy and abroad. In the course of the three-day convention, speakers presented a broad overview of these journals, whose countries of origin range from as close as Europe to as far away as Australia.

Following the inaugural greetings by Dante Della Terza, Christian Bec presided over the first part of the morning session, in which Marco Santoro delivered the introduction to the convention. Professor Santoro pointed out how the journals of Italian studies “hanno manifestato una vitalità da incidere profondamente sullo sviluppo sia di metodologie di approccio critico che di rigorosi e documentati approfondimenti inerenti le molteplici vicende della nostra civiltà letteraria [...]” (14). Given the great diversity among the journals of Italian studies, especially the foreign reviews, the purpose of the conference was not only to acknowledge this diversity but also “dibattere sui possibili scenari futuri ed attivare quindi una strategia di collaborazione che possa giovare non alla singola testata ma all'intero settore” (15). In the second part, chaired by Paolo Cherchi, three venerable journals — *Il giornale storico della letteratura italiana*, *La rassegna della letteratura italiana*, and *Lettere italiane* — were the subjects of talks by Arnaldo di Benedetto, Giorgio Luti, and Vittore Branca, respectively.

In the two afternoon session, speakers devoted their presentations to a variety of journals established in the second half of the 20th century: Cesare Segre (*Strumenti critici*); Giuseppe Petronio (*Problemi*); Michele Dell'Aquila (*Italianistica*); and Mario Scotti (*Esperienze letterarie*). Raffaele Giglio spoke on *Critica letteraria*; Walter Moretti on “Le riviste rinascimentali” published in Italy; Martino Capucci on *Studi secenteschi*; and Michele Cataudella on “Il ruolo delle riviste di provincia meridionali.”

On the second day of the convention, the topics of the morning ranged widely. Sergio Pautasso, in his report “Stile e testo letterario nelle riviste di linguistica italiana,” was one of several speakers to address the inroads made on traditional literary reviews by television and on-line journals. Remo Cesarani discussed the identity crisis of comparative studies as it reconfigures itself to extra-European literary traditions. (He also provided an important guide to the principal reviews of Comparative Literature throughout the world, 112-17). In the afternoon session, Christian Bec spoke on the evolution of the journal *Revue des études italiennes* since its establishment in 1936, and recalled, in an appendix, the documents, dating from 1916, that demonstrate the strong

Italian-French rapport behind the "Union intellectuelle franco-italienne." Following the presentations about journals of Italian studies in France (by Françoise Decroisette), Spain (by María de la Nieves Muñiz Muñiz), and Argentina (by Gloria Galli de Ortega), the first of two round table discussions was held, chaired by Paolo Cherchi, on the theme "Criteri redazionali e norme bibliografiche." The participants were Andrea Battistini, Lucio Felici, Bruno Ferraro, Francesco Furlan, Piero Innocenti, and Federici Pellizzi.

On the last day of the conference, the morning session was devoted to reports on journals of Italian studies in the United Kingdom, Canada, the United States, Australia, Hungary, Poland, Germany, Croatia, and Romania. Alberto Mancini presented a comprehensive survey of the American reviews, which are 20 in number (not including journals such as *Speculum* or *Renaissance Quarterly* which, although not dedicated to Italian studies, nevertheless publish articles and book reviews on Italian literature and culture). The conference concluded with a second round table discussion with the topic "Caratteristiche e valenze delle segnalazioni librarie." The participants were Gian Carlo Ferretti, Marziano Guglielminetti, Gianvito Resta, and Marco Santagata.

In conclusion, the papers of this conference present a thorough assessment of the status of Italian studies today and is an excellent resource tool for Italianists worldwide.

Anne Tordi, *Chapel Hill, North Carolina*

Carla Marcato. *Dialecto, dialetti e italiano*. Bologna: Il Mulino, 2002, Pp. 220.

In questo volume Carla Marcato presenta una panoramica interessante e stimolante della situazione e della storia dei dialetti italiani, proponendo sia una sintesi della loro evoluzione storica e delle tendenze che ne caratterizzano la condizione attuale, sia una riflessione su alcune questioni teoriche che ne riguardano lo studio. Tra queste ultime ci sono la definizione delle differenze fra lingua e dialetto, gli strumenti analitici per descrivere la pluralità di varietà lungo il continuum del repertorio linguistico italiano, le categorie teoriche che ci permettono di descrivere i rapporti di reciproca influenza tra queste varietà, la definizione delle funzioni sociali e culturali dei dialetti in Italia e all'estero, la legittimità e scientificità dei criteri di classificazione proposti dagli studiosi per i dialetti in Italia. Insieme alla riflessione teorica l'autrice propone anche l'esame di questioni metodologiche che si riferiscono agli strumenti usati per la raccolta di dati e la loro classificazione e affronta i problemi che si pongono a chi voglia condurre una ricerca scientifica su queste varietà linguistiche. In sostanza, *Dialecto, dialetti e italiano* costituisce allo stesso tempo un'introduzione allo studio dei dialetti ed una riflessione sulle questioni più importanti che riguardano la ricerca dialettologica. L'autrice non indulge nel tecnicismo ma direi che riesce a presentare un contenuto altamente specializzato in modo scorrevole e comprensibile anche ai non addetti ai lavori.

Il volume è diviso in dieci capitoli, ognuno dei quali analizza un aspetto specifico della problematica dei dialetti. In ogni capitolo ci sono poi dei quadri di approfondimento su alcuni temi di particolare interesse. Il primo capitolo, "Dialecto e lingua", ha carattere introduttivo in quanto l'autrice presenta i criteri comunemente usati per distinguere lingue e dialetti e fa un breve excursus della storia dell'evoluzione del dialetto dal latino parlato, passando attraverso la formazione dei volgari come lingue vive e parlate, per arrivare infine alla perdita di prestigio delle parlate locali sotto la pressione dell'italianizzazione. Il secondo capitolo, "Il dialetto opaco", affronta il tema dell'influenza dei dialetti sull'italiano attraverso l'analisi di importanti aree lessicali,

quali quelle legate all'antroponomia e alla toponomastica. La ricostruzione della provenienza dialettale di molti cognomi italiani e della perdita nel tempo della coscienza del legame storico fra il nome e il suo antico riferimento, costituisce una delle sezioni più interessanti di questo saggio. L'autrice mostra come alla perdita del dialetto si accompagni l'opacità di molte delle parole di origine dialettale, cioè il non riconoscimento del loro significato da parte dei parlanti. Il terzo capitolo, "Il dialetto trasparente", illustra invece il fenomeno opposto, cioè il riconoscimento, l'accettazione e l'uso per svariati fini comunicativi di forme dialettali da parte di diversi gruppi sociali. Interessanti in questo capitolo sono i dati sulla presenza del dialetto nei linguaggi giovanili. L'autrice riporta infatti risultati di inchieste recenti in diverse città italiane che dimostrano l'esistenza di una certa vitalità del dialetto in ambito giovanile, particolarmente fra i maschi delle scuole medie e superiori. In questo capitolo si affronta quindi, in una certa misura, il carattere innovativo che l'uso del dialetto può assumere in alcuni ambiti della società italiana. Il capitolo seguente, "Il dialetto arcaico", guarda invece ai tratti che legano il dialetto al passato e alle forze che ne determinano la scomparsa o la sopravvivenza. Marcato analizza per esempio la scomparsa di parole appartenenti ad aree lessicali legate alla quotidianità contadina, ma anche la sopravvivenza di forme arcaiche nella parlata di immigranti. Partendo da questi dati, l'autrice fa delle stimolanti riflessioni sul profondo legame fra parole, cose, luoghi e pratiche sociali.

Il capitolo quinto, "Il dialetto e la cultura intellettuale", approfondisce la riflessione sull'interesse antropologico dello studio dei dialetti dimostrando come molte parole ed espressioni dialettali siano nate dall'accesso popolare a certe pratiche religiose e giuridiche che ha permesso il passaggio di parole ed espressioni colte alla lingua di tutti i giorni e la loro sopravvivenza tra i parlanti odierni, anche se questi ultimi spesso ne ignorano l'origine. Nel capitolo sesto, "Il dialetto in città", l'autrice affronta il tema dell'articolazione diatopica e diastratica dei dialetti, mostrando come le classiche distinzioni tra dialettologia urbana e rurale non riflettano più le complesse stratificazioni della società moderna giacché città e campagne non sono più necessariamente due realtà internamente omogenee. D'altra parte Marcato nota come altrettanto complessa sia la relazione fra l'aspetto diatopico e quello diastratico delle varietà linguistiche perché, così come non si può dare per scontata l'equazione dialetto-campagna o dialetto-periferia, allo stesso modo non si può dare per scontata l'equazione dialetto-classi sociali basse. Si citano qui vari studi che fanno fede di questa complessità e si illustrano nuovi strumenti messi a punto dai linguisti italiani per arrivare ad un quadro non schematico della distribuzione delle varietà sul territorio e fra le classi sociali.

Il capitolo settimo riprende i temi classici della sociolinguistica italiana ed in questo senso è forse anche il meno originale del volume. Marcato definisce il concetto di continuum e ne esemplifica l'applicazione attraverso una discussione delle varietà diatopiche — in particolare l'italiano regionale, la koinè e il dialetto locale — e diastratiche, in particolare l'italiano popolare. Il capitolo ottavo, "Il dialetto parlato e il dialetto scritto", si propone di dimostrare l'inadeguatezza di una visione del dialetto come fenomeno prevalentemente orale. Qui l'autrice presenta dunque una esemplificazione della varietà di testi dialettali esistenti in forma scritta e include anche una interessante riflessione sulle differenze nel processo di produzione dei testi scritti che derivano dalle diverse competenze linguistiche di coloro che scrivono e dalle possibili funzioni dello scritto. L'exkursus sulla letteratura dialettale appare tuttavia alquanto superficiale dato

che la vastità del campo avrebbe permesso una trattazione più esaustiva del tema. Il capitolo nono, "Fonti e strumenti per la conoscenza del dialetto", è dedicato ad una rassegna critica delle opere principali (vocabolari, grammatiche, atlanti, ecc.) prodotte sia in passato sia in periodi più recenti per descrivere e catalogare i dialetti italiani. Marcato riflette sia sulle difficoltà concernenti la descrizione dei dialetti derivate dalle metodologie spesso poco scientifiche che hanno guidato l'elaborazione di tali opere, sia sulle scelte che hanno invece permesso di cogliere la complessità della distribuzione delle competenze dialettali nel nostro paese.

Nell'ultimo capitolo, "Le aree dell'Italia dialettale", l'autrice affronta il classico problema dei criteri di classificazione dei dialetti italiani e delle varie proposte avanzate in tal senso, ripercorrendo le tappe della riflessione linguistica sul tema, dal *De vulgari eloquentia* di Dante fino alla proposta di Pellegrini sull'italo-romanzo. Nella seconda parte del capitolo, Marcato illustra poi alcuni fenomeni fonologici, morfologici e lessicali che esemplificano la distribuzione dei dialetti in aree geografiche ampie. Da segnalare è il quadro sulla metaforesi che illustra molto bene non solo questo fenomeno ma anche le sue funzioni linguistiche.

Come si può osservare da questa breve descrizione, il volume di Carla Marcato fornisce un panorama molto completo e succinto dei dialetti italiani e dei loro rapporti con l'italiano, abbinando la discussione di temi classici della dialettologia italiana all'illustrazione di fenomeni recenti o la rivisitazione critica di questioni studiate nel passato. Un pregio del libro è la costante presenza della riflessione metodologica e teorica, un aspetto derivato dalla migliore tradizione sociolinguistica italiana, cui tuttavia non sempre si dà sufficiente spazio nei manuali di dialettologia.

Anna De Fina, *Georgetown University*

Anna Camaiti Hostert and Anthony Julian Tamburri, eds. *Screening Ethnicity. Cinematographic Representations of Italian Americans in the United States*. Via Folios 30. Boca Raton, FL: Bordighera, 2002. Pp. vii + 374.

This book is a collection of essays about how Italian American characters are mediated and constructed in some American movies. All seventeen essays are in English and most authors are scholars from the United States or Italy, with one exception from France. Topics are broad, ranging from the films of Frank Capra to those of Martin Scorsese, and include various themes in popular movies produced in the United States from the silent era until the late nineties: the Italian mother, the "bad guys," masculine identity, the Mafia. In their brief introduction, Hostert and Tamburri explain that, before this publication, there was only a handful of books on contemporary Italian American cinema, compared to numerous publications on other racial/ethnic backgrounds.

In the first chapter, Francisca Canadé Sautman argues that "Italian immigrants of the 1890s and even 1910s and 1920s were not considered 'really' white, and if not actually black, shaded to black, bringing the white identity of their descendants under suspicion" (3). Thus, in the eyes of people living in the early 20th century, most Italian Americans were considered marginalized, often seen in a distinctive way. If there were linguistic and cultural differences between Italian Americans and "others," they could not be viewed as racial issues, but rather in terms of class, power, social status, and consequently stereotypes: "In the realm of representation Italian Americans still inhabit the racial 'middle ground,' as an in-between culture that is racially, politically, and sexually

explosive and inferior, translated on the screen through a consistent syntax of otherness” (10). I would add to this statement the fact that, still today, these attitudes are seen as interesting to show and to communicate for many foreign reporters commenting on current Italian news.

In the second chapter on “The Italian Mother: The Woman Within,” Dawn Esposito argues that from the early 20th century, the construction of the Italian woman in films was opposed to the Victorian type, who was a “nervous, hysterical and sexless entity who submitted to her conjugal duties only out of desire for maternity” (42). Here, a comparison between the roles played by actress Sophia Loren on each side of the ocean, decade by decade, would have been quite interesting, even though the author brings valuable insight on more recent films, from a feminist perspective.

In his chapter on the Mafia, Ben Lawton presents some informative data: since 1928, Hollywood has produced 1,057 movies dealing with Italian culture; only one quarter of these are positive depictions, and three quarters show a negative representation of Italians (73). Some famous films about Italian Americans even seem “to glorify what is self-evidently unacceptable criminal behavior (*The Godfather*, *Goodfellas*)” (71). The problem is that some scriptwriters and filmmakers have often come to link freely a few lasting stereotypes with Italian culture and tradition. As a consequence, “far too many [movies] seem to suggest that certain kinds of behavior are intrinsically Italian American (*Some Like It Hot*, *Mean Streets*, *Prizzi’s Honor*, *Analyze This*, *Mickey Blue Eyes*)” (71). Lawton’s conclusions are quite provocative when he argues that African Americans could not be shown as gangsters or brutal characters since D. W. Griffith’s controversial *Birth of a Nation* (1915); likewise, Jewish Americans would not tolerate to see a Jewish “bad guy” since *Confessions of a Nazi Spy* (1939), which depicted Jewish characters as victims (83).

Many essays deal with the controversial cable TV series *The Sopranos*, probably because it is so rich in stereotypes and clichés about Italian American characters, even more so than *The Godfather* or *Saturday Night Fever*. Is this series so popular because it is controversial and provocative, or just because it is commercial, widely advertised and commented in popular magazines? As several authors in this volume, Karen Pinkus comments on this TV series set in New Jersey, whose forthcoming episodes are even announced on CNN news (290). Other articles mention American filmmakers’ fascination with the Mafia. Frank Capra’s films are also widely discussed, maybe because the Sicilian-born filmmaker did not include much Italian background in his movies until his late *A Hole in the Head* (1959), as John Paul Russo explains (299). For this project, Capra almost had to compromise with Jewish American author Arnold Schulman, who at first refused to change some of the Jewish characters from his play into Italian American ones for Capra’s script (298).

Quite a few of the most inspiring chapters use comparative methodologies. With a very original approach, French author Dorothee Bonnigal’s essay compares Martin Scorsese’s *Raging Bull* with Luchino Visconti’s *Rocco and his Brothers* (145); Vito Zagarrío’s brilliant chapter “The Italian American Imagery” compares authors such as Martin Scorsese and Spike Lee, and later Frank Capra and Francis Ford Coppola, in their respective visions of myths and roots in a North American context, from an ethnic perspective and from one generation to another (133).

In sum, *Screening Ethnicity* is a useful and inspiring collection of essays of uneven strength, most of them paving new ways for future research on ethnicity, social

representations, and Italian American studies. It gives a specific account of how American Italian characters can be imagined in mass cultural media such as feature films, and these methodological approaches could help open the doors to newer topics, such as how other white ethnic groups (for instance, French and French-Canadians) were portrayed in U. S. movies. Quite obviously, these cinematic representations do not present the truth, nor do they depict the accurate reality about the real Italian American; but many people believe they do so and unconsciously rely on those clichés to understand a different ethnic universe.

But as Ben Lawton explains in the book's best chapter, concepts such as "race," ethnicity," and the "mafia" are "like nation states, they are arbitrary constructs" (70). For this reason it is so important for scholars to define and analyze these fundamental concepts in order to reveal their secret and shared meanings.

Yves Laberge, *Institut québécois des hautes études internationales, Québec*

Valeria Finucci. *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham, N.C.: Duke UP, 2003. Pp. 216.

In this original contribution to the history of sexuality, Valeria Finucci examines the cracks and fissures in the edifice of masculinity and paternity during the Italian Renaissance. Much has been written about the construction and performance of femininity according to the standard of the male subject, but in the world Finucci evokes this standard turns out to be anything but reliable: Finucci's is a world where fatherhood has a dangerous rival in spontaneous generation, where a man can become a father without sexual intercourse with a woman; it is a world where a mother's imagination can erase the father's influence on their child and where fathers have their little boys castrated for the sake of music and social advancement. Finucci examines a staggering number of texts from many different disciplines — legal and medical treatises, political and philosophical classics, religious archives and theological tracts, and particularly literary and theatrical texts — in order to explore some of the major ways in which masculinity and paternity (as well as, more than incidentally, femininity and maternity) were constructed and deconstructed in Italy during the sixteenth century.

The book is divided into an introduction and six chapters. The introduction, "Body and Generation in the Early Modern Period," in addition to presenting the main arguments of the book, provides some necessary background information on theories of generation and the roles of men and women in this process. The first chapter, "The Useless Genitor: Fantasies of Putrefaction and Nongenealogical Birth," interprets the beliefs in spontaneous generation, parthenogenesis, male pregnancy, and women's gestation of non-human fetuses as belonging to a neurosis related to inadequate scientific explanations. Finucci also suggests more theoretical explanations, such as the decentering of the subject and the fulfillment of a dream of no origins. In the next chapter, "The Masquerade of Paternity: Cuckoldry and Baby M[ale] in Machiavelli's *La Mandragola*," the author presents a close reading of the plot of Machiavelli's 1518 play in conjunction with Renaissance herbal medicine and the early modern fear of spiders. This interpretation reveals a libidinal economy informed by a non-biological paternity: paternity is established by a husband's legal right over his wife's body, and this bond is stronger than any genetic connection. The title of Chapter Three is "Performing

Maternity: Female Imagination, Paternal Erasure, and Monstrous Birth in Tasso's *Gerusalemme liberata*." Like the preceding chapter, this one also focuses on a single literary text of the Italian Renaissance, although the problematic parent is now the mother: the character of Clorinda in the *Liberata* must die because of her monstrous nature, produced by her mother's pregnancy. In addition to being a woman, a pagan, and a warrior, Clorinda is an Ethiopian (a people thought of as monstrous because dark, cannibalistic, and sexually overactive) and an example of racial intermixing (she was born white of black parents). Chapter Four, "The Masquerade of Masculinity: Erotomania in Ariosto's *Orlando furioso*," reads in the bawdy story of Astolfo and Jocondo (found in canto 28 of Ariosto's masterpiece) a shifting construct of masculinity as a masquerade, one in which even the most aggressive virility is no guarantee of male power. The next chapter, "Androgynous Doubling and Hermaphroditic Anxieties: Bibbiena's *La calandria*," examines the cross-dressing, gender bending, and sexual confusion of Bibbiena's play within the context of Renaissance theatrical practice and sexual customs. Unlike the preceding four chapters, the last one, "The Masquerade of Manhood: The Paradox of the Castrato," does not concentrate on a literary text but rather on a cultural practice: the surgical treatment of male sexual organs for musical purposes, a practice whose inception, though mysterious, is connected with the Italian Renaissance. It was usually an indigent father who would have one of his sons castrated in hopes of fame and fortune for the boy: castrati were more desirable than women singers to both impresarios and the public (but ironically also, at times, as lovers to women). Finucci examines castrati's sexual identity and preferences — with a much greater variable than stereotypes would suggest — and Freud's reduction of castration from treatment of testicles to removal of the penis and, especially, his identification of the castrator as woman, despite clear evidence that, historically, it was men that castrated each other.

The Manly Masquerade is a marvelous book, a must for anyone interested in the early modern period or in the history of sexuality and reproduction. It is unified in content and structure, original in its approach, amazing for the variety and quantity of the texts it examines. Although the richness of the materials Finucci studies and quotes sometimes leaves the reader hungry for more answers to the many questions the materials suggest, this turns out in the end to be a quality, and not a fault, of the book, which generously gives the readers a gentle guidance and the relative freedom to draw some of their own conclusions.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

BRIEF NOTICES

Edited by Anne Tordi

Cristina Bragaglia, ed. *Scritture e riscritture. Film/Letterature. Bologna: Gedit, 2002. Pp. 127.*

In this issue of *Film/Letterature*, the essays range from a study of the works of the French director, Jean Luc Godard, by Ada Lanzaro to Shakespeare's *The Tempest* by Novella Zanelli. Among the other essays are: "Conversazione conclusa" by Silvia Cavalieri; "Riscrivere la tradizione" by Elisa Tisselli; "Bond e Batman. Il mito dell'eroe e i suoi doppi fra mainstream e autorialità" by Fabio Benincasa e Francesco Rosetti. In this issue, the column "Prospero's Books" is devoted to a discussion of the use of poetry in several films.

Cristina Bragaglia, ed. *Case tra parole e immagini. Film/Letterature. Bologna: Gedit, 2002. Pp. 106.*

This issue of the review *Film/Letterature* is divided into three sections. The first part is devoted to articles on houses in literature and film. It contains essays by Maria Rosa Alessandrini ("La vita domestica, gli arredi, i giardini in Inghilterra tra XVIII e XIX secolo"), Luca Reginelli ("La casa teatro di Visconti"), Orazio Marchetti ("Il ruolo della casa in 'Shining'. Da Stephen King a Stanley Kubrick"), and Elisa Tisselli ("Orrende case: inquietanti dimore del cinema e della letteratura horror"). Part two, entitled "Libri di celluloido," contains articles by Fernaldo Di Giammatteo, M. Novella Zanelli, Orazio Marchetti, Elisa Tisselli, and Giulia Quintabà. Book reviews appear in part three under the heading "Prospero's Books."

Giovanni Meli. *Don Chisciotti and Sanciu Panza. Trans., introd., and notes Gaetano Cipolla. New York: Legas, 2002. Pp. 316.*

This volume brings to English-speaking readers the Sicilian poem by humorist Giovanni Meli in side-by-side translation with the original. In this retelling of the Don Quijote story, however, the hero is Sancho Panza. Written in the last quarter of the 18th century, the poem is "a revisiting through a Sicilian perspective of the archetypal couple." "Sanciu and Don Chisciotti embody the quintessential dilemma between optimism and skepticism, idealism and pragmatism that troubles the Sicilian soul."

Giose Rimaneli. *Gioco d'amore / Amore del gioco. Poesia provenzale e moderna in dialetto molisano e lingua. Isernia: Cosmo Iannone, 2002. Pp. 170.*

Book one, "Gioco d'amore," contains four songs by the Provençal poet, Jaufre Rudel (1125-1148), with translations into the dialect of Molise as well as Italian: "Quan lo rius de la fontana," "Pro ai del chan essenhadors," "Lanquan li jorn son lonc en may," and "No sap chanter qui so non di." The section concludes with Rudel's *vida*. In book two, the poets translated range from Ennius and Catullus to Anna Akhmatova and Octavio Paz.

Cesare Ruffato. *Scribendi licentia. Poems in the Paduan Dialect. Ed. and trans. into English Luigi Bonaffini. Brooklyn, NY: Legas, 2002. Pp. 104.*

A collection of verse by the poet (born in 1924), who is a practicing physician in his native Padova. In the preface, Giulio Ferroni observes that Ruffato's dialect is the instrument "of an obsessive investigation of the sense of reality, carried out through the struggle with words, with their multiple facets, with their ever variable meanings."

Antonello Catani. *Viaggio con la straniera. Le scommesse 151.* Torino: **Genesi, 2002.** Pp. 68.

Antonello Catani was born in Cagliari in 1944 and has resided in Greece since 1985. This collection of his poetry contains the following selections: "Scali di mare," "Sinfonia di mare," "Giornali di bordo," and "Lo spirito della danza."

Il giubileo. Roma: **Istituto nazionale di studi romani, 2000.** Pp. 90.

This collection of essays contains the following contributions: "'Fins de siècle' e giubilei nella letteratura francese: dal senso della crisi all'attesa" by Alberto Beretta Anguissola; "Gli Zingari e il giubileo del Papa Martino V" by Markov Jačov; "Riflessi del giubileo sui generi letterari inglesi" by Gloria Corsi Mercatanti, followed by an Appendix entitled "Curiosità in un itinerario 'tipo' per la Città eterna nel XV secolo"; and "Il giubileo e il viaggio a Roma dei franco-canadesi" by Matteo Sanfilippo.

Stephen Massimilla. *Forty Floors from Yesterday. / Quaranta piani da ieri.* Trans. into Italian **Luigi Bonaffini.** Boca Raton (FL): **Bordighera, 2002.** Pp. 124.

A collection of verse by the New York poet and winner of the 2001 Sonia Raiziss-Giop Foundation Bordighera Poetry Prize.

Renaissance Quarterly 56, 2 (Summer 2003).

The articles contained in this issue are: "Giorgione's *Tempest*, *Studiolo* Culture, and the Renaissance Lucretius" by Stephen J. Campbell; "Appropriating the Instruments of Worship: The 1512 Medici Restoration and the Florentine Cathedral Choirbooks" by Marica S. Tacconi; "Placement, Gender, Pedagogy: Virgil's Fourth Georgic in Print" by Andrew Wallace; and "Montaigne on Property, Public Service, and Political Servitude" by Constance Jordan. A review essay, "Voices Unfettered: Recent Writings on and by Early Modern Englishwomen" by Brenda M. Hosington, follows. The remainder of the issue is devoted to book reviews.

Symposium 56, 3 (Fall 2002).

This quarterly journal in modern literatures contains the following articles: "The Legend of Fra Vicents in European and Catalan Culture" by Robert Richmond Ellis; "La paradójica historia de una olvidada en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal" by Willy O. Muñoz; and "Between Sound and Fury: Assia Djebar's Poetics of 'l'entre-deux-langues'" by Michèle E. Vialet. A review essay of Dennis McCort's *Going Beyond the Pairs: The Coincidence of Opposites in German Romanticism, Zen, and Deconstruction* by Paul J. Archambault is followed by Dennis McCort's response. The issue concludes with a review of Armine Kotin Mortimer's *Writing Realism: Representations in French Fiction* by Amy S. Wyngard.

Dominique Bax, ed. *Pier Paolo Pasolini. Alberto Moravia.* Collection "Magic Cinéma", 11. Bobigny (France), *Théâtres au cinéma, 2000.* Pp. 227.

This special issue — thicker and larger than a standard book — on Pier Paolo Pasolini and Alberto Moravia is a real treat for those who read French. The issue contains countless excellent articles on the filmic production of both writers, interviews with Jean-Claude Biette and Sergio Citti, plus an unreleased script by Pasolini titled "The last expressionist poet" (66-68). The book is divided in two parts: the essays on Pasolini cover pages 10-170, while those on Moravia cover pages 172-227.

Yves Laberge, *Institut québécois des hautes études internationales*

Pier Paolo Pasolini. *Dans le cœur d'un enfant. Tal còur di un frut. Bilingual edition (Friulan and French). Trans. and introd. by Virgil Scandella. Collection "Un endroit où aller". Arles (France) : Actes Sud, 2000. Pp 107.*

This French re-issue of the early poetry (1941-1951) by Pasolini was originally published in Italy in 1953 (Tricesimo: Friuli Editore) and again in 1974, with the help of Luigi Ciceri, a faithful and understanding friend of Pasolini. This is a bilingual edition of poems written in Friulan, with a French translation by Virgil Scandella. Although he learned to speak Italian first, Friulan was the dialect spoken by Pasolini's mother. He used it mostly in his 20s to write poetry :

«Mari, mari ven dis :

Sòiu to fi o un muart ?

...Consolànsi, ciantàn. » (80).

In French, the translator wrote :

« Mère, mère, viens, dis-moi :

Suis-je ton fils ou un mort?

... Consolons-nous, chantons.» (81)

In English, I could translate these verses as follows:

« Mother, mother, come, tell me:

Am I your son or a dead man?

... Let's console ourselves, let's sing.»

Yves Laberge, Institut québécois des hautes études internationales

Pier Paolo Pasolini. *Douce et autres textes. Trans. and introd. by Marguerite Pozzoli. Collection «Lettres italiennes». Arles (France): Actes Sud and Hubert Nyssen éditeur, 2000. Pp 231.*

This posthumous work by Pier Paolo Pasolini (1922-1975) contains various early texts in prose, a diary from 1946 and 1947, and unfinished novels from 1948 and 1949, but no poetry. These works were written in Italian and only published from 1994 to 1998, under the title *Romanzi e racconti* (Milano: Mondadori). Most of these pages are here translated in French for the first time. Some of these short stories are set in the region of Friuli, and others deal with homosexuality. Those familiar with Pasolini will notice the autobiographical references and situations that reappear later in other novels.

Yves Laberge, Institut québécois des hautes études internationales