GENERAL & MISCELLANEOUS STUDIES

Bartolo Calderone. *Funzione-Petrarca. Figure e concordanze del Canzoniere da Leopardi al Novecento.* Leo S. Olschki Editore. 2014. Pp. 130.

Nella letteratura del Cinquecento la lirica "per lo più petrarcheggiò, eppure fu per Dante un secolo di gloria crescente" (M. Barbi*, Dante nel Cinquecento*, Avezzano, Studio Bibliografico Adelmo Polla, 1890, p. 289.). Dante e Petrarca: un confronto che perdura "dall'irrequieta galassia dell'esperienza quattrocentesca, dove parecchie partite sono ancora da giocare; soprattutto quella fra i due poeti, forse la più intricata" (C. Montagnani, *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti,* Roma, Bulzoni Editore, 2005, p. 11) fino al Novecento, dove la critica impegnata nella riscoperta e nella rilettura di Dante (da Contini a Pasolini, da Montale a Quasimodo e Luzi) ha, secondo l'autore del volume in *Retrahere: quasi una premessa* ora dimenticato, ora schiacciato il Petrarca dal peso del più italiano Dante almeno in momenti cruciali della nostra storia (5). Alla prova dei fatti, tuttavia, gli esiti e gli effetti di tanta esegesi dantesca non hanno condizionato, se non nella proposta continiana di monolinguismo petrarchesco e plurilinguismo dantesco, il confronto critico con il poeta di Laura: tra devozione e ritegno Petrarca resta sempre. (6) Il peso e la seduzione dell'"errore perpetuo" convertono il *Canzoniere* in nucleo nevralgico da cui si diramano, direttamente o indirettamente, problemi di poetica e di linguaggio che insieme costruiscono pezzo per pezzo, quella storia del petrarchismo novecentesco di certo non immune da angosce d'influenza, distorsioni e revisionismi (6). Il quadro della materia è dunque complesso; come seguire, si chiede l'autore, le fila della fortuna del Petrarca nel Novecento senza poggiare unicamente su affascinanti trame intertestuali? E poi tali trame basterebbero da sole a catalogare come petrarchesco o petrarchizzante un autore o, peggio, una generazione? (7). La risposta è affidata alle concordanze, intese come orizzonte metodologico e non solo come strumento, assunte come imprescindibile punto di partenza della ricerca. I tanti frammenti del discorso petrarchesco vengono così ordinati in due sezioni complementari: *Figure o della derivabilità*, dove il posto d'apertura è riservato a Leopardi per poi misurarsi con i percorsi tematici-figurativi che interessano i poeti del ventesimo secolo: Ungaretti, Saba, Montale, Quasimodo, Pasolini e Zanzotto; e in *Concordanze o della continuità*, dove l'autore si pone l'obiettivo di realizzare, con l'ausilio di una lista di lemmi (*Vocabolario comune* 91-119) e *Quadri statistici* (121-23), delle vere e proprie intersezioni lessicali tra il *Canzoniere* e il *corpus* poetico novecentesco, al fine di proporre una lettura e una storicizzazione sistematica della lezione di Petrarca sulla modernità letteraria (85).

La necessità del linguaggio petrarchesco nella poesia di Leopardi è affrontata nel capitolo *ANIMA*. "*Neanche più bella di quel che fosse in terra*". La storia del *Canzoniere* e del suo autore è sovrapposta a quella leopardiana, alla *Storia di un'anima*, anch'essa, fino alla fine, "da nessuno intesa né conosciuta" (11). L'autore tratta la materia con attenzione, consapevole dei rischi e delle vischiosità, delle potenziali prevaricazioni e resistenze che risiedono nell'accettare o rifiutare il valore del modello. Il giudizio di Leopardi, infatti, su Petrarca cambia radicalmente dopo il lavoro d'interpretazione sulle *Rime* ("io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche"), ma si attenua qualche anno dopo nella *Prefazione dell'interprete*. Calderone, infatti, fa ben riemergere il desiderio leopardiano di raccontare la storia d'amore del Petrarca nel cui diagramma immobile si specchiava, ma anche si consumava, il tentativo di costruire la propria esperienza di "personaggio" (12). La poesia petrarchesca è vivificata dal Leopardi perché conduce alla scoperta moderna della resurrezione del reale, toccato dall'operazione della memoria, diviene figura, quasi carnale (17). Il corpo, l'essere corpo del soggetto, e del linguaggio è il richiamo che l'autore impiega per introdurre Ungaretti, nel *CORPO*. "*Una lingua riesumata*", dove si mostrano le tracce di una lettura quasi "corporale" delle *Rime* col commento di Leopardi (20). La lezione del Petrarca filtrata dalla poesia leopardiana, e dal rapporto con gli antichi, conduce l'autore del volume a un'efficace riflessione sulla poesia ungarettiana e sulla funzione centrale della memoria umana nella sua componente platonica, ma anche la drammaticità della "sostanza psicologica" (23). Uno stato interiore particolare, un dramma esistenziale dell'uomo Petrarca che consiste nel dissidio che s'è installato nel "petto" tra l'"immortalità di ricordo ora perfetta" e l'"egoismo carnale del superstite" che si "sente invecchiato, ha paura di morire" (25). Una situazione di disagio che in *EDIPO: "Venti e più anni di corteggiamenti"* conferma in un Saba psicoanalitico il senso dell'appartenenza non solo allo stesso filo di tradizione poetica, ma che a quello spazio che il *Canzoniere* offriva per tracciare la propria autobiografia in versi (32).

La comune volontà di costruire l'io poetico come personaggio e lo spazio letterario come autobiografismo sono frenati, ma presenti, nella poesia di Montale. In *ESPERIENZA:"Forse il libro potrebbe finire con questa poesia"* l'autore, pur ammettendo che nella critica montaliana Petrarca sia tanto taciuto quanto più è nominato Dante (41), tenta di riscoprire una matrice petrarchesca nell'uso d'immagini e lessemi, come in "Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita" degli *Ossi di seppia* dove riecheggia l'*incipit* del sonetto CCCX (42). Una ricostruzione puntuale che favorisce l'essere *petrarchizzante* di Montale attraverso i punti di contatto lessicali nel tentativo di catturare l'unità e la coerenza interna piuttosto che l'andamento episodico delle raccolte del poeta. Anche in *SOLITUDINE:"Dalla pietra di Arquà"* il *Canzoniere* è assunto da Quasimodo come efficace paradigma iconografico e

descrittivo sul quale il poeta può modellare trafile tematiche e lessicali per dare nuove e determinanti prospettive di senso alla sua scrittura (60). L'idea petrarchesca della lirica come luogo in cui si esprime il dominio della solitudine diviene, insieme, disperato bisogno di una memoria e di una parola in grado di salvare il poeta (61). Il potere salvifico del luogo petrarchesco si trasforma in *SPECCHIO:"Il lancia-missili o una bomba al napalm"* nella tentazione pasoliniana di fare di Petrarca un quadro clinico. Malato di narcisismo, caratterizzato da una buona dose di autolesionismo il poeta del *Canzoniere* è reso più che mai contemporaneo (67). S'insiste sul ruolo di Petrarca padre che introduce la potenza simbolica della parola che sottrae (distanzia dallo specchio) la fusionalità narcisistica e la distruttività che ne scaturisce (72). Una potenza gravitazionale, quasi un astro massimo, il Petrarca che si presenta, in ultimo, agli occhi di Zanzotto, in *VUOTO:"Desiderio di un'altra storia",* come l'immagine dell'autonomia dell'atto poetico e dell'amore-veleno necessario a nutrirlo (75). Il poeta dell'*Ipersonetto*, mostratosi petrarchesco sin dagli esordi di *Dietro il paesaggio* (1951), mediante l'analisi proposta dall'autore, legittima, prolunga e varia le domande petrarchesche all'insegna dell'infinita necessità d'interrogarsi sulla possibilità di dire (80).

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

***Esperienze leterarie. Rivista trimestrale di critica e di cultura.* 50.2 (2015). Pp. 158.**

Il volume presenta un'ampia raccolta di saggi dedicati per lo più alla letteratura dell'Ottocento e del primo Novecento, eccetto la prima parte della sezione "Contributi" incentrata su tematiche rinascimentali.

Il saggio d'apertura, *Letteratura e simboli dell'emigrazione: "Sull'Oceano" di Edmondo De Amicis tra Ottocento e Novecento*, analizza il romanzo-reportage dello scrittore ligure, in cui viene narrata l'esperienza a bordo del piroscafo *Galileo* diretto da Genova a Rio della Plata (Argentina). Roberto Salsano vi sottolinea come la nave dei migranti sia un "microcosmo di razze e culture" (3), una sorta di villaggio globale, in cui ad attirare lo sguardo di De Amicis non sono solo le vicissitudini dell'italiano che va verso il nuovo mondo, ma anche quelle del sudamericano che ritorna dall'Italia verso la sua patria. L'oceano non è solo dunque simbolo dello sradicamento identitario, ma anche di un rapporto con un altrove geografico e culturale. La tipologia linguistica, messa in campo dallo scrittore, riflette la molteplicità delle specie psicologiche e comportamentali dei passeggeri della nave, nonché la loro varia provenienza. Il risultato è una multifonia in cui le singole parlate vengono disposte nella *texture* secondo una "armonizzazione compositiva" (7). Inoltre, Salsano nota una certa vicinanza del romanzo al naturalismo teorico, soprattutto per quell'interesse di marca positivista verso il documento umano, così palese nel capitolo *A poppa e a prua*.

Una lettura interpretativa del discorso messinese di Giovanni Pascoli, *L'era nuova* (1899), come radicale testo di poetica neolepardiana, materialista e nichilista è quanto offerto da Giuseppe Rando nel suo saggio *L'altro Pascoli: poesia e scienza nel "nuovo secolo"*. In tale intervento, Pascoli proclama, contro l'illusione religiosa dell'immortalità dell'anima, la verità della scienza sulla finitudine dell'uomo: "[...] acquistando la coscienza d'essere mortale […] l'uomo differì dal bruto per l'ineffabile tristezza della sua scoperta" (15). Oltre ciò, il poeta romagnolo, sostenendo che "l'emanazione poetica della scienza […] è destinata a rendere buono il genere umano" (16), forniva anche di un fondamento etico il proprio materialismo. Sostituendo, inoltre, alla filosofia illuministica della canzone leopardiana *Ginestra* la scienza, ne recuperava il messaggio solidaristico e materialista di fondo "Peniamo dunque […]. Ma saremo *tutti* più mesti. E riconosceremo, a questo segno, a quest'aria di famiglia, a questa traccia di dolore immedicabile, i nostri fratelli per i nostri fratelli" (17). Nel discorso messinese la poesia vi è avvertita, come giustamente sottolinea Rando, sinergica alla scienza: "[...] la poesia è ciò che della scienza fa coscienza"; pertanto, secondo il Pascoli, "i poeti dell'era nuova" devono farsi "cantori del vero rivelato dalla scienza […] e non atteggiarsi 'a felici, ad egoarchi, a superuomini'" (21), superando in questo modo l'estetismo e il superomismo dannunziani.

Ad aprire la sezione "Contributi" è, invece, l'articolo di Gianni Antonio Palumbo su *La magia dello sguardo in Giovan Battista della Porta*, indagine su un motivo ricorrente nella *Magia naturalis* (1558) relativo al potere magico attribuito allo sguardo. Muovendo dall'*optica facultas*, il Della Porta enuclea una serie di sguardi dagli effetti mirabolanti: l'uccello *rupes/charadrius* capace di sanare con lo sguardo "il morbo regio" (46) e su cui l'autore tornerà a disquisire nella *Fisionomia vegetale*, in cui viene sottolineato come la sua opera benefica potesse operarsi solo se il malato fissava l'animale; il lupo, capace con il suo sguardo di far perdere la voce all'uomo, ma al tempo stesso inibito, nella sua proverbiale ferocia, da quello dell'uomo. Allo sguardo, infine, il naturalista di Vico Equese riconduce anche due "sorti d'affascinazione" (51): l'una nata dall'Odio e dall'Invidia, l'altra dall'Amore.

Dedicato alle *Polemiche di Girolamo Brusoni con Arcangela Tarabotti* è il contributo di Emanuela Bufacchi. Brusoni, entrato nell'Accademia veneziana degli Incogniti con il nome di Aggirato, svolse un ruolo fondamentale nei rapporti, dapprima di stima e poi sempre più deteriorati e polemici, tra gli accademici e Suor Arcangela. Il Brusoni aveva, infatti, lasciato trasparire, nel suo secondo romanzo *Il carrozzino alla moda*, diverse allusioni alle opere della Tarabotti: la disquisizione di Glisomiro circa la "barbara tirannia" esercitata dai genitori sulle cosiddette "sepolte vive" rimanda, infatti, alla polemica sulla clausura forzata su cui la monaca aveva incentrato la *Tirannia paterna*, pubblicata postuma con il titolo di *La semplicità ingannata*. Nonostante fosse debitore nei confronti dell'opera della Tarabotti, questi rivendicò la "primogenitura dell'argomento" (60) provocando l'indignazione e il disappunto di lei.

Attraverso una comparazione delle scelte lessicali e fraseologiche, Renato Ricco prova a gettar luce sull'analogia tra l'elemento liquido (che trova la sua icona nel mare agitato o nel torrente in piena) e l'idea di folla/massa nelle opere di Verga e D'Annunzio. Entrambi gli scrittori sembrano manifestare, per Ricco, un comune disprezzo nei confronti della "folla", resa lessicalmente con una serie di vocaboli che rimandano all'elemento liquido: così ne *Il fuoco* per descrivere il fermento dell'uditorio presso la colonna di San Teodoro, D'Annunzio scrive: "[...] la folla nera e densa nella pausa ondeggiando" (81) — caratterizzazione aggettivale (nera) utilizzata anche dal Verga nel tratteggiare la folla sul piano di San Giacomo in *Cos'è il Re*. Questi, a sua volta, farà ricorso alla metafora dell'onda nel *Mastro don Gesualdo*, onda che poi ritornerà ne *Il Fuoco* come "informe" a descrivere il caotico afflusso dei Veneziani verso Palazzo Ducale. I due autori, come nota finemente il Ricco, divergono, tuttavia, quanto alla concezione dell'Eroe: antifrastica nel Verga del *Mastro don Gesualdo*, in D'Annunzio, al contrario, diviene l'anima eletta, che grazie alla sua superiorità può redimere la folla.

L'interessante articolo di Marianna Deganutti, *Tradurre la lingua delle rose di Joyce: la sfida italiana*, dopo aver esposto i problemi circa l'ardua

traducibilità del testo joyciano, analizza, confrontandole fra loro, le tre versioni in italiano dello *Ulysses*: quella storica di De Angelis (1960) ristampata a lungo nelle collane Mondadori, e quelle più recenti di Terrinoni (2012) e Celati (2013). L'analisi è focalizzata sul motivo della rosa, motivo assai fecondo grazie ai continui rimandi nel testo, ad indovinelli, giochi di parole, nonché a figure fonetiche e retoriche presenti nel capitolo "musicale" delle *Sirene*. Ad esempio, le scelte traduttive circa l'espressione paronomastica *The Rose of Castille […] rows of cast steel*, messe in campo dai vari traduttori italiani, anche lì dove falliscano nel rendere la complessità semantico-musicale del testo joyciano, mettono in evidenza la fecondità del tropo della rosa, sempre ricco di nuove associazioni.

Nella sezione "Note" della rivista, è infine ospitato un ultimo breve saggio basato su un confronto tra *La Lucia di Dante e la Lucia del Manzoni*, a cura di Rosa Francesca Farina. Così come la Lucia di Dante rappresenta la grazia illuminante per Dante peccatore, allo stesso modo la Lucia manzoniana rappresenta la grazia illuminante per l'Innominato, luce che fa svanire la notte, reale e metaforica, in cui egli è immerso.

In definitiva, la rivista offre in questo volume, secondo approcci metodologici differenti (analisi tematiche, comparatistiche e traduttologiche) un interessante spaccato su alcuni aspetti, talora inediti, relativi alla letteratura e alla cultura italiane.

Stefano Evangelista, *University of Durham*

***Forum italicum. A Journal of Italian Studies.* Special issue. *Music and Society in Italy* 49.2 (August 2015). Ed. Alessandro Carrera. Pp. 273-680.**

This collection of twenty-eight essays by academics and music practitioners constitutes an important contribution to the area of Italian music studies. It interrogates the place of music within Italian Studies and provides "a good overview of current scholarship on the presence of music in Italian culture and society from the sixteenth to the twenty-first centuries," engaging with "all genres and modes of music production" and exploring "the personal and social experience of music as it is lived in Italy" (275). The volume illustrates the paradoxical nature and role of music in Italy, and points out that music is often disregarded within Italian scholarship as it is perceived as too "popular" to be taken seriously. Yet as the writers engage with precisely these tensions and paradoxes, they provide stimulating conclusions that in fact reveal much about Italian society through the ages.

The contributions in the volume are arranged chronologically, with the seven shorter pieces by practitioners then appearing at the end. This approach gives the reader a good sense of the ways in which music has developed in Italy from the 1500s to the present day. However, as one reads the articles, key themes and preoccupations emerge, which provide important insights into the relationship between music and society in Italy.

For example, we discover how music is used in the Italian context to reveal something of a specific political, cultural or social moment. The writers here demonstrate music's ability to capture and re-evoke memories and emotions, speaking therefore to the broader context in which music is produced and to the motivations behind its creation. Walter Zidarič illustrates the influence of the Risorgimento on ideas regarding the function of music, by analysing Mazzini's *Filosofia della musica*. Gabriele Scaramuzza outlines the impact of the historical moment on Verdi's presentation of *il brutto* and *il grottesco*. Enrico Lisciani-Petrini analyses D'Annuzio and Debussy's operatic collaboration as revelatory of the broader social and cultural changes of the early 1900s. Finally, Guendalina Carbonelli reads Fabrizio De André's *Le nuvole* as a social commentary of Italy in the late 1980s. As practitioners, Maurizio Bettelli, Carlo Testa, and Marc Zimmerman then speak about the power of music to evoke memories and create feelings of nostalgia, demonstrating the significance of narrating personal experiences as part of the broader discourse about music.

The interconnectedness of music with other art forms and philosophies is also highlighted in a range of essays. Gianfranco Salvatore, for example, analyses the popular urban culture of sixteenth-century Naples as a way of illustrating the relationship between contemporary popular music and its own history. Massimo Donà illustrates the links between music and art using Caravaggio as a case study. Samuela Briatore demonstrates the impact of music on Jesuit approaches to science and geometry during the 1600s. Renato Ricco examines the influence of music on D'Annunzio's *Carta del Carnaro*. Daniela

Bombara investigates the impact of music on a range of *scapigliati* authors. Chiara Mazzucchelli further analyses the relationship between music and literature, tracing the presence of John Fante's works in popular music, and Ivano Fossati gives his view as a practitioner on the interconnectedness of music and poetry. These essays together reveal how the study of music can enhance our understanding of other forms and ideas, particularly in the Italian context where music has often been marginalised as a subject for "serious" academic study. But this situation is slowly beginning to change. Indeed, three essays here engage precisely with music scholarship in Italy. Marcello Source Keller traces the history of research into Jewish-Italian music and why such research has not been undertaken in the past. Luca Cerchiari examines writing about jazz under Fascism. Benedetta Zucconi then presents the history of *Il disco. Bollettino discografico mensile*, the first publication to write seriously about the record industry in Italy. These essays also point to the influence of politics on Italian music; this relationship is in fact the central focus of three more contributions. Ilaria Serra analyses the protest songs of the feminist movement, taking the Veneto as her case study. Giovanna Marini outlines the political potential of the *canto popolare*. And Franco Fabbri analyses five songs through which we can better understand the contemporary Italian political landscape.

The final overarching theme to be highlighted here is that of identity. Three essays demonstrate how music can function as a marker for a specific identity. Annamaria Cecconi explores the crisis of masculine identities as portrayed in operas of the *fin-de-siècle* period. Amoreno Martellini examines the fluidity of music in relation to the theme of migration within the *canzone d'autore*. Alessandro Portelli then demonstrates how migrants use music to comment on their marginalized condition. However, considerations of "Italian identity" as constructed in opposition to "other" identities inform six more contributions. Guido De Rosa examines the relationship between Italy and the Far East as represented in eighteenth-century opera. Carlo Serra explores how Italian experimental rock of the 1970s constructed itself in opposition to English and American models. Federica Ivaldi uses Fabrizio De André's *Crêuza de mä* to reveal non-Anglophone modes of songwriting. Francesco D'Amato analyses in-store music in Italy; here, conceptualisations of Italian and non-Italian music inform commercial decisions that structure everyday experiences. Finally, Aldo Gianolio examines the influence on his own style of Anglophone ways of playing rock and pop music.

Although I have separated out the essays into thematic groups for the purposes of reviewing the volume, it must be emphasised that there is even more dialogue among these pieces than the above may suggest. Considerations of history, politics, identity, and "otherness" permeate many of the essays here. When considered as a whole, then, this collection illustrates the discursive nature of research into popular music. It speaks to the broader hierarchies and

philosophies that underpin this field of study, and demonstrates the value of research into the relationship between music and society in Italy.

Rachel Haworth, *University of Hull*

***Forum italicum. A Journal of Italian Studies* 47.2 (August 2013). Special issue: "Italy From Without." Ed. Giuseppe Gazzola. Pp. 471.**

To commemorate the 150th anniversary of Italian unification, the Center for Italian Studies of Stony Brook University organized an international conference on 15 October 2011 entitled "Italy from Without: Imagining the Italian Nation," with resultant essays published in a special issue of *Forum Italicum*. This volume differs from current debates surrounding Italian national identity in its approach to the topic. Many scholars have focused on an internal perspective, which has privileged the construction of the Italian identity from *within*; Giuseppe Gazzola's volume, however, analyses the emergence of a nation from *without,* through an international frame. . The issue contains 14 articles organized into three sections: "Italy from Europe"; "Italy from a global perspective"; and "Italy identities across the disciplines."

In the Introduction, Gazzola offers a rationale for this approach by providing a historical perspective of the shaping of Italy from abroad. The volume covers key topics related to the definition of the Italian identity — such as the notions of homeland, nation-building, travels, migration, exile, plurilingualism, and historical, political and cultural relationships among countries — and includes authors from different geographic areas and times. In the first part, Ayesha Ramachandran's article focuses on Montaigne's strategic allusions to Tasso, who is considered by the French philosopher to be the emblem of contemporary Italy and Italians, and points out the troubled Italo-French relationships in the early modern period. In another essay, Jonathan Hiller traces the consolidation of British support of Italian unification against the Spanish monarchy through the story of the earthquake that afflicted Basilicata in 1857, and the Bourbon ruler's failure to provide help to the area.

The following essays, written by Luigi Fontanella, Tullio Pagano and Gazzola respectively, take on another key topic related to Italian unification: exile. By considering some relevant Italian Romantic poets and patriots who wrote from abroad, such as Foscolo, Berchet, Andreoli, Speri and others, Fontanella argues that their literary production helped the process of Italian unification and independence. Pagano concentrates on a novel published by Giovanni Ruffini, *Doctor Antonio*, a love story that has contributed to making Liguria (in particular the village of Bordighera and the Italian Riviera) a popular destination among British tourists. Gazzola's essay investigates the reasons beyond Giuseppe Mazzini's decision to complete the edition of the *Divine Comedy* that Ugo Foscolo had begun, instead of writing a biography on the Zakynthos-born author. The final essay of the first section is dedicated to Montale's poem *Dora Markus*, which is taken by Thomas Harrison to reflect on the idea of homeland and of belonging to two borderlands put under pressure historically: Istria and Carinthia.

In the second part of the volume, the European perspective is replaced by a global one. Daria Valentini elaborates on the notion of Italianness through

alterity, or rather from the encounter of Europe and the Muslim world in Edmondo De Amicis's travelogue *Morocco*. An opposite approach is that employed by Patricia Vilches, who builds up the identity of the Italian migrants in Chile, thanks to a theoretical framework borrowed from Machiavelli's *Il principe*. In the following papers, both Ernesto Livorni and Nick Ceramella deal with Italo-American relationships. Livorni uses the work of Margaret Fuller, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain and Henry James — writers who spent some time in Rome during the Italian revolution in 1861 — to outline their artistic and political engagement with Italy during the Risorgimento. Ceramella analyzes literary works by Italo-American migrants, which were inspired by the Italian writers of the Risorgimento. He thereby dismantles some stereotypes about Italians migrants, the majority of whom were honest people, who aimed to build a better future for themselves and their families in America.

The final section of the issue addresses in more detail the notion of Italian identity through a multidisciplinary approach. In the first contribution, Eugenio Mazzarella addresses a very delicate matter: the social and moral vacuum that has characterized the Italian political scene over the last 20 years. Alessandro Vanoli's essay touches upon the relationships and exchanges which have been historically established between Italian identity and the Muslim world since the Middle Ages, and which can be used for a better understanding of contemporary problems. Sharon Hecker presents the work "Italie" of the *arte povera* artist Luciano Fabro, who aims through mixed sculptural installations to highlight the contrasts that have characterized Italy's national identity. In the last essay, Giampiero Bianchi, considers the historical development of Italian trade unions and suggests that CISL has influenced the Italian labor market, which has followed American policies for productivity.

Overall, this special issue of *Forum Italicum* contributes to the debate articulating the building of Italian national identity from a different perspective, complementing the prevalent Italian-based approaches, which lack a wider and more comprehensive perspective. Indeed, the essays collected by Gazzola demonstrate how productive the "externalist" approach can be and how strongly international dynamics influence internal events, both in cultural and political terms. It follows that by dismantling the strict division between internal and external mechanisms — and consequently by rethinking traditional geographical boundaries — Italy itself is placed within a broader background of links, exchanges and even contrasts among countries. In this sense, the multidisciplinary methodology used, which allows the interplay of culture, literature, politics, history and society, represents the best "tool" to fully investigate such a tangled topic as the building of national identity. The inclusion of a wide range of sources in Gazzola's volume helps to broaden the understanding of a phenomenon that cannot be limited to a single aspect. Methodologically speaking, the issue is also a stimulating investigation into the domain of the Other, which is explored in manifold ways (alterity is seen in

terms of comparison, complementarity, opposition, etc., which aim toshape the self). This carefully crafted collection of essays, which also reveals hidden historical facts and connections, provides a useful reference for scholars working on Italian unification, and *Italianità*. Even though it covers some of the most representative phases of the Italian nation-building process, as Gazzola underlines in his introduction, it "will open the door to new, broader connections and new directions for research" (243).

Marianna Deganutti, *University of Oxford*

Rosa Giulio. *"L'azzurro color di lontananza." Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne.* Stony Brook: Forum Italicum, 2014. Pp. 361.

Il pregevole volume di Rosa Giulio, eminente studiosa di Leopardi la cui recente pubblicazione, *Gli infiniti disordini delle cose. Sullo Zibaldone di Leopardi*, (Edisud, 2012), aveva ripercorso con attenzione e precisione ermeneutica lo "scartafaccio" leopardiano, ci offre uno spaccato delle fasi nodali del dibattito estetico e teorico che ha animato il panorama letterario europeo degli ultimi due secoli. La forza del volume risiede nella ampiezza prospettica, che accoglie momenti comparatistici diacronici e sincronici, ponendosi di fronte ai testi, rigorosamente in originale, in modo concettualmente aperto e disponibile, così da estrarne tutte le possibili sollecitazioni, filologiche, filosofiche, e culturali.

Suddiviso in quattro sezioni, ospitanti in totale dieci capitoli, lo studio è concepito in modo tematico ma ordinato a una parabola cronologica che si muove dall'opera leopardiana per giungere ad una sintetica riflessione riepilogativa sulle correnti della critica letteraria novecentesca e del suo precipitato nella letteratura italiana.

Con la prima parte, "Alle origini della civiltà moderna e della critica alla modernità: Leopardi", Giulio ritorna a uno studio già apparso nel volume succitato, analisi che viene opportunamente riproposta non solo per far risaltare l'aspirazione del Recanatese a partecipare al dibattito civile e politico che riecheggiava in quegli anni ma soprattutto per inserirne le riflessioni, acerbe e tuttavia folgoranti, nell'ampio panorama intellettuale pre- e postunitario. Le considerazioni leopardiane sulla civiltà moderna e sul progresso, inserite nello *Zibaldone* e annotate scrupolosamente da Giulio come *in progress*, coprono il periodo, dal 1821 al 1827, di maggiore attività per il nostro. In esse, la studiosa illumina il *fil rouge* della critica leopardiana alla Modernità, che aveva depotenziato la corporeità e debilitato nell'uomo sia la facoltà immaginativa che quella spirituale e creativa. Concepito il contesto culturale come affetto da inarrestabile regresso e da un processo di devitalizzazione che porta inevitabilmente alla morte della poesia, Leopardi propone una contaminazione tra il discorso politico e civile e le sue riflessioni di poetica, autorizzando il paragone tra antico e moderno, Meridione e Settentrione, e allargando i confini dell'analisi dove trova giustificazione l'idea di una poesia antica da contrapporsi a quella, palesemente filosofica, del civilissimo ma inautentico mondo settentrionale. Se infatti l'antico era il mondo delle illusioni, il moderno si dibatte, perdendo ogni vigore, nel labirinto della riflessione. È un poeta dal vitalismo spinto, quello estratto da Giulio nelle prime pagine del *journal intime* leopardiano, dove idee, concetti, teorie vengono abbandonate, riprese, riformulate, in percorsi critici spesso trasversali, che Giulio sa abilmente ricongiungere e reinterpretare. Un esempio è quello del dualismo meridionalità-infelicità, collegato al Tasso e rielaborato nel concetto di "noia", che primeggia nel sistema leopardiano dal 1823 al 1931 e riaffiora, in varie forme ed espressioni poetiche, nello *Zibaldone*, nelle *Operette morali* e nei *Pensieri* fino a riverberare nei versi dolenti del "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia".

Nella seconda parte, "L'identità italiana e le radici della mancata unità nazionale", l'attenzione si concentra sulle considerazioni leopardiane intorno alla situazione storico-politica della penisola, per illuminare quella "visione" che nel poeta è frutto di un pensiero organico, fondato su precisi presupposti concettuali. L'indagine parte dal concetto, presente già nello *Zibaldone* ma sistematizzato nel *Discorso sullo stato presente dei costumi degl'italiani*, della contingenza e imperfezione strutturale che caratterizza le società civili, le quali sono solo una vile e degradata imitazione delle comunità primitive. Rilevando il ricorrere di antinomie come antico-moderno, "società larga"-"società stretta" e ripercorrendone l'articolato sistema, Giulio mette in risalto come esse facciano parte di un pensiero politico ed etico dinamico che si estende non solo alla poesia ma a tutto ciò che contribuisce, per Leopardi, al conseguimento del "verace saper". Se infatti l'"amor proprio", mortificato ad ambizione, la dissimulazione e il *bon ton* sono le nuove regole del vivere sociale, il salvacondotto per la Modernità, sempre più irrecuperabile, secondo Leopardi sarà l'equilibrio tra natura e ragione, alieno lo slancio vitale che caratterizzava il mondo antico, sempre più incombente la barbarie. L'analisi si sviluppa in modo comparatistico, mettendo a confronto i testi e sollecitandone la pluralità dei piani del discorso, la duttilità del pensiero e la compresenza di riflessioni che si estendono dal personale al politico, allo storico e gnoseologico. Nella visione dinamica leopardiana le riflessioni filosofiche si accompagnano sempre alle considerazioni di poetica e ad una ricerca di incisivi modelli espressivi, pur rimanendo fermo l'obiettivo di un sapere autentico dove trovino spazio il mito e l'epos e di una cultura la cui forza conoscitiva sia funzionale alla comprensione del presente.

Se Leopardi elabora le sue intuizioni in saggi e poesie, Ippolito Nievo riversa il suo pensiero nella narrazione romanzesca, esplicitando le sue idee sulla necessaria emancipazione italiana dallo straniero nelle *Confessioni di un Italiano*, opera che diventa una sorta di personale manifesto irredentista, il memoriale di un momento storico propizio al riscatto dei popoli oppressi. Nella sua analisi, Giulio ribadisce come il tessuto narrativo sia permeato dal legame tra la penisola e la Grecia, i cui coevi eventi rivoluzionari fungono da ispirazione e da modello per una auspicabile liberazione dell'Italia. Intrecciando infatti implicitamente lettere, personaggi ed eventi del vicino Peloponneso al presente italiano, il Nievo prospetta ed auspica un destino eroico coralmente esperito da uomini e donne anche per la propria futura nazione.

Nella terza parte del volume, "Il nauta e il *flaneur*", testualmente variegata e narrativamente ricca di spunti ermeneutici, Giulio si sofferma sul concetto di sublime e lo attraversa con le puntuali elaborazioni prodotte dal vivace dibattito sul tema che, partendo dal trattato omonimo dello Pseudo Longino, arrivano a lambire il Novecento. Con l'ausilio di un palinsesto filosofico ben tratteggiato che raccoglie le varie definizioni del sublime, dal Boileau a Burke e a Kant, la studiosa percorre un numero esaustivo di opere nelle quali individua gli elementi mitopoietici cardinali: il mare, le tempeste, i vortici. Il sublime marino, parte della natura estremizzata del Romanticismo, viene ripreso nelle sue varie

declinazioni, pratica, statica e dinamica, aprendo il testo a svariate letture metaforiche, simboliche, ideologiche ed epifaniche.

Alla terza parte fanno da corollario altri due capitoli, il settimo, dedicato alla metafora del viaggio odisseico in Giovanni Pascoli, dove il *topos* viene riletto in funzione nostalgica piuttosto che dinamica, riassumendo, nella *mot-clef* pascoliana della "azzurra lontananza" (da cui prende spunto il titolo del volume), risonanze connotative e semantiche di regressione e smarrimento. Attraverso di esse Giulio misura la distanza, che uno sconsolato Pascoli ritiene ormai incolmabile, tra le eroiche imprese dell'Ulisse omerico e l'impoverimento esistenziale dell'uomo novecentesco. Nell'ottavo capitolo viene invece dato spazio allo studio dell'universo urbano, la città come spazio metaforico *par excellence*, che a partire da Baudelaire (e poi attraverso Rimbaud e i poeti decadenti), è Parigi, *le Cygne-Signe* dove antico e moderno si sovrappongono, il sublime e il ridicolo si contaminano, segnalando una perdita radicale e il conseguente *ennui* che pervade il *flaneur* nell'attraversare i suoi *faubourgs brumeux*. Parigi, ormai in preda alla totale mercificazione, diviene l'archetipo di una modernità dagli elementi discordanti, disorganici, fatta di anonimato e follia, squallore ed esilio. Dopo la sintetica disamina del *topos* nella poesia decadente e simbolista francese, Giulio sospinge lo sguardo verso il panorama italiano del primo Novecento, dove l'archetipo urbano si manifesta con insistenza in tre grandi poeti, Saba, Campana e Cardarelli, di cui la studiosa sonda le diverse formulazioni espressive.

La quarta parte, "Narrativa italiana e critica europea di fine millennio", contiene i due capitoli finali. Nel nono Giulio discute l'omologia tra immaginario sociale e immaginario letterario esplorando il *topos* apocalittico che distingue una parte consistente della produzione letteraria del Novecento italiano. Nella letteratura "della fine" la studiosa individua alcune correnti principali: quella storica, che privilegia il passato, in particolare il Medio Evo europeo, ma che non disdegna di allargare lo sguardo a un futuro barbarico prossimo venturo; quella religiosa, e infine quella comico-satirica, dove regnano il plurilinguismo, il pastiche e l'assurdo.

Il decimo e ultimo capitolo ripercorre la storia della critica letteraria novecentesca, soffermandosi soprattutto su quelle scuole di pensiero la cui autorevolezza metodologica ha influito in modo particolare nell'ambiente culturale italiano. Partendo dalla critica francese, per giungere a quella del gruppo strutturalista e formalista di Praga e all'"Opojaz" di San Pietroburgo, Giulio illustra i filoni ermeneutici che hanno animato il dibattito intellettuale dell'Italia del dopoguerra, da Lacan a Valéry, da Barthes a Bachtin, da Lotman a Derrida e Foucault. Una perlustrazione completa ed esauriente, che mette in rilievo il dinamico rapporto tra immagine poetica, simbolo e letterarietà di un'opera narrativa, tra funzione di un'opera poetica e la visione del mondo che essa problematizza, esprimendo sia l'ambiguità del linguaggio che la completa autonomia dal suo referente.

Un volume composito, quello di Rosa Giulio, dove l'ampiezza e l'eterogeneità dei contenuti è inserita in una solida struttura argomentativa che

sollecita il lettore proponendogli originali riflessioni sulla letteratura e i suoi orizzonti critici. Uno studio nel quale il linguaggio poetico viene declinato sia nelle sue forme esemplari e immortali quanto nei suoi percorsi trasversali e imprevisti, dando vita a una ricerca puntuale e rigorosa sia nella scelta dei percorsi ermeneutici che nell'esplorazione di nuovi orientamenti critici.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

Gabriella Guarino. *Sul Bestiario di Esopo e di Fedro. Lettere greche A-K*. Introduzione a cura di Pietro Pelosi. Bibliografia a cura di Antonio Elefante. Roma: Aracne, 2014. Pp. 290.

L'agile volume di Gabriella Guarino ha come intento primario quello di ragguagliare chi legge sulla valenza strutturale, zoologica ed etico-simbolica del bestiario esopico e fedriano avvalendosi del supporto di un taglio critico-filologico che abbraccia lo spazio testuale esaminato in verticalità e orizzontalità, in una prospettiva storica, sincronica e diacronica al fine di elucidarne la genesi e le peculiarità. Come rilevato nella profonda e puntuale introduzione, la favola esopiana e fedriana, sin dal suo nascere, si configura quale genere che, codificatosi come "tradizione, si è tramandato […], quasi inalterato, quanto, o forse più di altri […] fino in era moderna" in virtù dei suoi "tratti intrinseci ed estrinseci", vale a dire la *brevitas*, l'ibridazione di "tratti umani con tratti animali […]" e […] "l'uso della similitudine, del paragone e della metafora", riuscendo così a superare incolume le ingiurie del tempo e giungendo intatta "fino in era moderna" (9).

L'autrice organizza la materia partendo, *ab imis*, dal fondatore del genere, Esopo di Samo, il cui percorso esistenziale si colloca tra il VII e il VI secolo dell'era classica e che è certamente "uno dei personaggi più profondamente radicati nell'immaginario collettivo" dell'antica Grecia (31). Viene poi delineata a grandi tratti la parabola ascendente che la favolistica esopica conobbe (a partire dalla raccolta assemblata da Demetrio Falereo nel IV secolo avanti Cristo), parabola che proietterà il *corpus* esopico, con ininterrotta fortuna, negli spazi culturali di Erodoto, Aristofane e Plutarco. Giunta in epoca romana, la favolistica esopiana sarà soggetta alla *contaminatio* fedriana e veleggerà attraverso l'età bizantina sino a raggiungere le sponde dell'epoca carolingia che produrrà il *Romulus,* rifacimento favolistico diffuso anche oltre l'Alto Medioevo e probabilmente conosciuto da Dante. L'attenzione della studiosa si sposta poi su Fedro, liberto greco vissuto a Roma sotto Augusto e Tiberio, ostentatamente ignorato da Seneca ed etichettato come "impertinente" da Marziale (43). Affondate nell'oblio dopo che i testi scompaiono a "lungo dal panorama letterario" durante i "secoli bui" (44), le favole fedriane riemergono in Francia in un manoscritto del XVI secolo. Attraversando la temperie barocca ed illuministica, approdano felicemente sulle sponde del secondo Settecento trovando fini epigoni in Bertola e Roberti e nel Leopardi degli anni giovanili, per poi affiorare nel Novecento con la "traduzione in versi" del Capasso (64). La studiosa rileva che, sulla scorta del suo predecessore, Fedro adotta i canoni della *brevitas* e della stereotipia ibridata umano/animale, ma immette nel modello esopico una nuova linfa, venandolo di ilarità, disseminandolo di "buoni consigli" (45) e non prescindendo mai "dall'interesse morale" (46). Alla panoramica diacronica sul discorso di ri-uso l'indagine fa seguire un certosino spoglio del lessico zoologico dei *corpora* favolistici (lettere greche A- K), creando schede strutturate secondo un collaudato schema che include titolo,

pertinenze simboliche e associazioni zoologiche. A tali informazioni di base la studiosa aggiunge la voce *affordance*, un concetto elaborato da Maurizio Bettini sulla scorta di un'intuizione gibsoniana maturata nell'ambito della scuola di psicologia ecologica. Tale termine definisce, in zoologia, le prestazioni simbolico-metaforiche veicolate dagli animali.

Conclude il saggio un accuratissimo regesto bibliografico che si dirama in raggiera multilingue (italiano, inglese, francese, tedesco, vietnamita, albanese) ed annovera testi di riferimento, traduzioni e contributi critici comprendenti altresì le molte tesi di dottorato fiorite intorno all'argomento. Chiaro, utile ed agevole strumento di consultazione per gli specialisti, l'indagine risulta di piacevole fruizione anche per il lettore comune che voglia accostarsi al fascino sottile e sempreverde dell'universo favolistico dell'antichità classica.

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

Guy Lanoue. *Rome Eternal: The City as Fatherland.* London: Legenda, 2015. Pp. 261.

In his introduction to the book, the author Guy Lanoue claims that in celebrating Roman social groups, from its "decadent pseudo-aristocrats" to "its tough underclass" and "its politicized proletariat" (4), the story of Rome's *vecchia borghesia* (old bourgeoisie), has been largely overlooked. According to the author, since Italy's unification, Rome's old bourgeoisie, while numerically small and of limited economic means, has managed to maintain considerable symbolic power, by appropriating, developing and even embodying an "idealized image of Rome Eternal" (2). More specifically, Lanoue argues that alleged pre-unification values and histories have been deployed to oppose the Italian nation through the conceptualization of Rome as a local fatherland, "a symbolic community tied to the tradition of civiltà, civilized values" (2).

This is a fascinating thesis, which unfortunately is not always argued convincingly throughout the book. Many of Lanoue's notations about Rome and its old bourgeoisie seem in fact to refer to characteristics, practices and beliefs that could as easily be applied either to other social groups and classes in Rome, or to the old bourgeoisie itself in other parts of Italy. The book nevertheless presents interesting interpretations of some crucial aspects of Rome's modern and contemporary history. These include: the difference between the nation state (Italy) as the source of power, and the local fatherland (Rome), as the source of moral values; the symbolic capital of the Catholic Church and its influence in the development of the myth of Rome Eternal; the contrasting uses of Rome's cityscapes and urban planning; the bourgeoisie's complex relationship with Fascism and its rhetorical use of the Roman mythical past; and the embodiment and somatization of bourgeois values in everyday life.

The book's methodology is framed through a critical comparison with the work of anthropologists such as Michael Herzfeld, George Marcus and Lilith Mahmud. Despite vague references to "fieldwork" and "informants" (8), it is difficult to understand the actual method employed in the research for the collection and analysis of data. This is particularly concerning when the author makes comments that contradict both common knowledge and academic studies. That is, for instance, the case with the claim that "bourgeois [*sic*] usually ignore soccer and see it as a lower-class phenomenon" (182) —– certainly a wrong generalization in the case of Rome.

On historical matters, at times Lanoue privileges his personal interpretation of the past over deeper analyses conducted by influential historians. This is, for instance, the case with his interpretation of the role of women under Fascism (68), which would have certainly benefited from references to the works of scholars such as Luisa Passerini, Perry Wilson and Victoria De Grazia. Similarly, he talks about "the failure of post-war historiography and discourse to acknowledge Fascism" (199), without further explanation and without references to the large historiographical debate on this topic. The book also

includes a few significant inaccuracies, such as the references to Milan as the capital of Italy from 1861 (16), and to a World Cup played in 2000 (182).

Some of Lanoue's main arguments are also weakened by his interpretation of Italian words and concepts. For instance, the word *perbene* is translated as *bon ton* (5). Lanoue structures most of his discussion of the term around this limited interpretation, and we have to wait quite a while before he acknowledges other meanings of *perbene* (175). Similarly, his argument that "Italia is male" (215) is quite confusing and certainly required further clarification, given not only the grammatical gender of the word Italia, but also the way Italy has been described, illustrated and imagined as a woman for centuries.

Despite these limitations, this book is a rich source of information, references and ideas about the complexity of Rome, and its cultural, historical and social stratifications. It will be of interest to scholars seeking an original, perspective on the anthropology of the Eternal City.

Francesco Ricatti, *University of the Sunshine Coast, Queensland, Australia*

Joseph Luzzi. *In a Dark Wood: What Dante Taught Me About Grief, Healing, and the Mysteries of Love.* New York: Harper Collins, 2015. Pp. 297.

At 9:15 am on November 29, 2007, Joseph Luzzi's wife Katherine Lynne Mester, eight months pregnant, was in a fatal car accident. Joseph Luzzi is a professor of Italian at Bard College in upstate New York, and the author of several articles and books about Italy, including *Romantic Europe and the Ghost of Italy,* which won the Scaglione Prize for Italian Studies from the Modern Language Association. He was finishing a lesson on campus when he was informed of his wife's accident. Forty-five minutes before Katherine Lynne Mester died, their daughter Isabel was delivered by emergency caesarian section. As Luzzi writes: "I had left the house at eight thirty; by noon, I was a widower and a father" (3).

In a Dark Wood is Luzzi's memoir of rebuilding his life in the years after this tragic event: how he faced single fatherhood with the assistance of his family, particularly his mother, in Rhode Island; the inevitable legal questions that resulted from the incident; his first tentative steps toward new romance; and eventually how he established a new family for himself and his daughter Isabel. He offers vivid descriptions of his emotional state during his months of grieving. He writes: "The thing you can't tell people is that grief is electric. […] Grief may be the most difficult thing you will ever go through, but its intensity carries a charge, no matter how painful" (83-84). Equally vivid are the depictions of his behaviors in the months following his wife's death, his initial difficulties bonding with his daughter as he threw himself into his work as a coping mechanism. As he indicates with his subtitle, Luzzi structures the memoir around Dante's work, particularly the *Comedy*, drawing parallels between his situation and questions raised by the great poet.

The overarching narrative of Luzzi's adjustment to widowerhood mirrors Dante's journey through the afterlife — hell, purgatory, and heaven. Episodes and passages from Dante's poem are invoked according to various situations in Luzzi's life or grieving process. Luzzi peppers the book with reference to Dante's life and times, often presenting an image of Alighieri that is highly romantic or romanticized. In Luzzi's retelling, Dante was a youth who fell passionately in love with a neighbor, Bice (Beatrice) Portinari, and who subsequently needed to battle with grief after her death in 1290; he spent the rest of his life learning how to reconcile his ongoing love for her with her physical absence. As Luzzi tells them, the narratives about Dante or his peers lack the nuances or complicating factors found in historical scholarship. As one example, he writes: "This was exactly where Dante found himself in the *Vita Nuova*, when Beatrice died young and tragically — except that Dante had never loved Beatrice's body […]. Guido [Cavalcanti], on the other hand, loved his women for their bodies, and he knew even better than Dante how physical love — both in its absence and its presence — can make the air electric" (85).

What makes Luzzi's narration of Dante's story problematic is that at times he does not merely idealize the *Comedy*, but presents factually erroneous material. Guido Cavalcanti is described as a member of the Black Guelphs (107), or in *Paradise* 33 Beatrice is replaced as Dante's guide by the Virgin Mary (207). Of course, for Luzzi factual accuracy is less important than the emotional impact or relevance of the allusions. He is illustrating his grief and devastation, not composing a scholarly biography of the medieval poet. That said, however, teachers of Dante's poetry will need to correct such statements before assigning Luzzi's memoir to their undergraduates.

This is not to say that Luzzi's book cannot be viewed as a type of literary criticism. His discussions of Dante are not philological but personal; he does not interest himself with the question, "What did Dante mean when he wrote…?" but "What does it mean *to me* when Dante wrote…?" Literary critics typically prefer the former question, because it offers less idiosyncratic possibilities, but the latter question is no less valid. The relationship of an individual with an author gives literature its power, and many humanities instructors hope that their students will interact with writers in this way. Indeed, there is a growing movement of popular publications of people's personal interpretations of great works of literature, such as Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, Nina Sankovitch's *Tolstoy and the Purple Chair*, and Alice Ozma's *The Reading Promise*. For those of us in Italian studies, Luzzi has made an important contribution with his memoir. In the current historical moment, when the humanities are facing increased skepticism among the general public, it is beneficial that Luzzi has illustrated the ongoing impact of Dante's poetry.

Fabian Alfie, *University of Arizona*

Chiara Mazzucchelli. *The Heart and the Island*: *A Critical Study of Sicilian American Literature*. Albany: State University of New York Press, 2015. Pp. 197.

In her new critical study of Sicilian American literature Chiara Mazzucchelli explores the way in which *sicilianamericanità* (her term for Sicilian American identity) is expressed across a variety of literary genres by four authors: Ben Morreale, Jerre Mangione, Rose Romano, and Gioia Timpanelli. Mazzucchelli emphasizes the uniqueness of a specifically Sicilian American literary heritage while also stressing the importance of the connection between Italian American, Sicilian American, Italian, and American literatures. Mazzucchelli's book follows in the tradition of critical studies of Italian American literature by Fred Gardaphé, Anthony Julian Tamburri, Mary Jo Bona, and Edvige Giunta, while also providing a new direction of inquiry by focusing exclusively on Sicilian American writers.

In the book's introduction Mazzucchelli makes the case for distinguishing between Sicilian American and Italian American literature. She cites Sicily's distinct history and marginalization by the Italian state as significant factors, and points to trends within Italian American studies in which scholars have begun to argue for a less homogenous approach to works by Americans of Italian heritage (Giunta, Gabaccia, Gardaphé, for example). Finally, Mazzucchelli defines Sicilian American literature as she applies it in this study: "the literature written by U.S. authors of Sicilian descent that explicitly deals with the Sicilian American experience" (8).

In chapter 1, Mazzucchelli further articulates her methodological approach. Drawing on Gramsci, she delves deeper into Sicily's marginal position within and oppression by Italian political, economic and cultural institutions, and uses post-colonial theory (Homi Bhabha; Edward Said) as well as a discussion of Leonardo Sciascia's somewhat controversial concept of *sicilitudine* to explore the process of identity construction on the island as a reaction to an unjust set of conditions. The field of "Island Studies" and notion of "islandness" also influence Mazzucchelli's interpretation of Sicilian identity and literature. She examines how modern and contemporary Sicilian writers such as Giovanni Verga, Luigi Capuana, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Pirandello, Elio Vittorini, Vincenzo Consolo and Andrea Camilleri have focused on the island's particularities and sees these authors as sharing a certain island mentality in their concern with creating, in Pete Hay's words, "an identity-claiming literature of place" (29). Mazzucchelli then draws a connection between this distinctive Sicilian literature and Sicilian American literature, arguing that a "parallel process of identity construction" (30) takes place in the U.S.

Chapters 2-5 are each dedicated to one individual author and how they bridge Sicilian literature and identity and American literature and identity. Chapter 2 explores how Ben Morreale's novels have been influenced by Sicilian themes and motifs, and how he grapples with his own Sicilian Americanness in

his works that feature American characters of Sicilian heritage discovering what life is like in Sicily as well as Sicilian characters emigrating to the U.S. Mazzucchelli focuses in particular on the Sciascia/Morreale literary affiliation, and "intertextual references and allusions as well as various themes and topoi" (42) sustain her comparison. Chapter 3 is devoted to Jerre Mangione's autobiographical work. Referring to the figure of the "diplomat," Mazzucchelli discusses the way in which Mangione translates his culture for a larger assimilated American audience. A particularly compelling aspect of Mazzucchelli's analysis of Mangione's style is her focus on his use of humor as a way to "reverse negative stereotypes that mainstream America holds" with regard to Sicilian immigrants as well as to "construct his own difficult position as a Sicilian American" (86).

Chapter 4, on the poetry of Rose Romano, is the first of two chapters in which Mazzucchelli addresses intersecting gender, queer and ethnic identities. According to Mazzucchelli, Romano's *sicilianamericanità* "bespeaks a position of subalternity" (99) and she uses "Sicilian Americanness to set up a powerful critique of multiple systems of domination in tones so controversial that she ultimately turned a poetic possibility into a polemic reality" (96). In doing this, Romano often employs provocative language to express her doubly marginalized position within the mainstream, American, heterosexist narrative as a lesbian of Sicilian American descent. The topic of the "difficulties and conflicting feelings" (104) surrounding Romano's racial self-identification as "olive" instead of white is especially intriguing, although Mazzucchelli could have devoted more space to a discussion of the reasons why the "multicultural lesbian community" felt that Romano's "comparison between Italian Americans and people of color was not appropriate" (108).

In chapter 5, Mazzucchelli traces the Sicilian tradition of oral storytelling in Gioia Timpanelli's performances and written texts. As Mazzucchelli notes in the book, despite Timpanelli's important work in preserving and popularizing the practice of oral storytelling, and the fact that she has been recognized with prestigious awards, her work has received only modest scholarly attention, especially outside of Italian American studies. Mazzucchelli proposes that Timpanelli's version of *sicilianamericanità* "attempts to capture the core of universality in wildly different cultural experiences, and the revitalization of old Sicilian folktales is what makes her work especially important for a study of the construction of a Sicilian ethnic discourse in the United States" (115). Mazzucchelli also positions Timpanelli at the intersection of discourses on ethnicity and gender by focusing on her feminist refashioning of traditional folktales.

Among this book's multiple strengths are Mazzucchelli's historical contextualization of Sicilian literature; her accessible writing style, even about literary theory; the fact that she places Sicilian American literature within the context of a more expansive category of American literature about identity by

authors from diverse cultural and racial backgrounds; and her commitment to engaging in discussions of gender and sexuality. While some of the descriptions of the particular literary examples could have been shortened to make room for more analysis, Mazzucchelli's comparative perspective puts the similarities and differences between authors and genres into relief and provides a strong foundation that scholars of Sicilian American cultural and literary identity can build on going forward. This book will be of interest particularly to teachers of Italian and Italian American studies courses as well as graduate students in those fields.

Amy Boylan, *University of New Hampshire*

Rosa Mucignat, ed. *The Friulian Language, Identity, Migration, Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. Pp. 197.

Friuli Venezia Giulia, the fifth smallest region of Italy's twenty regions, located in the northeastern corner of the Italian peninsula, is an autonomous region with special status, comprising four provinces from west to east: Pordenone, Udine, Gorizia, and Trieste. Its European neighbours are Austria to the north and Slovenia to the east; the south faces the Adriatic Sea and the west borders with the Veneto region. The Dolomite Mountains dominate its northern section; the once mighty Tagliamento River serves as a dividing line between Pordenone and Udine; Gorizia and Trieste comprise its southeastern corner; and the city of Trieste itself, whose majestic and breathtaking plateau plunges into the Adriatic Sea, serves as its capital.

Just as Friuli Venezia Giulia's landscapes and climate vary from the Alpine continental in the north to the typically mild temperatures associated with the Mediterranean, its history, language, and culture are equally complex and varied. Its modern political reality, which comprises the historical region of Friuli and the geographical region of Venezia Giulia, is an administrative one carved from a history of domination by, and conflict and battle between, the Venetian, German, and Austro-Hungarian empires. Linguistically, the region is diglossic, the home of the regional language known as Friulian or Furlan (as locals and emigrants often prefer to call it) and Italian Standard. Friulian intersects with the Romance, Germanic, and Slavic families of European languages. Not only did it evolve differently under the surrounding influences of German, Venetian, Slovene, and Tuscan itself; it was, at the same time, able to retain its inherent linguistic characteristics. Documents in Furlan can be traced to the 11th century, while poetry and literature date back to the 1300s. Today, the number of those who can be traced as speakers of one of the four varieties of Furlan, — a language subdivided into four harmonious varieties full of variation and peculiarity — is between four and six hundred thousand (including inhabitants and Friulianophones). In 1999, the language acquired minority-language status and has seen a continued revival, with considerable efforts in the regulation of its *marilenghe* language teachers and curriculum development. Until the arrival of Italy's economic miracle in the 1960s, Friuli was a region of deep poverty which resulted in large-scale out-migration. Some who migrated as sojourners to Northern Europe or outside Europe chose to repatriate; others emigrated permanently and made new homes and families in the Americas, South Africa, and Australia. Their traditions, identity, culture, and language in the diaspora are protected and nurtured by associations such as the *Fogolâr furlan* and EFASCE. Insights into this complex and rich history can be gleaned from this volume.

A scholar of comparative literature at King's College London, Rosa Mucignat, in collaboration with the University of Udine and the Regional Agency for the Friulian Language, gathered together a diverse group of scholars

in 2012 to engage on the topic of Friuli's language and its contexts. The resulting volume titled *The Friulian Language: Identity, Migration, Culture* (2014), published by Cambridge Scholars, is a collection of ten articles divided into four sections: Part I, History and Status; Part II, Language and Culture; Part III: Migration and Part IV, Literature. As Mucignat explains in her introduction, her motivation in providing this collection in English was to unlock the secrets of Friuli's richness to the English-speaking world by framing a discussion around the relationship between tradition, transnationalism, and minority languages. This relationship is particularly compelling especially in view of the fact that Friuli Venezia Giulia today is becoming home to new immigrants from Eastern Europe, Eurasia, the Middle East, and Africa, and has been recognized as a region with a highly developed economy, based on small- and medium-sized (often family-owned) businesses, specialized farming, high-quality tourism, and specializing in export products. In other words, the region has begun attracting attention in ways that historically did not previously occur. Mucignat bases this volume on an investigation of Friuli's identity, its minority languages and their validity in an interconnected modern, global world.

The volume comprises the works of ten specialists: Fulvio Salimbeni, on the history of Friuli; William Cisilino, on the evolution of linguistic policies from both legal and political perspectives; Paola Benincà, on Friulian linguistics, its multivaried characteristics, both synchronic and diachronic; Carla Marcato, on the treasure-trove of the Friulian lexicon; Fabiana Fusco, on the investigation of gender bias and the place of feminine gender; Franco Finco, on an overview of Friulian emigration in the nineteenth and twentieth centuries with a study on the linguistic mixing, hybridisation, and assimilation among Friulian emigrants in Argentina, Brazil, and Uruguay; Javier Grossutti, on the particular history of Friulian emigrant mosaic and terrazzo workers in London, and Olga Zorzi Pugliese, on the place of Friulian emigrant mosaic workers in Canadian art; Rosa Mucignat herself, on a reassessment of one of the lesser known works of the literary giant and film director, Pier Paolo Pasolini; and Rienzo Pellegrini, closing the collection with a survey of Friulian poetry over a sixty-year period, beginning in 1942. Each of the contributors offers copious footnotes and bibliography, framing their discussions with references to extensive scholarship and research, elucidating the developments that have emerged within the Friulian language, its preservation and maintenance, linguistics, history, literature, and emigration over time. The material is contextualized and exemplified in such a way as to be understood by both novice and advanced readers alike.

Focusing its attention on one of Italy's geographically and politically little known regions of Italy, this collection is a small gem and makes available to the English-speaking world, and the English-speaking descendants of emigrants, insights into Friuli Venezia Giulia's historical, cultural, and linguistic heritage. It is an important contribution to understanding the region not just from within

Italy, but also from without, with evidence of the significant contributions of its considerable diaspora.

Gabriella Colussi Arthur, *York University*

***Poesia e preghiera*. A cura di Erminia Ardissino e Francesca Parmeggiani. In *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 26. 70 (2015). Pp. 164.**

Tra il 23 e il 25 maggio 2014 a Zurigo, durante il convegno annuale dell'"America Association for Italian Studies", Erminia Ardissino e Francesca Parmeggiani hanno moderato tre sessioni dedicate ai rapporti tra poesia e preghiera nella letteratura italiana dalle origini fino alla contemporaneità, piegate a "individuare i contesti spirituali e storici che facevano da sfondo a queste espressioni poetiche" per "studiarne le modalità poetiche" (9).

Da questo ricco dialogo nasce questa curatela, che, come rimarcano le curatrici nell'introduzione (9-10), mira a recuperare l'importanza del testo letterario, il suo linguaggio e la sua retorica, all'interno di un sistema interdisciplinare, che si muove nei terreni della letteratura e della filosofia, della teologia e della linguistica, con "l'intento di verificare se ci sono costanti in questi testi, svolte lessicali, forme determinate, impostazioni affini, che consentano di individuare un genere preghiera, che completi il panorama teorico dei generi letterari e consenta di recuperare dignitosamente un bagaglio di testi che hanno avuto larga diffusione tra gli italiani" (10).

I saggi di Matteo Leonardi (*Matrici liturgiche e mediolatine nella letteratura religiosa volgare del XIII secolo*, pp. 11-22), Erminia Ardissino (*Riscritture del "Pater noster" nel Rinascimento"*, pp. 23-40), Andrea Grassi (*La poesia religiosa del giovane Marino*, pp. 41-58), Chiara Coppi (*L'invocazione a Dio*, pp. 59-94), Francesca Parmeggiani (*Nel corpo del linguaggio*, pp. 95-106)) e di Silvia Chessa (*Voci della scrittura di Maria Luisa Spaziani*, pp. 107-26) non pretendono certamente di andare a colmare interamente questa lacuna, in termini di genere e di storia letteraria, ma rappresentano evidentemente un punto di incontro e di partenza per comprendere lo sviluppo, diacronico e sincronico, della dialettica tra preghiera e poesia — ed è proprio all'insegna della dialettica tra la "letteratura di argomento religioso […] dal 'basso'" e le "forme tradizionali di accesso alla cultura sacra" (13) che la poesia-preghiera prende forma attraverso "le laude" (14): i "laudesi", nota Leonardi, "raccolgono la *novitas* di una potente spinta dal 'basso' alla produzione di una letteratura volgare ma guardano alla tradizione latina e mediolatina per codificarne le forme: al vocabolario sacro per eccellenza, la Vulgata, alla liturgia, deputata istituzionalmente al dialogo fra uomo e Dio, all'innografia mediolatina" (14).

Dunque, come il romanzo in età moderna "condurrà a forme del tutto nuove rispetto ai possibili antecedenti antichi e medievali" (19), riprendendone dialetticamente determinate strutture (narrative e poetologiche), così nasce, si sviluppa e si codifica la "parola" del poeta religioso tra il XII e il XIII secolo, divenendo un inevitabile termine di confronto per la letteratura successiva e per ogni autore che decida di muoversi nell'"ampia e articolata presenza della liturgia nella letteratura medievale" (21).

Erminia Ardissino, che già aveva affrontato simili temi in un saggio del 2009 intitolato *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, in questa sede prende in considerazione le riscritture del *Pater noster* nel Rinascimento, specificatamente nelle opere di Federico Fregoso, Gaspare Ancarano e Tommaso Campanella. Nel Cinquecento, nota Ardissino, il "poeta usa la poesia per dar forma alla preghiera o la preghiera per fare poesie": egli "preferisce evidentemente [avere] un rapporto personale con Dio" (27) per "prediligere il rapporto individuale con il divino, il colloquio interiore, l'autoanalisi del conflitto dei propri affanni intimi, il racconto di una conversione" (28). I tre autore presi in esame diventano cifra di una riconfigurazione ora teorica, ora testuale, generando soluzioni poetiche sì eterogenee, ma a loro volta tese a mettere in discussione, liricamente e filosoficamente, l'esperienza della religiosità, "come succede nelle forme poetiche del Padrenostro" (40).

Coda di questa riflessione è lo studio sulla *Poesia religiosa del giovane Marino* di Andrea Grassi. La transizione alle *Rime sacre* incluse nella raccolta secentesca delle *Rime* (1602) costituisce una stazione fondamentale per studiare le "modalità di uso" (43) della "predicazione, della rappresentazione sacra e soprattutto del testo biblico" (42) all'inizio del secolo decimosettimo. L'analisi testuale di alcuni testi esemplari condotta dall'autore mostra come Marino utilizzi materiali del Vecchio e del Nuovo Testamento per sfruttare la "polifonia e le immagini più confacenti alla natura teatrale della rappresentazione", come la "spettacolarizzazione, nella quale emerge il concettismo suo proprio" (54), "rifusi e formulati all'interno di un discorso poetico che per forme e struttura tende a rompere la continuità con il modello petrarchista che lo precede" (57).

Sulla scia del dettato mariniano, Chiara Coppin indaga la produzione oratoria da Apostolo Zeno a Pietro Metastasio, fino all'opera lirica di Giuseppe Verdi. L'invocazione-canto, tema centrale del saggio, è un emblematico "uso della preghiera biblica che, estratta dal suo contesto originario, viene inserita all'interno di un intreccio che per quanto scarno e statico […] presenta una sequenza di eventi" (62) che seguono le strutture narrativo-poetiche proprie della tradizione lirica del Sette e dell'Ottocento. Con Metastasio queste strutture assumeranno caratteri stilistico-musicali ben definiti, che spesso nascono direttamente dalle "richieste di un pubblico che pagava per assistere alle rappresentazioni e desiderava essere intrattenuto con spettacoli all'altezza di quelli delle ordinarie stagioni operettistiche" — "di qui l'inserimento di scene di guerra con folle di personaggi impegnati in scontri concitati, mentre il palcoscenico è occupato da scenografie che riproducono campi di battaglia, castelli e mura di cinta" (71).

Se ciò trova nelle opere di Verdi il proprio punto di arrivo, nella misura in cui il percorso di invocazione a Dio "esce dal terreno del dramma di argomento biblico, per arricchirsi di sfumature e confermarsi allo stesso tempo come uno dei motivi più affascinanti dell'opera italiana" (78), come nota Filippo Fonio nel

suo intervento dedicato alle forme della preghiera in d'Annunzio, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento assistiamo a un potenziamento della "componente performativa del rito e delle parole di esso" (80), che si muove tra i poli del francescanesimo e del misticismo, tra Decadentismo e patriottismo.

L'espressionismo lirico segna evidentemente l'ingresso della poesia-preghiera nel Novecento, declinata in particolare sul rapporto tra "corpo-parola-'verbo' e, in parte, tra segno e immagine, e di performatività, ovvero sulla parola che agisce e che si costituisce in corpo e identità" (95). Sebbene si citi dall'intervento di Francesca Parmeggiani su Francesco Testori, questa introduzione alla poetica dell'autore milanese può tranquillamente riferirsi a un corpus testuale che evade dall'opera di Testori, muovendosi nelle accidentate strade della storia letteraria novecentesca. Ad esempio, nella poesia di Maria Luisa Spaziani, come nota Silvia Chessa, c'è un costante tentativo di dare forma corporale, linguistica, alla parola, in "cui si fondono lingue nazionali e dialetti regionali, antichi e moderni, parole sacre e profane, esistenti e inesistenti" (119).

Nel suo complesso, *Poesia e preghiera* offre notevoli spunti di carattere storico e teorico, nonché di precise analisi testuali, per indagare le modalità di rappresentazione lirica della coscienza religiosa dal Medioevo ai giorni nostri. L'incontro, positivo, tra diverse tradizioni di italianisti ha prodotto un volume di grande respiro critico, dotato di un orizzonte interdisciplinare, locale e sovranazionale, che produrrà a sua volta reazioni e nuove interpretazioni di questo tanto affascinante quanto delicato rapporto tra poesia e preghiera.

Alberto Comparini, *Stanford University*

Silvia Tatti. *Classico: storia di una parola*. Roma: Carocci, 2015. Pp. 105.

Il concetto di "classico" è solitamente rassicurante: sistema i fenomeni, mette in ordine gli scaffali dell'arte e della letteratura, vi iscriviamo — con buona fede o proditoriamente — ciò che riteniamo fondamentale o che vogliamo controllare. Ciò che è classico, in arte o in letteratura, può essere vivissimo per i contemporanei o invece defunto, lì come monito perché lo si superi. Per questo indagare la storia culturale e linguistica di questo termine è importante e una "Bussola" è sempre ben accetta, per muoversi avanti e indietro nel tempo, come scrive l'autrice: "[...] attraverso una ricognizione sugli usi nel tempo di 'classico' e di 'classici' possiamo ripensare la nostra tradizione e il nostro presente, ponendoci da un'ottica particolare che interessa il dialogo continuo tra antico e moderno, ma anche la relatività del canone in ogni epoca, le intersezioni con le altre culture, le implicazioni della retorica e della linguistica con la storia politica e sociale, i rapporti tra le arti" (7).

Tatti inizia l'itinerario storico-culturale e linguistico dall'antichità, in un'ottica problematica e non meramente ricostruttiva, cioè mettendo in rilievo volta per volta la complessità che l'operazione di definizione di "classico" porta con sé. Come sottolinea chiaramente, infatti, ogni volta che una civiltà fa i conti con la propria identità e con le proprie origini si trova di fronte alla rinegoziazione del classico.

Attraverso latinità, tarda antichità ed evo moderno è estremamente interessante seguire il ricco percorso ricostruito dalla studiosa, fatto di testi e di àmbiti di utilizzo diversi. Le citazioni sono molteplici e sicuramente utili agli studenti che volessero utilizzare questo agile libretto, poiché viene fuori un panorama cui spesso non si pensa (testi religiosi, letterari, filosofici etc.). Sarebbe interessante sapere, però, come sia stata fatta la cernita, nell'impossibilità di leggere tutto, naturalmente: se attraverso database o bibliografia, spesso e onestamente citata dalla studiosa (o entrambi).

Fondamentale è, quindi, il rapporto tra classico, antico e moderno — indagato anche attraverso un itinerario linguistico — rapporto che sfocia poi nelle *querelles* tra classici e moderni e tra classici e romantici. Partita, quest'ultima, giocata nell'Ottocento europeo, dal quale Tatti estrapola interessanti esternazioni, tra gli altri, di Manzoni e Leopardi. Il secolo XIX appare, nel libro, proprio quello più ricco: il Neoclassico è finito, il Classicismo dialoga (o fa a pugni) con il Romanticismo, si scrivono tra le più importanti storie letterarie (col problema del Classico e di suo fratello, il Canone), nascono nuove filosofie della storia in Germania, e alcuni stati-nazione (che significa di nuovo negoziare con il passato).

Il paragrafo 3.3, *Classico nella modernità novecentesca*, però, non può che lasciare insoddisfatti. Non per colpa di Tatti: ci vorrebbe un libro dedicato, e questa non era l'occasione. Si moltiplicano, infatti, a dismisura le occasioni nelle quali la cultura occidentale (ma anche con uno sguardo al Sudafrica di Coetzee)

si esprime sulla questione, in un secolo che a più riprese si è trovato (anche traumaticamente) a interrogarsi su se stesso.

L'autrice torna poi, verso la conclusione del volume, a uno dei problemi fondamentali del mondo contemporaneo, cioè il rapporto tra cultura e identità e memoria storica. Con una sua nota positiva: classico "mantiene una sua autorevolezza e una sua densità di senso che gli permette di rinnovarsi senza perdere i significati che gli appartengono e di abbandonare solo le interpretazioni che vanno più nella direzione di una chiusura ideologica o tassonomica" (80). Classico diventerebbe, dunque, un concetto dinamico e non conflittuale, dialogico e non identitario.

L'ultima parte del libro è utilmente dedicata ai binomi classico/canone e classico/classe, quest'ultimo aprendo anche la questione della scuola italiana, argomento fondamentale per le discipline umanistiche oggi e per la loro proiezione nel futuro. Appena uno spunto, nell'ultima parte del libro, ma che ai lettori potrebbe dare l'occasione di riflettere su temi che non possono essere acriticamente digeriti.

Utilissimo il repertorio bibliografico di testi e di critica — alcuni già molto noti, altri meno — grazie al quale è possibile approfondire epoche o autori a partire da questo strumento svelto e denso, che offre spunti per il contemporaneo a partire dai nostri…classici.

Stefano Nicosia, *Università di Sfax*

Matteo Terzaghi and Matteo Campagnoli, eds. *Negli immediati dintorni: guida letteraria tra Lombardia e Canton Ticino*. Bellinzona: Casagrande and Doppiozero, 2015. Pp. 166.

This welcome anthology brings together twenty-three stories and essays that engage with a range of ordinary places found within close proximity to the TILO regional train system that links Canton Ticino and Lombardia. As the editors explain, the train network "disegna una regione sovranazionale non molta estesa ma caratterizzata da una notevole mobilità e varietà umana e geografica" (11). Their request of writers "di scegliere e raccontare uno o più luoghi di questa 'regione ferroviaria,'" resulted in "una guida poetica e irregolare per muoversi non solo nello spazio ma anche nel tempo e nei sentimenti" that intentionally confuses travel guide with literature collection (11).

This guide (or anti-guide as the case may be) constitutes an exciting development in recent Italian environmental writing, offering an innovative approach to collective regional storytelling that is simultaneously place- and transit-based. The short pieces in the book variously reveal how human and nonhuman worlds continually intersect within the immediate environs of a mixed urban and extraurban public transportation system, and celebrate what Roberta Sironi calls "l'ingresso al mutare sensibile dei luoghi" ("Qui, lì, là: Negli immediati dintorni dello scrivere." *Doppiozero* 12 July 2015. Web 4 March 2016). The book in some ways is a collective and localized, contemporary response to the work of older writers engaged with the intersecting minutiae and greater implications of place, from Vittorio Sereni, whose work is cited in the title and who grew up in the bordertown of Luino, to Gianni Celati, among whose books *Narratori delle pianure* and *Verso la foce* seem particularly important references. The writers represented here all in one way or another attempt to locate themselves tenuously within a fleeting yet powerful engagement with place.

Many are attracted to ordinary, transitory, and often randomly encountered elements of places that resist definition and naming — from Laura Pariani's descriptive memories of long-ago family gatherings on a small beach in Luino now vanished beneath concrete, to Luigi Grazioli's account of "Il complesso di San Galliano," that focuses as much on the hinterland-wastelands of "le immediate adiacenze" of the train station in Cuggiano and the walk from here to Cantù as on the promised architectural destination. The writers take differing approaches to their chosen "immediati dintorni," some tending towards memoirs, some towards historical essays, some towards semi-fictionalized stories, and some towards prose poems.

One of the most striking aspects of this collection is its consistent focus on ordinary places, its engagement with physical and perceptual boundaries, and its playful expansion of the idea of what might constitute a bioregion — an area, often a watershed, with a distinctive set of natural characteristics definable by

natural rather than political boundaries, capable of sustaining unique human cultures.

It might seem paradoxical that a regional literary guide would be based on a train, one of the most prominent symbols of a modernity in which, as Henri Lefebvre writes, time "vanished from social space," becoming "invisible, consumed, exhausted," "concealed in space, [and] hidden under a pile of debris to be disposed of as soon as possible" (*The Production of Space*. London: Blackwell, 1991, 95-96). And yet by adopting the train as a means of arriving at departure points for then walking across the land, the writers in this collection are able to begin again to better perceive "time […] inscribed in space" (95). By walking out from local stations through everyday, often marginal, seemingly cast-off landscapes, they redirect attention to the very "debris" that Lefebvre mentions, describing ephemeral interstitial areas that illuminate the imperfect process of memory that attempts to reconstruct the present and past alike.

One such interstitial area in the book is the Canale Scolmatore, a heavily polluted artificial flood control canal that carries excess water from the Seveso and Olona rivers that first pass through industrial wastelands north of Milan before running through and under the city. After exiting Milan, the canal runs west, then drains into the Ticino River, which drains into the Po, and then the Adriatic. In "Cento metri cubi al secondo," a short account of his boyhood southwest of Milan, Giorgio Falco describes looking at the canal and "le acque più inquinate di Lombardia [...] come se fossero un nemico perfino seducente, quando confluivano in quelle del Ticino" (15). While in middle school he and friends used to swim just north of this confluence in the belief that they would avoid the pollution, "dove non poteva accadere nulla di grave, secondo quanto ripetevano gli adulti," but later as teenagers "ci eravamo tuffati dove capitava," ignoring the advice to swim "a nord del canale per sconfiggere l'inquinamento, e con esso la malattia invisibile, la morte, o più modestamente il dolore generico" (17). Falco ends with a description of the 1993 flood of the Ticino River. He and a childhood friend, who is later to die of cancer, go out to watch the floodwaters, stopping to stare at the current carrying garbage and random objects, and spreading pollution.

Upstream and uphill in the book we encounter a fascinating miscellany of interconnected locales, from Ennio Maccagno's "Totem," a darkly musing description of the worn-out rotating head of a tunnel-boring machine abandoned along the upper reaches of the Ticino River in Switzerland, to Pietro De Marchi's "Giubiasco andata e ritorno," an account of a search for some semblance of "lo spazio circoscritto nel quale si svolgeva un teatro di strada" in a poem by Giorgio Orelli (81). Other notable pieces include Claudia Quadri's semiautobiographical "Cinquant'anni che cammino" in Lugano; Tiziano Bonini's account of his experiences as a "giovane apprendista regista radiofonico" in Lugano; and Andrea Giardina's description of the bordertown of

Ponte Chiasso, un "lungo marginale," dove "il confine sta al di qua e al di là," "uno [...] segnato sulle carte, uno nelle teste delle persone" (151, 153).

To conclude, *Negli immediati dintorni* not only offers a captivating plurality of voices and places illuminating a "regione ferroviaria," but opens exciting possibilities of engaging any cultural landscape through literature.

Patrick Barron, *University of Massachusetts, Boston*

Michael Vena, trans. and ed. *Modern Italian Theatre: From Praga to Sciascia (Text and Context)*. N. p.: Xlibris LLC, 2014. Pp. 499.

The recent publication of not only one but two books on Italian modern theatre in English should certainly be cause for celebration, especially when they explore a wider range of talents than such internationally renowned theatre authors as Luigi Pirandello, Eduardo de Filippo and Dario Fo.

After editing *Italian Playwrights from the Twentieth Century,* a collection of essays on modern Italian dramatists from Gabriele D'Annunzio to Dacia Maraini in 2013, the following year Michael Vena published its companion text, an anthology of translations (mostly, but not all, his own) of plays ranging in date from 1890 (Marco Praga's *La moglie ideale*) to 1965 (Leonardo Sciascia's *L'onorevole*). A general introduction by Annachiara Mariani, and an overview of the most important plays of Italian theatre between the 10th and the 20th century, with the dates of their first performance, open the anthology. An introduction to the author and the play (and sometimes the context of the play) precedes each work.

The introduction to Praga's play (translated by Vena as *The Jovial Wife*), for example, contains not only biographical notes on the author, but also a contextual explanation of the proliferation of manuals of good behaviour addressed particularly to women at the end of the 19th century. The second section, on Verga's *Dal tuo al mio* (translated by Vena and William Gustafson as *From Yours to Mine*) opens with an essay by Vena which focuses on both the translated play and the remainder of Verga's dramatic production. Vena subsequently introduces Roberto Bracco's *Il piccolo santo* (translated as *Holy Priest*), underlining its importance in the development of modern Italian theatre for its early use of the conflict between appearance and substance, instinct and moral obligation, which was also central in other important early 20th-century European playwrights.

The following three plays of this anthology are Rosso di San Secondo's *Marionette, che passione!,* translated as *Puppets of Passion* by Vena, with the assistance of Lillian Coppeta; Eduardo's *Natale in casa Cupiello*, translated by Rocco Crocco as *Christmas at the Cupiellos*, and *Le voci di dentro*, translated by Robert Everett Kendall and updated by Vena as *Inner Voices*. Curiously, the anthology makes no reference to the other easily available translations of these plays, nor does it explain how the new versions differ from or improve on the old.

The last two works, on the other hand, will be less familiar to the non-specialist public to which this book is directed. Diego Fabbri's P*rocesso a Gesù*, translated and introduced by Emanuel L. Paparella as *Jesus on Trial*, like most of Fabbri's theatrical production, is now nearly forgotten. Yet, as Paparella reminds his readers, Fabbri's existential concerns and moral engagement, as well as his Pirandellian inspiration, remain important. Finally, Vena introduces

his translation of Sciascia's *L'onorevole* (*The Politician*) with an essay on politics and abuse of power in the Sicilian writer's dramatic production.

Often, in an anthology of translations, the editor takes the opportunity to clarify for the readers some of the choices that the translators had to make moving from one language to another: how to distinguish between formal and informal, for example; how to translate dialect or make clear cultural references; or whether to leave proper names in the original or anglicise them. In this anthology, however, these choices are not spelled out, and they are often inconsistent among the eight plays. The switching between Neapolitan dialect and standard Italian in Eduardo's comedies is lost on the readers. Lost too is the meaning of such expressions as Luca Cupiello's "Ccà me pare Casamicciola!" when he perceives the destruction of his Nativity scene. Translated as "This looks like Casamicciola" (265), such a rendition would need at least an explanation of the source of the expression. Better yet would be an alternative translation.

Regrettably, there are several examples of actual translation errors as well. In Verga's drama, the line, "Chi se lo sentiva poi Don Nunzio, se gli facevano scoppiare la macchina?" was translated as, "Who was listening to Don Nunzio, then, they broke the machine" (93). And most difficult to understand would be Carlo Saporito's description of the fireworks communication between his uncle and his brother in the second act of *Inner Voices*, which translates, "Certe volte si fanno delle chiacchierate talmente lunghe che sembra la festa del Carmine" as "Sometimes they indulge in such long conversation in reference to a religious feast in celebration of the Madonna of Mount Carmel" (323). In addition to inconsistencies and errors in translation, the copy-editing for this book appears to have been less than rigorous. Readers conversant with Italian can return to the original to distinguish the speaker or decipher the meaning, but the cumulative presence of such mistakes cannot but frustrate or even mislead any intended audience who would not have access to the Italian texts.

Vena's anthology of modern Italian theatre could have been a much more useful tool for those who teach drama courses to non-Italian majors. Sadly, the uneven quality of the translations and the poor copy-editing hinder the understanding of the plays. It is to be hoped that in a second reprinting all such problems are corrected and English readers will be able to enjoy some little-known treasures of modern Italian drama.

Daniela Cavallaro, *University of Auckland*

Antonio C. Vitti and Anthony Julian Tamburri, eds. *Mare nostrum: prospettive di un dialogo tra alterità e mediterraneità.* New York, NY: Bordighera Press, 2015. Pp. 324.

The volume *Mare nostrum: prospettive di un dialogo tra alterità e mediterraneità* is the outcome of the second conference of the Mediterranean Centre for Intercultural Studies, held in Erice, Sicily, in May 2014. As its editors underscore in the book's preface, this work contributes to the Centre's mission "with the specific goal of creating a dialogue between those scholars whose intellectual work is dedicated to topics and themes related to any aspect of Mediterranean culture, in the broadest sense of the term" (ix). The nineteen essays herein deal, in fact, with a variety of disciplines, from film studies, to literature, music, oenology, politics, and hagiography, all connected by the sea "che unisce i paesi che separa" (xi) and all written in Italian except for the preface and one of the two chapters authored by Mario Inglese, which are in English. It is to be noted that the essays are not numbered but only labelled by the author's name.

There is certainly no better way of opening such a heterogeneous volume on such a diverse geographical area than with the first article by Alfonso Campisi dedicated to the poet Mario Scalesi. Scalesi's literary talent has been unjustly neglected until now, and his multicultural ties with France, Italy, Tunisia, and Malta are very apropos and intriguing in this context. Elisabetta D'Amanda, Antonio Vitti, and Maria Rosaria Vitti-Alexander focus instead on four films — *Angela* by Roberta Torre, *Così ridevano* and *La stella che non c'è* by Gianni Amelio, and *L'ultimo Pulcinella* by Maurizio Scaparro — that invite us to meditate intensively on the identity of the "essere meridionale" (201). No matter where these beings reside and no matter the circumstances, regardless of gender and role, they are trapped between past and future, unable to enjoy complete self- fulfilment but eager to comply with their responsibilities, unable to detach themselves from previous experiences but yearning, though maybe unprepared, to reach new destinations. They seem to be "condannati a riscrivere un'odissea senza ritorno nella rielaborazione di quello spazio reale ed immaginario che è il Mediterraneo" (144), just like their predecessor Ulysses — a constant point of reference in the essays by Daniela Privitera, Rosario Scalia, and Assunta di Crescenzo — and his "richiamo del mare" (188), the same beckoning to be found in the famed work written by Carlo Collodi in 1881.

The character of Pinocchio, and his relation with the sea, is the subject of the chapter authored by Giulia Tellini, who reminds us, in consonance with the theme of the Mediterranean, of the ambivalence of the sea in this work, "dal momento che è come uno specchio che riflette la doppia natura del protagonista" (192), who is at complete ease in the water but has to face major challenges while on *terraferma*. The sea gives him hope to see his Babbo again, and refuge when the guards are attempting to arrest him. Pinocchio does not fear the sea or

its creatures: "Quelli da temere sono gli uomini sulla terra, che sono invece falsi, violenti, ingiusti, crudeli, ottusi, invidiosi ed egoisti" (196).

Connections as well as confrontations are endemic to a region that has been, and continues to be, a crossroads of civilizations, a formidable mosaic of cultures. The essays by Mario Inglese and Salvo Andò underscore, respectively, the unique history of Sicily, that is still reflected not only in everyday customs but also in the local contemporary literature, and the outcomes of the Arab Spring which has elicited and hopefully continues to elicit reflection and dialogue.

Without any doubt, this multidisciplinary volume offers yet another opportunity to learn about the fascinating and undefined region of the Mediterranean. Just as the Mediterranean "speaks with many voices" (Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol 1. Berkeley: University of California Press, 1972, 13), this book speaks to the readers about many issues and from many perspectives. As with Braudel, the contributors to this volume have joyfully dedicated much time to study this region and in return, I am sure, they do hope that "a little of [their] joy and a great deal of Mediterranean sunlight will shine from the pages of this book" (17).

Giovanna Summerfield, *Auburn University*

MIDDLE AGES & RENAISSANCE

Erin E. Benay and Lisa M. Rafanelli. *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art: Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas.* Dorchester: Ashgate 2015. Pp. 282.

The intersection of faith, gender, and the senses in early modern Italy and its evolution over time are analysed in this volume. Erin E. Benay and Lisa M. Rafanelli address these themes in their discussions of the changing images of St. Mary Magdalene in Noli me tangere and of St. Thomas in Doubting Thomas depictions. The Noli me tangere theme depicts Mary Magdalene as the witness to Christ's resurrection, and the Doubting Thomas topos shows the saint inserting his finger into the wound in Christ's side. These painted subjects are brought together in their role as witnesses to the corporeality of the Resurrection. A wide variety of visual and textual source material is used to explore these themes across the evolving landscape of early modern piety with an emphasis on the northern and central Italian peninsula.

The origins of depictions of Saints Mary Magdalene and Thomas are established in biblical texts, and the earlier iconographic tradition from the fifth to the fourteenth century is the subject of the first chapter. The authors analyse the development of paintings of Mary Magdalene from her original depiction as a witness to also include later images of her as a hair-clad penitent after the thirteenth century. This chronological span demonstrates the importance of different aspects of her symbolism for early modern observers, and the marked change in the way that the saint was later portrayed. Depictions of Doubting Thomas, by contrast, remain similar over the same period of time, providing a useful point of comparison throughout the analyses in the volume.

In terms of faith, Benay and Rafanelli cite the importance of transubstantiation, after the Fourth Lateran Council of 1215, as an important development in establishing the popularity of depictions of Noli me tangere and Doubting Thomas, both of which attest to the physical presence of the resurrected Christ. The importance of each saint in these depictions for the Mendicant orders is underscored, respectively, in chapters 2 and 3. For the Dominicans in particular, the Noli me tangere was an important model of piety. Mary Magdalene's role was transformed through the fifteenth century into a symbol of private identity. On the other hand, the Franciscans identified more with depictions of Doubting Thomas. The parallels between this scene and the image of the stigmata of their founder St Francis made it a particularly powerful symbol. The painting was also used as an example of imitatio Christi in this context. This discussion of faith in religious orders establishes useful examples of how the paintings were used in a devotional context.

The changing environment of faith during the Reformation is addressed in the final chapter, which details the impact of the Council of Trent on images of Noli me tangere and Doubting Thomas. Regulations around decorum meant that

there were new expectations and requirements for painting in the post-Reformation period. The consequences of these requirements were most evident in depictions of Mary Magdalene, where the Noli me tangere image was superseded by depictions of the saint as a penitent, painted alone. Her popularity did not wane, but there was a movement away from her depiction and role as a witness to the Resurrection. The Doubting Thomas trope gained a greater currency, however, particularly in line with empirical science, testing, and investigation in this period. These changing patterns of depiction are important insofar as they take into account the evolution of devotion, theology, and society. Thus, the intersection of faith and these tropes in art is explored across a wide and varying chronology, providing a fruitful line of inquiry.

Turning to gender, the main issue addressed is the status of Mary Magdalene as a female witness to the Resurrection, and her authoritative role in telling her own story. Her role had a special resonance for female viewers as Mary Magdalene was not only a penitent sinner, but also the annunciatrix of the Resurrection of Christ. However, this latter role was not emphasized pictorially, as female preaching was not something that patrons wanted to encourage. Images of Doubting Thomas had a primarily male viewership due to their presence in Franciscan environments, although the authors note that both genders would be able to identify with Thomas's doubt. Indeed, both male and female viewers could identify personally with the experience of both of these saints, turning doubt into faith. The discussions of gender focus on the subjects of the paintings as well as their audiences, analysing the variety of interactions for different groups.

The senses of touch and sight are particularly addressed throughout this book, exploring haptic and optic interactions both within the paintings and for the viewers. The fourth chapter in particular addresses the hierarchy of the senses in an early modern context, as well as exploring the achievement of truth and justice through touch. This is particularly connected to the image of Doubting Thomas, whose touch and witnessing led to a revelation of truth. The multisensory experience in depictions of Doubting Thomas was also crucial for the devotional practices of the Mendicant orders, combining sight and touch. For the Noli me tangere image, the emphasis, instead, is on unconsummated touch, as Mary Magdalene is rarely depicted making physical contact with Christ. Her example of achieving grace without using the sense of touch, using sight alone, is particularly highlighted in chapter 5.

Through their interpretations of the pictorial traditions of the Noli me tangere and Doubting Thomas themes by addressing the topics of faith, gender, and the senses, Benay and Rafanelli have demonstrated complex developments over the period in question. While the image of Doubting Thomas gained popularity over the centuries, the Noli me tangere was eclipsed by depictions of the penitent Magdalene. They cite many visual examples from Northern and Central Italy, including works by Giotto, Caravaggio, and Titian, as well as

lesser known examples and texts, providing a rich source base. This stimulating volume provides a broad view of the changing religious landscape of Early Modern Italy and will prove especially useful for students of art history.

Alexandra R. A. Lee, PhD Candidate, University College London

Vittore Branca, ed. *Merchant Writers. Florentine Memoirs from the Middle Ages and the Renaissance.* Trans. Murtha Baca. Toronto: Toronto University Press, 2015. Pp. 424.

The edited Florentine memoirs and family books in this collection were originally published in Italian in 1986 in Vittore Branca's seminal anthology *Mercanti scrittori.* This is the first complete English translation of the original Italian edition and makes the complete memoirs accessible to an English-reading audience. Branca, one of Italy's foremost literary scholars, devoted most of his studies to Giovanni Boccaccio. Boccaccio was the son of a Florentine merchant who worked for the Bardi trading and banking company, but instead of following in his father's footsteps, he became a writer. In his literary masterpiece, the *Decameron*, the tales of wandering merchants play a central role, and the importance of Boccaccio's own mercantile environment led Branca to study the memoirs written by Boccaccio's Florentine contemporaries who were active in trading and banking.

Branca's anthology appeared at a time when scholars were defining the *ricordi* as a separate genre born in Florence and unique to Italy. At the end of the thirteenth century, merchants in Florence began to add information about their wealth, their life, and their family to their account books. They recorded important moments such as births, baptisms, and marriages as well as more practical agreements including wills, dowries, and sales contracts. Merchants added this type of information to their account books as documentary proof but also to leave a record of their family's lineage and their own achievements. The *ricordi* are well-known sources in Renaissance scholarship and have been studied since the nineteenth century. Despite their popularity among economic historians, only partial editions of specific memoirs had appeared until the 1950s. Vittore Branca was one of the first scholars to edit a memoir in its entirety: in 1956 his edition of the memoirs of Giovanni di Paolo di Morelli (1371-1444) appeared. Morelli's account is an excellent example of the shift from annotations in account books to record-keeping in prose in family books or memoirs. Morelli traced his family's origins, recorded his own life, and chronicled contemporary events. His memoir is considered one of the masterpieces of the genre. It is known as one of the three crowns of Florentine memoirs, together with the memoirs written by Bonaccorso Pitti (c. 1354-1431) and Donato Velutti (1313-1370) — a direct reference to the *tre corone* of Italian literature: Dante, Petrarch, and Boccaccio.

In his anthology Branca included Morelli's memoir and added his entire edition of Bonaccorso Pitti's memoir together with the *Libro di buoni costumi* written by Paolo da Certaldo. He supplemented them with a selection of six other memoirs of Florentine merchant-writers (Domenico Lenzi, Donato Velutti, Goro Dati, Francesco Datii, Lapo di Giovanni Niccolini de' Sirigatti, and Bernardo Macchiavelli). As was Branca's intention in his *Mercanti scrittori*, this new English translation aims to make these texts comprehensible and available

to a wider audience. Murtha Baca explains the challenges of translating this type of non-literary document. She also combines Branca's 1986 introductory chapter with his English preface from 1999 into one new introduction. In this text Branca offers a broad overview of the merchant memoir and summarises the pioneering works on the genre done in the 1980s by Christian Bec, Angelo Cichetti, and Raul Mordenti. He repeatedly stresses that these merchants were not authors in the literary sense of the word but ordinary men who wrote about their own lives. According to Branca these memoirs reveal how merchants experienced and wrote about the political, social, and economic crises they were experiencing. Florence, one of the first commercial centres in Europe, experienced war, plague, and famines, and several of its earliest trading companies such as the Bardi went bankrupt.

Branca's selection shows the variety within the genre and the diverse ways in which merchants recorded their everyday realities, both personal and business successes as well as many misfortunes. Paolo da Certaldo did not write about his own life or business in his *libro di buoni costumi.* Instead his compilation of 388 moralising precepts, proverbs, and practices is an early advice book on how to conduct oneself, behave, and act as a good human being. Morelli's *ricordi* also included several sections with good advice and practices on how to cope with setbacks and how to treat or deal with the plague. In the memoir with the moralising title, Mirror of Humanity, the grain merchant Domenico Lenzi, frequently recorded the grain prices at Orsanmichele in Florence and the discontent of the famished Florentine populace. Morelli also wrote about contemporary events; in fact he devoted almost half of his memoir to recounting wars and the conduct of politics on the Italian peninsula. Other merchants focused more on their personal adventures: for example, Bonaccorso Pitti recounts his travels through Europe. The majority of the memoirs were geared towards the family's interest and own advancement.

Merchant Writers gives us crucial information about family life, concepts of family and the self, the importance of status within the Florentine republic, and personal reactions to plague, famine, and death, as well as contemporary ideas about history, writing, and politics. The *ricordi* are treasure troves that provide historians, literary scholars, and anthropologists with a tantalizing glimpse into many aspects of late medieval urban life. They still offer considerable potential for further study on emerging themes in current scholarship such as memory (see the work of Giovanni Ciappelli on this topic) and the history of emotions. Thanks to this new English translation, several of the classic and earliest examples of *ricordi* are fully available for the first time to an English-reading audience and can be used to introduce students to various aspects of mercantile practices and Florentine society during the Renaissance. In addition, although this type of memoir was considered typically Florentine, scholars are increasingly studying parallels with other family books from different European cities. The availability of several of the key Florentine texts in English will help

them to trace variations and evolutions and will allow for further comparisons among family books and memoirs across European regions.

Nina Lamal, *University of St Andrews*

Alessandra Buccheri. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre.* Farnham Surrey: Ashgate, 2014. Pp. 216.

Il libro di Alessandra Buccheri affronta una questione, quella dei rapporti tra arti figurative e spettacolo, poco frequentata dalla più recente storiografia dell'arte. La prospettiva assunta dall'autrice è quella di analizzare congiuntamente arte e teatro come parte d'una stessa cultura visiva, infrangendo gli artificiali confini disciplinari vigenti in ambito accademico, e ricollegandosi a una linea d'indagine che ha avuto i suoi massimi pionieri in studiosi quali George Kernodle, Pierre Francastel e, in Italia, Ludovico Zorzi. Il tema specifico della ricerca, mai precedentemente considerato sotto questo angolo visuale, è quello dell'evoluzione della raffigurazione delle nuvole nell'arte rinascimentale e barocca, che viene ripercorsa con lo sguardo rivolto alla tradizione degli "ingegni" fiorentini, affermatisi dapprima sulla scena religiosa, quindi sui palcoscenici del teatro di corte, e ritenuti dall'autrice una delle fonti principali dei cieli dipinti della prima età moderna. L'argomento, di per sé affascinante, è reso ancor più stimolante dal fatto che la studiosa, avvalendosi d'una pluralità di testimonianze iconografiche e letterarie, invita a riflettere sulle problematiche della ricezione della comunicazione visiva e sull'effetto fascinatorio che essa doveva esercitare anche sullo spettatore più smaliziato, in sintonia con le riflessioni sul potere delle immagini svolte nell'ormai classica opera di David Freedberg.

Dopo un'introduzione che ripercorre scrupolosamente lo *status quaestionis*, delineando al contempo l'ambito dello studio, la sua genesi e i suoi postulati metodologici, il percorso del volume si snoda in nove capitoli. Di essi, il primo, il secondo e il quarto toccano più da vicino la storia della scenotecnica teatrale, mentre gli altri vertono principalmente sulla figurazione pittorica; i due piani sono comunque costantemente interrelati, grazie anche ai numerosi e puntuali rimandi interni.

L'approccio alla materia è originale, e questo aspetto si evidenzia particolarmente laddove la studiosa, pur prendendo spunto da analisi compiute da altri autori, ne offre personali reinterpretazioni. Emblematica, in tal senso, appare la classificazione della morfologia delle nuvole, che John Shearman aveva distinto in cinque diverse tipologie e che l'autrice riconduce a due varietà, denominate rispettivamente nuvole a piattaforma ("platform-clouds") e nuvole a bolla ("bubble-clouds"). Le prime, utilizzate da Raffaello, piatte, solide, adatte a fungere da supporto ai personaggi, appartengono alla tradizione tosco-romana e si suppongono ispirate alla macchineria scenica fiorentina o a una produzione iconografica da essa direttamente dipendente. Le seconde, utilizzate da Correggio, soffici, tondeggianti, più simili alle nubi atmosferiche naturali, appartengono alla tradizione lombardo-emiliana e sono ritenute d'ispirazione pittorica. Ai due diversi modi di raffigurare le nuvole corrispondono due differenti concezioni spaziali, la prima basata sulla struttura, cioè sulla

costruzione architettonica dello spazio, la seconda sull'illusionismo ottenuto mediante giustapposizione di volumi.

Entrambe queste concezioni confluiranno nella decorazione delle cupole barocche. Il principale assunto del libro di Alessandra Buccheri, infatti, consiste nella messa in discussione del ruolo egemone comunemente attribuito in quest'ambito all'eredità correggesca. Il secolo intercorso tra la realizzazione dell'affresco dell'*Assunzione della Vergine* nella cupola del duomo di Parma (1523-1530 ca.) e la rivisitazione del soggetto da parte di Giovanni Lanfranco nella cupola della chiesa romana di S. Andrea della Valle (1626-1628), fu, come dimostra la studiosa, un secolo di sperimentazioni e di intense riflessioni teoriche nel campo della cosiddetta pittura "di sotto in su". La sfida principale che gli artisti dovettero fronteggiare fu quella di coniugare l'effetto illusionistico dei cieli di Correggio con le esigenze di chiarezza e leggibilità che procedevano dalla lezione di Raffaello. Le due tendenze coesistettero nella Roma dei primi tre decenni del Seicento e, prima di congiungersi nella magistrale sintesi del capolavoro lanfranchesco, interagirono nelle opere di altri pittori: Cristoforo Roncalli negli affreschi realizzati alla Santa Casa di Loreto (1605-1615), Ludovico Cardi da Cigoli nell'*Assunzione della Vergine* della cupola della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (1612), Giovanni da San Giovanni nella *Gloria dei santi* del catino absidale della basilica dei Santi Quattro Coronati (1621-1623 ca.), offrirono sostanziali contributi alla definizione dello stile tipico delle architetture di nuvole barocche. Toscani di nascita e formazione, essi avrebbero trasferito nei propri dipinti, contaminandoli con elementi provenienti dalla tradizione settentrionale, i modelli desunti dalle sperimentazioni scenotecniche di Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti e Giulio Parigi. Alle stesse esperienze, a giudizio dell'autrice, si sarebbero ispirate anche le creazioni effimere di Gian Lorenzo Bernini e le soluzioni adottate da Pietro da Cortona sia sulla scena teatrale, sia in opere ad affresco come l'*Assunzione della Vergine* del catino absidale della Chiesa Nuova degli Oratoriani (1647-1660).

Gli studi disposti a cimentarsi col difficile compito di analizzare in un'ottica interdisciplinare le interferenze tra teatro e pittura, come si accennava, sono rari. Appare quindi meritorio un libro come questo, capace di ravvivare l'interesse per un campo di ricerca tanto trascurato, quanto nevralgico. Va però detto che gli esiti della ricognizione non risultano sempre persuasivi. La bibliografia appare complessivamente poco aggiornata, oltre a presentare inesplicabili omissioni: ad esempio, di Vincenzo De Bartholomaeis non viene citata una pietra miliare come *Le origini della poesia drammatica italiana* (Torino, SEI, 1952[2]), che avrebbe consentito una più esatta ricostruzione dell'emergenza delle prime forme di teatro in volgare. Riguardo all'evoluzione della scenotecnica fiorentina, sarebbe stata forse auspicabile una maggiore cautela nell'allineare episodi eterogenei come le feste religiose descritte nel 1439 da Abramo di Suzdal e gli spettacoli a committenza cortigiana che coinvolsero Leonardo a Milano nel 1490 e Vasari a Firenze nel 1566, difficilmente assimilabili a stadi

successivi d'uno stesso *continuum*. Appare pure poco comprensibile la scelta di restringere il focus al teatro fiorentino senza valutare il possibile peso delle tradizioni locali: quale eco destarono a Roma, ad esempio, il "paradiso" e le macchine aeree utilizzate nelle "devozioni" dell'Arciconfraternita del Gonfalone, come la rinomata *Passione* allestita al Colosseo fino al divieto pontificio del 1539? Il problema va almeno posto. E, da ultimo, tra le ascendenze delle scene del *S. Alessio* al teatro Barberini (1632), che siano da ascrivere a Bernini o a Pietro da Cortona, non sarebbe forse da includere l'immediato precedente dell'inaugurazione del teatro Farnese (1628), non foss'altro che per la partecipazione alle feste parmensi dei cardinali nipoti di Urbano VIII?

Mara Nerbano, *Accademia di Belle Arti di Firenze*

Genevieve Carlton. *Worldly Consumers: The Demand for Maps in Renaissance Italy.* Chicago: University of Chicago Press, 2015. Pp. 237.

As our own consumption of maps has changed, Genevieve Carlton examines changes in the display of printed maps in the Renaissance household. Carlton argues that the artistic design of printed maps earned for them a prominent place in Venetian and Florentine homes, where they were meant to be seen as much as used. Most maps survive today in books, but thousands of household inventories from 1490 to the early seventeenth century that list maps reveal an actively growing "market for cartographic materials" (4) that is mirrored in the expansion of cartography as a "commercial enterprise" (59). Carlton argues that privately owned maps brought the world into the Renaissance home for "worldly consumers" and reflected their owners' reputations (12). Both Venice and Florence are known for early maps of their civic space, but by locating maps in household artifacts she seeks to reveal a "commercial enterprise" not tied to ideological ends. Expanding upon David Woodward's assessment that affordable engravings encouraged "a radical change in the private ownership of maps" (62) in Italy between 1500 and 1570, Carlton argues that we pay attention to the demand for local, regional and world maps as forms of display, devoting less time to skills of reading map signs than to the symbolic value maps acquired for "demanding customers" (59) by framing relations to regions in increasing pictorial detail.

Maps in Venetian household registers are artistic maps of place or regions, although globes are more common in Florentine homes. Carlton analyzes the growth in maps' symbolic power and their role in "identity construction" (9) in both Venice and Florence, as distinct from the ideological claims of historians of official state maps or from utilitarian ends. Carlton offers few specifics about the individual maps owned, but presents their informational content as "powerful rhetorical devices" to "maintain symbolism in representational maps" (40). She argues that Renaissance mapmakers preserved "the symbolic power of maps while privileging accuracy" (43), exploring the ownership of maps as individual possessions, as commodities of household decoration to be noticed; they redefined map-ownership, at a time in which cartographers in both cities "experimented by imbuing maps [not centered on Jerusalem] with increased symbolic meanings" (48).

The market Carlton describes is evident in patterns of consumption, and "consumption" is informed by Richard Goldthwaite's notion of a consumer-driven Renaissance in which she situates a new sense of "map ownership" (51). Thus her study seeks to "reframe the value" (9) of newly affordable engraved maps whose inventive format(s) displayed both individual locations and the extent of the inhabited world in graphically innovative arrangements. While she sees maps owned by Venetian and Florentine citizens as "politically neutral" (8), unlike official ideological statements (9), Carlton suggests that maps' symbolic value encouraged the placement of "newly affordable commercial goods" (58)

in Renaissance homes in a distinctly "Italian consumer-driven model of private cartography" that later spread to the Netherlands (8).

Renaissance maps are challenging to place in relation to a market. Carlton sketches a history of mapping geographic knowledge based on a relation of viewer to image, focusing less on cartographic or representational practices than on their continued symbolic content. In contrasting the symbolic prestige of maps to functional use, Carlton contends that the domestic display of maps satisfied numerous desires, including curiosity, study, contemplation of personal history and family pride. She focuses less on comparing map ownership, but seeks to "reframe the value of Renaissance maps" as representations, rather than accurate or mimetic records. She also raises questions about consumption of maps in centers of the map trade, inviting comparison to studies on the sale of maps in Rome by Jean-Marc Besse, or databases of the late economic historian John Michael Montias counting the maps displayed in Dutch homes.

Renaissance inventories described as "maps" landscapes, world maps and city views that reveal related aspects of the map trade. Carlton maintains that the "demand" for maps responded to their inventive design more than their accuracy. She ties complex descriptive qualities in maps to "radically new methods for mapping the globe" (41), in a "consumer-driven model of private cartography" (101), offering important insights on the circulation of maps as material objects. Carlton's emphasis on the symbolic functions of maps is broadly linked to the innovative forms of maps increasingly valued "to create a [new] public identity for their owner" (128) in domestic settings that "demonstrated participation in a newly modern world" (101), more than geographic knowledge. No mention is made of Venice's own geographic status. Despite rare evidence for the content of such local maps, landscapes and globes, the aesthetic order of maps is tied to their symbolic roles for study, curiosity, elegant decoration and individual self-fashioning. One thinks here of Holbein's *Ambassadors*, but for Carlton local maps are "fashionable wall adornments" (83) "consuming" a figure for "putting knowledge on display" (9) and responding to curiosity. Maps displayed in *porteghi* of administered regions in the Veneto, or views of where travelling soldiers and mercenaries served, offer *topoi* of memory and statements tied to collective family and personal pride, or invite armchair travel.

But what is revealed in the collection and consumption of maps is open to interpretation. Maps intersected with a broader change in material culture that suggests an unclear division between the symbolic and functional. Carlton may downplay the unique ability of maps' design to orient their viewers to space. While it is impossible to assign a univocal role to any map, the expansion of pictorial detail seems less a strategy of the mapmaker than a response to considerable curiosity in maps' content. Cartographers designed maps to describe historical information, contemporary events, or offer virtual voyages to the New World. Paolo Forlani piqued readers' curiosity or spurred memories of

voyages, or familiarized removed places and processed recent discoveries in ways buyers could "shape for their own purposes" areas previously unknown (142).

Carlton focuses less on the forms of visual address transmitted in practices of mapmaking, or relations between such domestic display of maps and the discovery of the New World, than on their multivalent symbolic value: as material objects, indeed, Carlton explores the value of printed maps "to craft a public identity for the owner" (158).

Carlton's provocative focus on maps' symbolic value may partly be a liability of the generic category of "maps" in inventories — often a loosely defined category comprehending prospective views and landscapes. She rarely suggests how maps intersected with a broader growth of material culture which demands exploration. As she notes, Venetian maps regularly noted the materials that arrived from the New World as if to orient viewers to the origins of new spices (cinnamon and ginger), crops (corn), fruit (lemons and oranges), and sugar, materializing the exotic objects that arrived in networks of commercial exchange as well as offering useful guides for armchair travel or current events by "translating unfamiliar new locations into a language that was familiar to European audiences" (132-39). One wonders whether the appeal of printed maps grew in an entrepôt like Venice, or how the display of maps in domestic spaces correlated to the display of maps in centers of power, or if displaying maps in one's home also reflected participation in the prestige of maps in a city known for the map trade.

Carlton's elegantly written monograph raises important questions about how maps served as sites of sociability. Her emphasis on maps as objects of prestige is often removed from how maps orient viewers to geographic information, but places them in a domestic economy in provocative ways. Her richly detailed and well-illustrated study reveals the breadth of dynamic functions printed maps gained in the social fabric of both Venice and Florence by invaluably contextualizing the social lives of early modern maps.

Daniel Brownstein, *UC Davis, Center for Innovation Studies*

Jo Ann Cavallo. *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto.* Toronto: University of Toronto Press, 2013. Pp. 337.

The romance epic is perhaps the best genre to study in order to analyze the portrayal of non-Christian societies and the possibility of cross-cultural encounters in early modern Italy. Like the legendary Carolingian knights of Boiardo's and Ariosto's epics who journey through Asia, Africa, and the Middle East, Cavallo takes the reader on a tour of imaginary geographies connecting the rich evolution of those fictional spaces to the medieval tradition of the romance epic, other early modern texts and representations of the non-Christian world, the history of Ferrara and the Este family, contemporary politics, and the historical and legendary encounters between different populations. In addition, she uses this detailed analysis of the representation of worlds outside Christian Europe to create a rich, comparative reading of how both epics treat the "geopolitical realities of their day" (6).

This volume is structured into five parts, each with subdivisions of 2-5 chapters. Although most of the volume is structured geographically, it begins with an Introduction, which reviews the sources that Boiardo and Ariosto used to gather information about the histories and societies of non-Christian cultures they portray. It also provides an impressive summary of the epic matter of the Carolingian cycle in Italy from the fourteenth through the sixteenth centuries. This background information allows Cavallo to describe in detail how Boiardo and Ariosto use the cultural knowledge and narratives they inherited in different ways.

Part I is an analysis of important East Asian characters in both Boiardo's and Ariosto's epics and leads Cavallo to the conclusion that Ariosto erases many of the earlier positive characteristics associated with these figures in Boiardo's epic (4). For example, in a thoughtful examination of the character Marphisa, Cavallo suggests that while Boiardo depicts her as an independent warrior woman motivated more by martial glory rather than religious fervor, the *Furioso* transforms her into a *miles Christi* who wants to avenge her parents' death by Africans. Ariosto's narrative also rewrites the Italian Carolingian epic tradition in which Marphisa's parents had lost their lives because of a Christian's treachery rather than the cruel acts of infidels. In Cavallo's reading of this character, Ariosto reduces the hybrid Marphisa, who interacted with knights from different ethnic and religious backgrounds as long as they were brave and courtly, to a one-dimensional knight focused solely on proving the superiority of Christianity.

An analysis of African figures is the focus of Part II. Cavallo highlights Boiardo's critique of imperialist leaders who imitate negative aspects of Alexander the Great's model to expand their power and cause mass destruction. In contrast to Agramante's imperialistic warfare, Boiardo focuses on the heterogamy of Ruggiero's lineage, which Cavallo suggests was Boiardo's way of praising the Este's own use of marriage as a political tool and represents "an

alternative model of relations with peoples" (106). Cavallo then goes on to examine how Ariosto associates negative images of Eastern luxury and moral depravity with Ruggiero through the portrayal of the knight as Alcina's lover. While Boiardo emphasizes the dynastic and ethnic diversity within the lineages of Ruggiero and Bradamante, Ariosto attempts to simplify the families' histories by emphasizing that they descend from the same French families (110-11). Ultimately, Cavallo views the *Furioso* as focusing on the necessity of a Christian hero's abandonment of relationships with Saracen women who are associated with physical pleasure rather than the creation of hybrid dynastic lineages.

Cavallo begins Part III by examining Boiardo's positive representation of a Saracen Middle East. She describes how the author modifies earlier depictions of the Levant found in the medieval Carolingian epics, transforming it into a region in which different cultures negotiate tensions through chivalric tournaments rather than warfare. Cavallo argues that this "multicultural civil society" derives more from travelogues and chronicles rather than the epic cycle in which Boiardo was writing (151). In contrast to Boiardo's inclusive description of the Levant, Cavallo illustrates Ariosto's focus on the Christian-Muslim conflict, including a plea to contemporary Christian men to stop attacking each other, and instead unite to retake Jerusalem.

In Part IV, "Back to Africa," Cavallo analyzes Astolfo's journey to Ethiopia, which leads him eventually to recover Orlando's wits on the moon. This chapter focuses on how the *Furioso* reworks the late medieval tradition of the apocryphal letter from Prester John, the great Christian African priest-king, whom Western Europeans sought out in the early modern period as an ally against their Muslim enemies. Cavallo also shows how Ariosto's text modifies the earlier Italian epics of *Ugone d'Alvernia* and *Guerrino il Meschino* whose knights take similar voyages both to Ethiopia and to spaces beyond the limits of the earth, which underscore their Christian identity. Cavallo concludes, though, that unlike the earlier romance epic heroes, who refuse an alliance with Prester John in order to continue their own individual missions, Ariosto's Ethiopian Christian king, Senapo, provides Astolfo with an army "that brings to fruition Christian Europe's great wish-fulfillment fantasy of finding a powerful ally in the heart of Africa to help defeat the Muslims" (196). This gift leads to the destruction of Biserta with an emphasis on a crusading ideology and its religious justifications for warfare. Cavallo concludes Part IV by suggesting that the sack of Biserta not only represents a "wish-fulfillment fantasy" of Christian Europe humiliating their non-Christian Ottoman enemies, but also of Italy defeating its own Christian invaders and of Ferrara defending itself from other Italian states.

In the last section of the book, Part V, Cavallo analyzes the adventures of the Saracen knight Brandimarte and his eventual marriage to Fiordelisa in the *Innamorato* and compares it to the demise of the knight in the *Furioso*. In addition, she suggests that Ariosto "carries out a systematic rewriting of

Brandimarte's key *Innamorato* adventures" (235) to question those episodes' hopeful attitude toward cross-cultural friendship and the positive nature of romantic love. Cavallo then ends this section of the book by emphasizing how the sequence of Rinaldo's adventures along the Po River in the *Furioso* purposely undermines the optimistic ideals of courtesy and love portrayed by Brandimarte's narrative in the *Innamorato*, and instead suggest that avarice and corruption rule humanity, particularly outside of the confines of one's homeland.

Cavallo's years of study of the romance epic tradition in general, and the epics of Boiardo and Ariosto in particular, make this volume useful to scholars and students on several levels. Each part provides a detailed and fascinating account of how a non-Christian space was represented both in the romance epic tradition and more generally in early modern Italian culture. Cavallo's volume, however, is not simply descriptive, but rather uses all her historical and literary research to offer a rich, comparative interpretation about how both these important poets used inherited narratives to position their own identities and communities in contemporary geographies and politics. In the Conclusion, Cavallo describes Boiardo's text as encouraging "literary and global interpenetrations" (256), while she suggests that the changing historical context in Italy, especially atrocities committed by Europeans against other Christians, encourages Ariosto to view such a courtly ideal as hopelessly optimistic. Rather than exploring the possibility of transforming strangers into friends, Cavallo stresses in her conclusion that Ariosto's text takes the cynical view that "even a close neighbor could turn into a mortal foe" (260).

Juliann Vitullo, *Arizona State University*

Dante Alighieri. *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the* Vita Nuova. Edited with a general introduction and introductory essays to the lyrics by Teodolinda Barolini; with new verse translations of Dante's lyric poetry by Richard Lansing; commentary translated into English by Andrew Frisardi. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 344.

Fuori d'Italia, che io sappia, solo negli USA si ritrovano centri di ricerca dedicati interamente ai "Dante Studies", e in quel Paese la fortuna per l'opera del Fiorentino è sempre stata di proporzioni difficilmente misurabili sia per quanto riguarda la "ricezione critica" — *lecturae*, recensioni, articoli, saggi, introduzioni, commentarî, monografie, biografie — sia per la "ricezione creativa": traduzioni, rimandi, prestiti, citazioni, echi, calchi, imitazioni, allusioni, uso della *Commedia* e/o di Dante come plot e/o personaggio di opere teatrali, poesia, narrativa, film, *games*. In entrambi i casi, però, non è neppure tanto difficile notare che la *Commedia* svolga un ruolo d'assoluta prepotenza rispetto agli altri libri danteschi.

Nell'ambito della critica — oltre ai contributi di Pound e di Eliot, su cui va fatto, ovviamente, un discorso a parte — ormai è imprescindibile tenere in considerazione il lavoro di Charles S. Singleton; più vicino a noi, assieme agli studî di non pochi eminenti dantisti nordamericani, occorre prendere in considerazione anche quelli di Teodolinda Barolini. In questa breve nota desidero per l'appunto riflettere sulla recente edizione dell'opus lirico approntata dalla studiosa che tiene la cattedra Lorenzo Da Ponte alla Columbia di New York. Per comprenderne appieno la novità, mi torna utile rammentare due cose sul prototesto.

Dante, come si sa, a diciott'anni era già in contatto con i circoli poetici dell'avanguardia fiorentina. Inizia in questo periodo (1283) il suo apprendistato; di seguito metterà mano a componimenti di vario metro, tema e stile, dapprima riconducibili a Guittone e alla poesia *en vogue* nella corte siciliana e nei raffinati centri urbani (Stil nuovo). Continua a scrivere rime fino al 1307/8, cioè fino all'attacco della stesura dell'*Inferno*, e a questi anni vanno ricondotte le cosiddette petrose e, infine, le poesie dottrinali. Buona parte di codesta produzione confluì nella *Vita nuova* (31 poesie) e nel *Convivio* (3 canzoni); gli altri testi invece, benché conosciuti, rimasero sciolti e vengono generalmente indicati come estravaganti (Contini), giacché non vennero allestiti dall'autore a formare un canzoniere, sebbene in passato ci siano stati dei tentativi di raccoglierle come tale.

Gli editori novecenteschi si sono impegnati a riordinare un corpus alquanto eterogeneo che, di volta in volta, ha privilegiato l'aspetto tematico, formale (Barbi, 1921) o quello cronologico e variantistico (Contini, 1939; Foster-Boyde, 1967; Giunta 2011). L'edizione critica oggi di riferimento è quella di De Robertis (2002) che si rifà all'ordine tramandato dalla tradizione manoscritta.

La pubblicazione curata da Barolini, che esce ora per i tipi della University Press of Toronto, rivede e amplia il volume della BUR, *Rime giovanili e della*

"Vita nuova" (2009). L'ordinamento dei testi è affatto originale per il pubblico italiano e riprende a modello l'impianto Foster-Boyde. Questo vuol dire che i componimenti vitanoviani sono dispersi tra quelli estravaganti; un'altra scelta degna di nota è la proposta di versioni originarie (qui molto c'entra De Robertis), ossia nella loro "pre-Vita Nuova dress" (24). Ora, la mia opinione è che la scelta continiana (seguita da Giunta) di proporre in sedi separate i versi della *Vita nuova* e quelli delle *Rime* sia quella filologicamente più rispettosa del desiderio del loro autore; tuttavia comprendo la scelta di Barolini che si giustifica nell'intento prettamente didattico della sua edizione.

Dante's Lyric Poetry ha almeno due meriti che mi piace sottolineare: in primis il fatto che il lettore venga accompagnato allo studio dei versi da un commento che è puntuale sia per l'interpretazione squisitamente letteraria sia negli aspetti contestuali. Certo, l'azzardato ricorso a valutazioni riconducibili alle teorie dei "Gender Studies" (scelta annnunciata nell'introduzione) lascia perplessi; tuttavia tale posizione ideologica viene compensata da una scrittura comprensibile anche dai non addetti ai lavori. Si veda a questo proposito anche l'apparato delle note e il glossario metrico a cura di Delmolino (33-34) che, credo, aiuteranno non poco gli studenti alle prime armi.

A mio parere, il secondo pregio sta nel proporre le varie schede del commento non solo come sussidio alla comprensione dei singoli componimenti ma anche come un'unica narrazione da leggere dall'inizio alla fine. In sostanza, Barolini propone un'edizione non filologica ma a tesi. La sua proposizione è che la collezione di rime non vada vista come la palestra d'un giovane poeta impegnato a trovare e affinare il proprio talento ma come l'officina che gradualmente ha portato il poeta alla *Commedia*.

Perché Barolini ha optato per questa disposizione che io definirei dinamica? Dante c'informa che al poema sacro "ha posto mano e cielo e terra" (*Par*. 25.1-2), volendoci far credere che si tratti d'un lavoro fondamentalmente ispirato. L'analisi c'illustra invece la coerenza d'interessi tematico-filosofici che dalle *Rime* portano alla *Commedia* e che in quest'ultima sede verranno a compiersi. Siffatti concetti, fondanti dell'opera matura, sono qui presenti in nuce ed esigono una riflessione attenta e spregiudicata. In modo particolare ci si sofferma su questioni filosofiche che riguardano l'amore e il desiderio (tematiche centrali nella prima cantica), l'amicizia e la letteratura (nel *Purgatorio*) così come quelle metafisiche e morali (prominenti, sebbene non esclusive, nel *Paradiso*).

Barolini, insomma, guarda "more forward than back, in terms of Dante's own trajectory" (4) e questa è la scelta giusta per una analisi nuova delle *Rime*, ed è anche fruttuosa per la comprensione tematica (narratologica) del poema sacro. All'argomentazione aggiunge vigore un importante elemento peritestuale com'è l'immagine di copertina di Joseph Noel Paton, **"**Dante Meditating the Episode of Francesca da Rimini and Paolo Malatesta" (1852), dove un Dante

ancora giovane sogna diggià della *Commedia*. Il messaggio è chiaro: il libro si deve ancora scrivere ma, platonicamente, è lì, da qualche parte.

Due parole (come sempre se ne spendono poche) sulla traduzione. Richard Lansing s'è occupato delle versioni poetiche. La resa è senz'altro scorrevole, e sebbene non sia "source-oriented", ha giustamente evitato di semplificare troppo o di fare una parafrasi di testi che sono, e restano, complessi. Andrew Frisardi, con altrettanta chiarezza, ha tradotto le parti in prosa, inclusi i commenti e l'introduzione.

Gandolfo Cascio, *University of Utrecht*

Lodovico Dolce. *Dialogo della instituzion delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana*. Ed. Helena Sanson. Cambridge (UK): The Modern Humanities Research Association, 2015. Pp. 178.

Helena Sanson's modern edition of Lodovico Dolce's *Dialogo della instituzion delle donne* (1545) fills an important gap in the history of women's education by introducing the notion that the growth of women readers in the sixteenth century influenced how writers and translators did their work. Sanson's introduction to Dolce's text, which includes robust notation, provides a historical account of Dolce's work and era. Sanson also explains how Dolce came to be accused of plagiarism by Girolamo Ruscelli for having "copied," or translated into vernacular, Juan Luis Vives's Latin treatise *De istitutionae faeminae christianae* (1524), arguing that Dolce's "original plagiarism" falls within the tradition of literature (1). Sanson invites us to consider Lodovico Dolce's work as the result of the demands of his contemporary readers, who were made up of a new element: women.

Dolce collaborated with Gabriele Giolito, one of the most prominent and successful publishers of the sixteenth century, who took advantage of the cultural shifts affecting a new generation of readers. These included a reading public that was not necessarily familiar with Latin, and that comprised a great number of women to whom many new works of the era were dedicated. As Sanson writes, "translating [Vives's treatise] meant for Dolce making texts available to his readership" (14).

It can be inferred that Dolce, through Giolito's press, entered the literary debate of the *querelle des femmes* to meet the needs of the increasingly female readership, readers of the vernacular, and, consequently, of book distribution by publishers for the emerging female market. The translation of Latin works in vernacular "broke the monopoly of knowledge by the few who knew […] Latin" (18), allowing women to enter into conversation with educated men about various topics, including the alleged superiority and inferiority of women relative to men, women's role in society, and women's conduct and education.

Dolce's *Dialogo* is divided into three books, providing guidance to women at different stages of their lives: unmarried girls, married women, and widows. In the work, organized into a dialogue, Dolce introduces Flaminio, a male character who knows how to read and translate Latin, and Dorotea, his female student, who, "like the majority of women, has no knowledge of the classical language" (38). Dolce's intention is clear: Flaminio will teach conduct to Dorotea. The latter agrees, on the condition that she can interrupt her tutor whenever she needs an explanation. That this permission is granted by Flaminio might suggest that Dolce believed women had the right to speak up on their own behalf, until this notion is undermined by the reality that Dolce does not allow Dorotea to reply if she disagrees with her tutor.

By dividing his *Dialogo* into three books, Dolce begins the education of women with the practice of breastfeeding, emphasizing the importance of

choosing a morally grounded wet nurse. As a baby girl grows into a child, she should be supervised by her mother or other virtuous women. It is important for adult women to avoid any offensive acts or words when in the presence of little girls, thereby protecting their good nature and chastity. Little girls should avoid playing with little boys, and instead play with toys that allow them to practice domesticity when they come of age. Flaminio also emphasizes the importance of a mother's constant presence and vigilance, a precept for Dorotea's parenting of her young daughter Lauretta, and the need for children's reverence and submission to their parents.

Dolce's second book concerns marriage and starts by introducing the traditional biblical couple of Adam and Eve, stressing the Christian concept of unity, one body and one flesh. Reverence and obedience mould the perfect wife, who will acquiesce to her husband. In support of this ideal, Flaminio mentions examples of chastity and devotion to husbands, including Ariosto's heroine Isabella in *Orlando Furioso* 29.

In the third book, Flaminio explains to Dorotea that widows should be as virtuous and restrained as unmarried girls. The virtue of chastity is a theme across the three stages addressed in the *Dialogo*. When a woman becomes a widow, she acquires authority as "maestra", because she can speak from experience. As models of widow's authority, Flaminio offers examples from the Old Testament. A widow will wrap herself in reverence and chastity, freeing herself from the need to submit to her father or husband, finding instead a celestial groom in God. The third book is quite brief compared to the previous two.

As Sanson explains, Dolce could have simply followed Vives's format, keeping his explanation of widowhood brief, but instead, in his revised edition (1547), added Dorotea's appeal for more explanation about how a widow can more deeply love God, perhaps with the intent of differentiating his dialogue from Vives's (61). In this last part, Flaminio quotes the Roman hermit and priest Jerome, again stressing the importance of obedience and chastity because "la fama della castità nelle donne è cosa tanto fragile […] e spezialmente quando l'età è pieghevole al vizio et l'autorità del marito le manca" (173). Dolce thus emphasizes the necessity of God's dominant presence to maintain order in a family and, by reflection, in society.

Sanson's modern edition of Dolce's work asserts that literature and history are inevitably moulded by the zeitgeist of their time. In the case of Dolce and his *Dialogo,* the influx of women readers who were not versed in Latin and to whom the publishing market had to cater, influenced the choices Dolce and his contemporaries made. Only when we analyze Dolce's *Dialogo* within the context of the "woman question" and the spreading of vernacular language through Giolito's press can we understand its gravitas.

Thus, history ought not to view Dolce's work simply as a "copy" or translation of Vives's *De istitutionae.* Viewed through this lens, we must speak

and think instead in terms of adaptation, as Dolce adapted Vives's text to make it available to the readership of his day, thereby providing more material for discussion regarding the "woman question" for men and women alike in the early modern period. This volume will appeal to scholars of women's history, women's literature, and those interested in translation studies alike.

Luisanna Sardu, *The Graduate Center, CUNY*

Elio Durante e Anna Martellotti, a cura di. *Amorosa fenice. La vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo (c. 1528-1592).* Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, vol. 433. 2015. Pp. vi-482 con 4 figg. n.t.

Il nome di Girolamo Casone rientra in quella categoria di poeti che, conosciuti e stimati in vita, sono scomparsi nei secoli tra le plaghe dell'oblio. Il caso del letterato opitergino, professore di filosofia a Pavia, è emblematico: tra gli artigiani della parola più eminenti ed imitati, nel "Gareggiamento poetico" del Barezzi del 1611, Casone è infatti secondo solo all'alloro del Tasso.

Il volume di Durante e Martellotti si apre *in medias res* con l'edizione del manipolo delle rime — principalmente sonetti e madrigali di varia lunghezza — tratte per lo più dalle "Rime degli Accademici Affidati" (1565) e da raccolte miscellanee, seguendo, nella presentazione, il principio cronologico delle stampe, facendo affidamento, per l'edizione approntata, a diversi testimoni e volumi pubblicati. Il secondo capitolo, a ragion veduta intitolato "Il poeta scomparso", raccoglie gli sparuti dati sulla vita del Casone, letterato dal carattere schivo che ci ha lasciate ben poche informazioni su di sé. Il ritratto biografico ed artistico viene ricomposto grazie a testimonianze di altri autori o personaggi pubblici dell'epoca che ebbero contatti con il poeta. Il terzo capitolo scandaglia invece il consesso letterario degli Affidati, un'accademia che fiorì a partire dal 1562 nella città di Pavia, un ambiente che permise al Casone di coniugare i doveri dell'insegnamento accademico alla vena poetica. Da notare l'attenzione per il pubblico femminile del circolo che elesse, tra le molte, Alda Lunati come destinataria e fonte d'ispirazione dell'esercizio melico.

Preceduto dalle pagine dedicate alla circolazione dei testi casoniani al di fuori delle stampe, in particolar modo dei madrigali apprezzati, musicati ed ampiamente diffusi (cap. 4), il capitolo più ricco e corposo è il quinto sulla Milano in cui visse e operò Giuliano Goselini, una città soggiogata dall'egemonia spagnola, guidata dall'illuminata spiritualità di Carlo Borromeo. Apparentemente liminale, questo sostanzioso squarcio di 150 pagine getta luce sulle vicende artistiche, e non solo, nella storia culturale del ducato milanese nell'ultimo ventennio del XVI secolo. Oltre al Goselini, vi si raffigura Annibale Guasco che il Casone stesso ebbe modo di conoscere e frequentare negli ambienti pavesi. Sulla falsariga di questo capitolo segue quello sulla Pavia di Stefano Guazzo, fornendo dati e ragguagli circa l'attività del poeta e dei circoli frequentati.

Dopo un breve excursus sulle ultime stampe dei testi casoniani (359-65), un'analisi prettamente critico-letteraria viene riservata al capitolo di chiusa in cui gli autori sbalzano a rilievo le caratteristiche salienti del madrigale epigrammatico, vera e propria invenzione dell'ingegno di Girolamo Casone, capace di intrecciare la propria inventiva ai modelli latini ed in latino, come nel caso dell'Amalteo, a cui si ispirava.

Infine, il libro è corredato di un'appendice (con lettere, estratti poetici, dedicatorie, varianti testuali), una cronologia delle intonazioni, una tabella di

sigle e abbreviazioni e un utile indice dei capoversi. Il volume rappresenta senza dubbio un testo di riferimento non solo per chi si addentri nel labirinto della produzione madrigalesca a cavallo tra Cinque e Seicento ma anche, e soprattutto, per chi si occupi di figure minori che, in quegli anni, rappresentarono le spinte e controspinte del rinnovamento letterario che porterà ai frutti poetici del barocco maturo, in una piacevole riscoperta dell'amorosa fenice vivificata dal canoro cigno opitergino.

Sebastiano Bazzichetto, *University of Toronto*

Martin Eisner. *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*. New York: Cambridge University Press, 2013. Pp. 243.

Martin Eisner's *Boccaccio and the Invention of Italian Literature* employs material philology and intellectual history to illuminate Boccaccio's role in establishing a vernacular literary canon. Eisner's study specifically focuses on the fourteenth-century Chigi L V 176 codex written in Boccaccio's hand. The Chigi comprises Boccaccio's *Vita di Dante*, Dante's *Vita nuova*, Boccaccio's *Ytalie iam certus honos*, fifteen of Dante's *canzoni distese*, and Petrarch's *Fragmentorum liber*. Boccaccio's perspective as mediator and promoter of the vernacular tradition is at the forefront. Eisner treats the manuscript as a whole in order to establish Boccaccio's motivation for compiling these texts.

The introductory chapter entitled "Boccaccio between Dante and Petrarch" establishes Boccaccio's role as mediator of Dante and Petrarch. Eisner distinguishes Boccaccio's reception from Dante's and Petrarch's: "While Petrarch's interest in antiquity informed the Renaissance and Dante's universalism inspired the Romantics, Boccaccio's interest in cultivating and assembling the new has not yet found its age" (28). Boccaccio's Latin poem on Dante dedicated to Petrarch, *Ytalie iam certus honos*, is central to Eisner's discourse. In this poem, Boccaccio invites Petrarch to praise Dante's vernacular.

Chapter one entitled "Dante's Dirty Feet and the Limping Republic" opens with the image of the limping body politic used by Boccaccio in his *Vita di Dante* to represent a Florentine cultural crisis requiring Petrarch's help. Eisner argues that differences between Boccaccio's *Vita di Dante* in the Chigi and his earlier version do not necessarily signal a waning of Boccaccio's esteem for Dante, but rather a change in audience. The earlier version was an invitation to praise Dante extended to all Florentines, while the calculated revisions in the second version were aimed exclusively at Petrarch. Boccaccio links Dante's allegory to classical poetry and Scripture. Eisner maintains that in doing so, Boccaccio, "[…] saves the poetry of the classical past but also legitimizes the new vernacular present" (44). He proposes that Boccaccio aimed to make amends for Dante being denied the laurel crown and a magnificent sepulcher. Boccaccio's codex serves as "[…] a substitute tomb constructed not of marble but of the same vernacular letters that Dante had used in reaction to another cultural crisis" (48-49).

Chapter two, "Dante's Shame and Boccaccio's Paratextual Praise," examines Boccaccio as an editor of Dante. Boccaccio's edition of the *Vita nuova* moves Dante's *divisioni* to the margins. By creating a glossed text, he elevates the *Vita nuova* to the same level as authoritative writings of other revered disciplines. Eisner examines Boccaccio's modifications to Dante's *Commedia*, found in earlier versions of the Chigi: changes to font, layout, and the addition of prose rubrics and *terza rima* summaries. Eisner reviews Boccaccio's role in reifying the collection of Dante's *canzoni distese*, and affirms that Boccaccio

and the Chigi codex have had a lasting and fundamental role in the transmission of Dante's vernacular works.

Chapter three is entitled "The Making of Petrarch's Vernacular *Book of Fragments*" and focuses on Petrarch's reflections on the vernacular at Boccaccio's prompting. Petrarch's *Fragmentorum liber* is the only early redaction of his *Canzoniere*. In *De vita et moribus Francisci Petracchi de Florentia*, Boccaccio proposes Petrarch's Laura as a representation of the desired laurel crown. In Petrarch's *Epistle to Posterity*, he instead declares that Petrarch's vernacular poetry was the amorous passion of his youth. Petrarch claims to have outgrown his youthful imprudence, and the vernacular for that matter. Eisner asserts that in projecting his lyrical poetry through a retrospective lens, Petrarch "[…] not only preserves his own moral authority […] but also saves these poems from oblivion and allows for their preservation" (82). The conclusion of this chapter is dedicated to Petrarch's preoccupation with imitation of Dante's *Vita nuova*. In his earliest blueprint of the *Canzoniere*, "Petrarch explicitly engages with the tradition to outdo it with a poem that is, as its incipit suggests, among the first fruits of his youth" (92). Eisner believes that Boccaccio's invitation to praise Dante serves as the occasion for Boccaccio to place Dante and Petrarch side by side, even if Petrarch holds love and the vernacular in a different regard.

In the final chapter, "The Inventive Scribe," Eisner explores Boccaccio's transcription of Cavalcanti's *Donna mi prega* together with Dino del Garbo's Latin commentary. He indicates the relative novelty of a scholastic Latin commentary applied to a vernacular poem. Eisner chronologically situates the transcription of Cavalcanti after Boccaccio's transcription of Petrarch's lyrics and before a return to the *Decameron*. By using this chronological bridge, Eisner identifies the aforementioned themes from the Chigi in Boccaccio's representation of Cavalcanti in the *Decameron* (6.9). He compares Boccaccio's *novella* to similar depictions by Dante, Dino Compagni, and Petrarch, and he documents Boccaccio's effort to legitimize Cavalcanti as a vernacular poet and authority on love and to demonstrate the vernacular's allegorical potency.

In the brief epilogue, "The Allegory of the Vernacular," Eisner proposes two instances as proof that Boccaccio had success in advancing the vernacular tradition. Boccaccio was invited to lecture on Dante in Florence, an event viewed by Eisner as a return of the exiled poet. Boccaccio equated his deteriorating health to punishment for lecturing on Dante. For Eisner, this proves that Boccaccio viewed himself as an agent of the vernacular tradition. Second, Petrarch translated Boccaccio's Griselda story (*Dec.* 10.10) into Latin, thereby demonstrating Petrarch's acknowledgement of the vernacular's potential.

In acting as biographer, editor, and scribe, Boccaccio advanced the vernacular and created a space for his own literary works. Eisner's historical contextualization and aggregate treatment of Boccaccio's manuscript paint a

broad image of Boccaccio's scribal endeavor. At the same time, Eisner's study illuminates the personalities and intricacies, both textual and para-textual, at play during the inauguration of Italian literature. Scholars deciding to develop any of the countless *spunti* unearthed by Eisner will be aided by his thorough review of literary criticism and extensive endnotes. This book is invaluable for those who wish to move beyond a general comprehension of the *tre corone*, and understand exactly how they coalesced.

Michael J. Maher, *College of Charleston*

Unn Falkeid and Aileen A. Feng, eds. *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry.* Farnham: Ashgate, 2015. Pp. 222.

This collection of essays represents a comprehensive critical portrait of the many ways in which Gaspara Stampa's poetry engages with the larger cultural movement of early modern Italy and Europe. These provocative contributions read Stampa's posthumous *Rime* employing a variety of critical methodologies, engaging with the most recent work in the field. Part one of the book interestingly frames Stampa's opera in the broader context of the new Renaissance philosophical discoveries, such as Longinus's theory of the sublime and the rediscovery of Aristotele's *Poetics*. The central and final part of the volume deals instead with sixteenth-century writing communities, both fictional and real, in the light of Diana Robin's recent study on female-led literary salons and the virtual intellectual communities created by the phenomenon of mid-century anthologies (*Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007). On a literary level, the essays reflect also on the metapoetic moments created by Stampa, convincingly exploring her strategic use of playing with multiple poetical *personae* within her oeuvre.

The first three chapters propose to read Stampa's Petrarchism in the light of the theory of the sublime and sixteenth-century Neoplatonism. They provide a nuanced reading of her adoption of the Ficinian theory of love in order to aim for a more complex view on the matter. Indeed, chapters 1-3 engage with recent outcomes in Stampa criticism which theorize her possible readings of Longinus's treatise *On the Sublime*, published by the humanist Francesco Robotello in 1554, the same year in which Stampa's *Rime* came out. Jane Tylus's contribution, which opens the collection, explores Stampa's sophisticated understanding of the figure of Sappho that goes beyond her biographical platitudes. With a close reading of the Sapphic moments in Stampa's poems, Tylus observes how Stampa applies and adopts the act of summoning in her poetics, modulating her style in order to achieve technical and thematic effects of the sublime. Following up Tylus's argument, Unn Falkeid focuses on explaining Stampa's eroticism and worldliness in the light of "sublime realism." Moving from a close critique of Auerbach's statement on the nature of "humble speech" (49-52), Falkeid investigates Stampa's appropriation of classical and medieval notions of the sublime in the light of medieval Christian tradition and fourteenth-century Franciscan spirituality. Falkeid's argument points out that the physical characteristics in Stampa's *Rime* are not reducible to an "easy springboard from the beauty of creation to the truth of God" but the body is rather "the nest for the sublime" in which it can see its completeness (54). Federico Scheneider's contribution, instead, investigates the Christological overtones in the *Rime*, with a three-dimensional reading of love pains as pivotal in her poetics. Proposing a *lectura difficilior* of her opening sonnet, Schneider asserts the overall effect of love pains that configures the

speaker as the "martyr-figure or *figura Christi*" (67), upgrading the Petrarchist ethos into what the author calls Stampa's "human-passionate-sublime" (69), which challenges a more obvious ascetic or mystical outcome in comparison with other writers such as Vittoria Colonna.

The second part, namely chapters 4-7, explores the meaning of real and fictional communities in Stampa's *Rime*. Aileen Feng's contribution individuates a triangular structure of desire that recurs throughout Stampa's collection. Moving on from Cappellano's misogynist theory of jealousy as the expression of female weakness, Feng focuses on Stampa's meaningful appropriation of this classical trope presenting *invidia* as a positive and integral component of her poeticizing, which makes possible both her poetic inspiration and a different model of female homosociality. Ann Rosalind Jones's contribution starts, instead, with a close analysis of sonnets 178, 179, and 186 in order to underline further the many ways in which jealousy is addressed in the *Rime*. Framed partially on Varchi's commentary of Giovanni della Casa's sonnet on jealousy, the chapter illustrates how Stampa masters the *invidia* trope in order to construct her own persona as a "model of passion" (116). In doing so, Stampa reverses those upper-class boundaries that characterize Collaltino's official marriage with Giulia Torelli. Later on, Angela Capodivacca's contribution centers on the poetic exchange between Stampa and her dear friend Ippolita Mirtilla. Focusing on Stampa's *capitolo* 291, the scholar interprets Mirtilla's reference as a *senhal* that incorporates in itself both the meaning of love poetry and the author's quest for glory. Moving to Mirtilla's funeral sonnet dedicated to Stampa, first printed in Domenichi's anthology of women writers of 1559 and then incorporated by Bergalli in her 1738 edition of Stampa's *Rime*, Capodivacca shows how it coincides with a *falso storico* picked up by Domenichi from the fourteenth-century poet Giusto de' Conti. Capodivacca also underlines Bergalli's intention of following Stampa's desire in creating a female genealogy of women poets. In chapter 7, William J. Kennedy investigates the construction of Stampa's lyric persona and professionalism through her connections with literary male personalities, predominantly part of the Venier literary circle. In particular, Kennedy focuses on Stampa's commendatory poems as a way to cultivate her entrepreneurial outlook "and secure her a place in a predominantly male pantheon" (146).

The third part of the book examines Stampa's lyric role-playing in her oeuvre. Ulrike Schneider's essay analyses the metafictional strategies that are peculiar to Stampa's poetry. Having contextualized the debate over the status of the *lirica* following the rediscovery of Aristotele's *Poetics*, the scholar problematizes the complex way in which Stampa mastered different roles and *personae* in her opera. The analysis serves to stress further the metapoetical implications in Stampa's work and her self-reflection on her role as a poet. On the other hand, Veronica Andreani's analysis focuses on Stampa's epitaphs and their reference to the classical and elegiac tradition of the "abandoned woman."

This analysis leads to an investigatation of how Stampa coherently challenges the Petrarchan paradigm of desire in embracing a new lover, Bartolomeo Zen, after the end of the relationship with Collaltino. Indeed, Stampa fashioned herself as an *exemplum* of fidelity not to a beloved, but to the god of Love and its "unpredictable laws" (184). Finally, Troy Tower's essay reads Stampa's pseudonym Anassilla through the lens of material eco-criticism. Anassilla indeed crystalizes the act of poetic production, "combining into one word both references to herself and much of her subject matter" alongside the social and literary environments in which she operated (197).

Taken as a whole, this volume constructively challenges previous critical interpretations of Gaspara Stampa's poetic work, investigating her approach towards the Petrarchist canon with new interesting outcomes. This rich collection of essays would certainly be of interest to literary scholars of Stampa's poetry, as well as scholars interested in the circulation of ideas and books in sixteenth-century Venice.

Clara Stella, PhD candidate, *University of Leeds*

Paolo Falzone. *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel "Convivio" di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2010. Pp. 286.

Il volume di Paolo Falzone è il risultato di un decennio di studi e ricerche dedicate all'intenso studio del pensiero filosofico di Dante. In particolare, Falzone si interessa di un'annosa questione: rilevare, con tutto ciò che comporta, la fenomenologia del desiderio dell'uomo di conoscere, assunto posto alla base del *Convivio* di Dante. La dottrina della conoscenza, secondo un assunto aristotelico esplicitamente citato da Dante ad apertura della sua opera (*Conv.* 1.1.1: "Sì come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere"), motiva e spinge ogni essere esistente — se non ogni cosa — verso la propria perfezione. La dottrina aristotelica, citata dalla *Metaphysica*, viene elevata da Dante al ruolo di vero e proprio indirizzo di ricerca, oppure addirittura di premessa per un programma, culturale sì ma anche (e soprattutto) sociale, che è lo scopo precipuo della dissertazione. Indagare il sostrato filosofico alla base del *Convivio* dantesco non è un'impresa da poco: quest'opera di Dante, infatti, è, come l'altro trattato, la *Monarchia*, piuttosto sfuggente. La difficoltà è, in parte, dovuta a una bibliografia critica — eccezion fatta per i commenti alle nuove edizioni — avara di contributi organici sull'opera. Falzone, che nel susseguirsi delle pagine traccia un quadro chiaro dell'aristotelismo dantesco, sembra, almeno in parte, prendere il via dalla lezione compresa in un importante studio di Gennaro Sasso (*Dante: l'imperatore e Aristotele*. Roma: Istituto Storico Italiano Per il Medio Evo, 2002). Falzone, partendo da alcune osservazioni contenute nello studio (soprattutto il secondo capitolo, *Aristotele nel "Convivio"* 57-92), amplia il campo di indagine di Sasso e disegna il quadro culturale entro cui Dante opera: non si parla solo di fonti ma di un vero e proprio contesto, utile a evidenziare le affinità e, quindi, anche le peculiarità del grande poeta e intellettuale rispetto alla sua epoca. Così, ad esempio, la citazione del quarto articolo della *Summa* di Enrico di Gand sull'appetito naturale di conoscere insito nell'uomo (211-25), sebbene non si debba per forza di cose presupporre una lettura di Dante, rende giustizia — secondo un afflato quasi comparatista — alle particolarità dantesche: mentre per Enrico, così come per Tommaso D'Aquino, "la meraviglia, ossia il turbamento dinnanzi al mistero da cui è avvolto il senso ultimo delle cose, inarca il desiderio naturale verso un fine" impossibile da raggiungere anche nell'ambito filosofico, "per Dante, invece, la meraviglia è una condizione che sembra comunque trovare nella scienza filosofica le ragioni del suo superamento" (225).

Il volume è diviso in due parti, in stretto contatto tra loro: il primo capitolo è intitolato *Desiderio di sapere e nobiltà dell'anima* (1-99) mentre il secondo è denominato *Desiderio di sapere e conoscenza di Dio* (101-277). In un certo senso, creando una vera e propria parabola ascendente, che, appunto, si riflette sulla struttura del libro, la prima parte del volume analizza la dottrina aristotelica del sapere da una prospettiva più contingente; in questa focalizzazione materiale, che segna una divisione di campi per Dante (usuale nel *modus operandi* medievale, basti il rimando alla struttura del *Didascalicon* di Ugo da

San Vittore, sul quale si veda l'ancora utilissimo commento di Ivan Illich. *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura,* Milano: Cortina, 1994) di non poco conto appaiono il quarto e il quinto paragrafo della sezione. In *Verso una "teologia dell'intelletto" (IV 20, 21)* (40-59), Falzone definisce i presupposti danteschi necessari a far nascere un individuo nobile; nel momento della procreazione il "seme maschile porta con sé tre principi attivi: la virtù del generante maschile, l'influsso dei cieli e la complessione materiale" (51). In *Anima nobile e morale aristotelica* (60-8), l'autore riconosce come sia impossibile ritrovare all'altezza del *Convivio* una teoria dantesca della nobiltà esclusivamente di marca politica, e quindi fondata sul sangue e sulla schiatta. Nelle pagine del trattato, invece, si armonizza un'"istanza etica, o meglio etico-politica" (67) di tipo inclusivo: "[...] a nessuno è consentito giustificare la propria mala condotta [...] poiché anche a colui che non abbia ricevuto 'da principio' il seme divino (la nobiltà)" (67) può innestare quello stesso seme attraverso un'etica comportamentale sociale. A chiudere il capitolo sono poi poste due interessanti appendici, che ampliano il discorso sull'anima e sul sapere relativamente alla fenomenologia dell'intelletto e alla complessione corporea (ergo alla forma o figura della persona).

Nella seconda e più ampia sezione, invece, Falzone propone delle interessanti osservazioni sulla possibilità di scorgere, già nella teorizzazione prosastica del *Convivio* (che in un certo senso anticipa la *visio* finale della *Commedia*, almeno nella teoresi), il bacino filosofico utile a ipotizzare il processo gnoseologico della conoscenza di Dio, che poi si realizzerà nel poema allegorico. Anche il secondo volume è seguito da un'appendice dedicata alla fortuna di un paragone aristotelico nel mondo medievale (257-77).

Oltre agli immancabili indici (dei manoscritti e dei nomi), il libro viene presentato dallo stesso Falzone attraverso una *Premessa* (VII-XII) utile a inquadrare non solo l'argomento di studio ma anche le modalità di indagine dello studioso che non disdegna di recuperare una vecchia ma quanto mai importante lezione di Bruno Nardi, contenuta nel classico *Saggi di filosofia dantesca* (Milano: Società anonima editrice Dante Alighieri, 1930). Il grande studioso auspicava la conoscenza ad ampio raggio della cultura e delle preoccupazioni intellettuali di Dante; nel suo lodevole volume Falzone assolve appieno la speranza del lontano — nel tempo ma vicino nelle intenzioni — maestro ideale.

Paolo Rigo, *Università degli Studi Roma Tre*

John Freccero. *In Dante's Wake: Readings from Medieval to Modern in the Augustinian Tradition*. Ed. Danielle Callegari and Melissa Swain. New York: Fordham University Press, 2015. Pp. 268.

This volume offers a sampling of essays from the singular career of John Freccero, known principally as one of the great North American Dantists. Eight of the entries have already appeared elsewhere, albeit in slightly different forms (the editors may be forgiven their rather disingenuous count of "some"). Despite original publication dates ranging from 1962 to 2010, the set discloses a remarkably consistent voice and critical practice. Freccero is a singularly solemn reader; he comes from a school of almost totemic veneration of the canon, and he writes with an enviable depth of erudition. One gets the sense that he is a singularly pious reader as well, as evidenced by the consistent capitalization of pronouns referring to God. At the same time, his critical practice is intimate, with an emphasis on the primary sources — for example, Dante and Augustine — that he puts into play. Contemporary voices, for example, most of the generation of North American Dantists who came after Singleton, get minimal acknowledgment, as Freccero seems not too terribly interested in having a critical conversation with them.

Freccero chose for this volume essays that put Dante and Augustine in play with one another and with other later authors. The result is rather unbalanced, with six essays devoted to Dante and the remaining four addressing Petrarch, Machiavelli, Donne, and Svevo. Augustine tends to evanesce at times as well, raising the question of what is meant by the book's subtitle. Lamentably there is no essay here that addresses the larger question of Augustine's legacy in the West, nor do the editors take up the question. They prefer instead to explain what it means that Freccero writes in Dante's wake: Freccero, by their account, is always awash in Dante, but so are the other authors he studies; thus the collection's unity.

Leaving aside this awkwardness, there is much to learn here, as Freccero's interest seldom veers from texts and passages that are familiar to most readers. The essays on Dante consider, among other topics, the first canto of *Inferno*, the encounter with Francesca da Rimini, Guido Cavalcanti, Brunetto Latini, and Ulysses. The Petrarch essay addresses Augustinian reminiscences in the poet's works, while the Machiavelli essay couples Machiavelli and Dante, and in the Donne essay Freccero reads the sublimely obscene poem, "Valediction: Forbidding Mourning" (though our author, at times too serious for his own good, resists acknowledging its hilariously pornographic notes). Finally, the Svevo essay looks at questions of time in *La coscienza di Zeno*, with glancing notice of the novel's relationship to autobiography in Augustine and Dante.

These essays create an interlace of meaning across disparate passages and scenes, at times relating the seemingly unrelated through a key citation from an Augustine, a Boethius, a Macrobius. Freccero's intimate knowledge of so many texts lends weight to his arguments. He is perhaps best suited for the Middle

Ages, as his efforts to do battle on the terrain of modernity betray a less firm footing. I would dispute his claim, for example, that "the novelistic quality of *Inferno* seems indisputable" (3). The mere fact that Freccero feels impelled to make such a claim reflects rather sadly on the pressure that the novel has exerted on our critical thinking, a pressure to which we surrender only at the risk of admitting, uselessly, that non-novelistic forms are somehow inferior. In like manner a reference to the practices of "the novelist of today," i.e., of the early 1960s, in the Svevo essay, marks this excellent study with anachronism. On that same page (208) Freccero refers to "scholarly arguments about the 'reality' of Beatrice and the more recent refusals to see her as an analogue of Christ": those arguments may have had traction half a century ago, but they seem hoary today. Surely some attentive editing could have eliminated these problems without compromising the overall argument.

To return to the title, *In Dante's Wake* echoes Freccero's translation of Dante's "varco folle d'Ulisse"; Freccero translates *varco* precisely as "wake," as opposed to Singleton's "track." Freccero rightly notes that "neither his word nor mine helps us to visualize what Dante claims to have seen," in part because the correct translation, ill-suited though it may be for the watery setting, would be "threshold." Dante appears not to be talking here so much about how Ulysses's boat left its mark in the waters, but rather about the point at which, beyond Cadiz, Ulysses committed his singular trespass. In this sense Ulysses's narrative becomes a perfect complement to Dante's own as a sort of counter-conversion, in this case to sin, reliant as ever on the *punto*, the moment of decision. The wake that Dante himself leaves, then, for Freccero as a Christian reader, would be perhaps less echo than choice, to follow Dante or Ulysses. It is perhaps the final irony of Freccero's scholarship that, thanks to humanism, one often cannot help but swim in the wake of the latter.

For all the value of these essays, it is regrettable that Fordham, one of the few university presses in the United States that reliably publishes in the Italian Middle Ages, would choose to invest in what is principally a volume of reprints rather than a new publication. At a time of shrinking resources academic publishers would do well to think more expansively.

Michael Sherberg, *Washington University in St. Louis*

Christopher Kleinhenz and Andrea Dini, eds. *Approaches to Teaching Petrarch's* Canzoniere *and the Petrarchan Tradition*. New York: MLA Press, 2014. Pp 312.

The mission of *Approaches to Teaching Petrarch's* Canzoniere *and the Petrarchan Tradition* is twofold. On the one hand, it sets out to offer teachers a greater understanding of Petrarch, his works, and his legacy in literature and culture; on the other, it proposes to offer pedagogical advice to help teachers in a variety of contexts. On the whole, the volume realizes its mission with its bipartite structure, opening with "Materials" and closing with "Approaches." The former section offers a well-organized and useful overview of the vast bibliography on Petrarch and Petrarchism. The latter section demonstrates pedagogical questions and techniques directed toward teaching Petrarch and Petrarchism for teachers in diverse languages, curricula, and academic institutions.

The "Materials" section has the following subsections: "Editions and Translations"; "Required and Recommended Readings"; "The Instructor's Library"; and "Electronic and Audiovisual Resources." Consideration of these materials is based on practice and feedback from teachers from a large-scale online survey together with the volume's contributors. Thus, the advice offered is practical, based on actual experiences, and not only theoretical. Furthermore, the materials are presented in such a way that a wide variety of teachers can adapt with ease whatever aspects might most benefit their class, whether undergraduate or graduate; in Italian or in English; a survey or specialized seminar. The resources are also presented clearly enough that they readily facilitate syllabus design for numerous course scenarios. Finally, there is a focus on "pedagogical relevance." This relevance ranges from traditional written sources to digital, audio, and online resources, the most impressive of which is the *Oregon Petrarch Open Book* project. A multitude of resources is made available that can assist instructors as they teach in a number of contexts. For whatever reason, images or screenshots were not included for the digital resources. Such an inclusion would have further strengthened an understanding of these materials for the reader.

The "Approaches" section has six subsections: "The *Canzoniere*'s Form: Design, Themes, Style"; "The *Canzoniere* and the Life"; "Teaching Petrarch's Literary Influences"; "Teaching Petrarch through Music"; "Petrarch and the Italian Tradition"; and "Petrarch in a Comparative Context." The section's introduction orients the teacher/reader to what lies ahead. Particularly useful are the lists of courses, poems, and themes taught by survey respondents as well as volume contributors. The editors openly admit the difficulties found by instructors when teaching Petrarch. Their careful selection of contributions proffers manifold ways to remedy issues ranging from narrowing down which poems to teach and thematic approaches for the teacher to "boredom" and accessibility to the text or genre for the students. The essays fall on a spectrum

with two polls. On one end, there is more teacher-centered, academic, and theoretical information; on the other, one finds more student-centered, pedagogical, and practical advice. The former category corresponds to the volume's first goal of increasing teachers' understanding of Petrarch and his works. The latter grouping focuses on the teacher/reader, and corresponds to the goal of "bridging a pedagogical gap" for teachers of Petrarch. It accentuates many aspects of the teaching process: from lesson planning and syllabus design to execution of in-class activities and student feedback. Both categories are useful, and offer teacher/scholars a variety of ways to enhance their teaching from the out-of-class, teacher-centered, preparation and design side to the in-class, student-centered, execution side.

Let us look at a couple exemplary essays from each variety. Simone Marchesi's "Echoes and Mirrors: Dante's Shadow in Petrarch's *Canzoniere*" is excellent and is addressed to the reader as a course designer. He offers four thematic clusters to demonstrate the divergence between Petrarch and Dante. These themes and associated poems could easily be turned into class lectures or even syllabus units. Elizabeth Mazzocco's essay, "Petrarch and the Search for *Antica Virtù*," also offers outstanding detail and instructions for implementation that lend themselves to utilization for lesson planning, homework activities, or syllabus design. She highlights a variety of seminal secondary readings and numerous primary sources to facilitate discussion of Petrarch's concept of Italy and his views on Rome. Fiora A. Bassanese's "Petrarch's Women" gives readers both a big-picture view of her course's design, how it fits into her institution's curriculum, as well as a glance of how it unfolds in class. She details typical in-class discussion questions and activities, and shares strategies for helping students who might be new to the material. Silvia Ross delivers the most pedagogically grounded study with her "Promoting Student Understanding of Petrarch's *Canzoniere* through Popular Music." Her approach is student-centered and concerns itself with making Petrarch and his works accessible to all students, and equipping students to find relevance with the material in their daily lives. She supports her practices with a variety of sources from the scholarship of teaching and learning, not just with observations and results culled from classroom experience.

Approaches to Teaching Petrarch's Canzoniere *and the Petrarchan Tradition* is successful in its goal of offering ways to enhance teachers' understanding of Petrarch's life and works, and suggesting methods to develop effective pedagogical practices. Time and again the editors and contributors provide abundant material and teaching methods, together with the instructions for deploying them successfully in the classroom. These materials and tools provide ample fodder for both sides of the teaching experience: on the one hand, theory, preparation, and course design; and, on the other hand, student-centered, practical, in-class execution.

Brandon Essary, *Elon University*

Christopher Kleinhenz. *Dante intertestuale e interdisciplinare. Saggi sulla Commedia*. Ariccia (RM): Aracne Editrice, 2015. Pp. 492.

La doppia prospettiva metodologica proposta da Kleinhenz è quella esplicitata nel titolo della raccolta: intertestualità e interdisciplinarietà. Il volume comprende ventisette saggi, tutti in inglese tranne due in italiano, dei quali inedito è solo l'ultimo.

Se nella prima parte (saggi II-XI, per il primo saggio si vedano sotto le conclusioni) i due "approcci comparativi" (30) alla *Comedìa* vengono delineati nel carattere generale, con l'ausilio di esempi tratti dall'intero poema, col quale l'autore attesta una pluridecennale consuetudine, nella seconda (saggi XII-XXVII) problemi circoscritti vengono illuminati dall'applicazione del metodo. I risultati sono spesso notevoli in termini di perspicuità della lettura e novità esegetiche.

Sul versante dell'intertestualità l'attenzione si pone per lo più su questioni riconducibili alla cosiddetta "Bibbia di Dante", analizzando le citazioni del testo sacro, esplicite o meno, esatte o incomplete, disseminate *ad hoc* nel poema. La tradizione di studi cui l'autore esplicitamente si ricollega conta, tra i maggiori, Moore e Singleton, e il suo contributo potrà rubricarsi sotto l'etichetta da lui stesso suggerita "poetica della citazione" (104). Le tipologie di citazione biblica individuate sono: 1) citazione esatta dalla Vulgata (107); 2) alterazione di una parte o frase (108); 3) citazione volutamente incompleta (109); 4) evocazione del testo biblico tramite l'uso di un solo sintagma (110); 5) traduzione o parafrasi della Vulgata (111). La documentazione addotta è estesa, si daranno solo alcuni esempi puntuali: 1) il primo verso del libro della Sapienza in *Paradiso* 18.91-93 (107; 2) un versetto del Salmo 50 in *Purgatorio* 23.11 (108), o un versetto del Canto dei Cantici in *Purgatorio* 30.11 (124); 3) il Salmo 113 in *Purgatorio* 2.46 (110), o un passo del Vangelo di Luca in *Purgatorio* 10.40-44 (125); 4) un passo dal Vangelo di Matteo in *Paradiso* 11.62 (110), o il Salmo 91 in *Purgatorio* 28.80 (123); 5) un passso dal Vangelo di Matteo in *Inferno* 10.25 (111-12). Le analisi testuali di Kleinhenz prevedono sempre una lettura puntuale ed estesa del passo biblico in questione. Anche nei casi di citazione minima da parte di Dante, la considerazione dell'ipotesto biblico è ampia (415-16), non per mera esercitazione erudita ma per necessità esegetica: insomma la Bibbia non è un deposito bibliografico ma un testo letto organicamente accanto a, e prima del poema.

Nella convinzione che "through use of scriptural reference Dante not only invokes the text of the Bible, but also evokes the written and visual traditions that are attached to that specific text" (121), Kleinhenz propone un'ultima tipologia di citazione che combina ripresa del testo biblico e allusione iconografica; in questo modo l'approccio interdisciplinare dispiega le sue potenzialità. Così, ad esempio, tra i casi di "appropriazione da parte di Dante di immagini cristiane derivanti dalla Bibbia per il suo 'dipingere verbale' nel poema" (115) è la ripresa del motivo dell'*Hetoimasia* (trono vuoto) in *Paradiso*

30.133-38, quando Beatrice indica al pellegrino il seggio vacante nella Candida Rosa.

L'occhio dello studioso cerca di ripercorre le possibili connessioni attuatesi nel poeta. Le suggestioni interpertative più ardite sono sempre proposte con cautela. Come ad esempio quella che riconosce nel corno di Nimrod (*Inferno* 31), che non sembra avere precedenti peculiari nella tradizione, la ripresa diretta di un particolare giottesco della Cappella Arena di Padova (189), dove, nella scena dell'arresto di Cristo, campeggia in secondo piano, isolato, un corno. Di esso, che compare nel momento del bacio di Giuda, Dante deve aver fatto un emblema di tradimento, trasferito poi alla scena infernale.

Al di là dell'ambito biblico, alcuni saggi (in particolare IX, X, XI, XIV, XIX, XXI; parte dei quali corredati di illustrazioni) si concentrano sull'influenza dell'iconografia cristiana nella costruzione delle immagini dantesche. Oltre ai riferimenti ad opere d'arte note come il Santo Volto di Lucca, citato in *Inferno* 21.48, o ai procedimenti descrittivi tipici della seconda cantica (dove infatti i riferimenti artistici abbondano), la sensibilità di Dante per l'arte visiva emerge dal funzionamento stesso delle calibrate dinamiche del poema. La stessa struttura parallela dei canti, che consente una lettura orizzontale e verticale del poema, avrebbe il suo modello nei mosaici della cupola del Battistero di Firenze (190), sotto gli occhi del poeta quotidianamente.

Kleinhenz indaga la sottotraccia visiva di alcuni passi del poema impliciti nella creazione di Dante, il quale "relied to a large extent upon the artistic awareness of his audience" (391). Su questa linea si colloca l'uso della prospettiva nella descrizione di Malebolge (201-2) o l'impianto a *fresco* nella presentazione dei principi nella valletta purgatoriale (388-90).

I saggi della seconda parte del volume, alcuni dei quali *lecturae Dantis*, sono dedicati rispettivamente a: *Inferno* 6, 7, 8 (saggi XII-XIII-XIV-XV); *Inferno* 10 (saggi XVI-XVII); *Inferno* 21, 22, 23 (saggi XVIII-XIX); *Inferno* 31 (saggio XX); *Purgatorio* 4 (saggio XXI); *Purgatorio* 7 (saggio XXII); *Purgatorio* 21, 22 (saggi XXIII-XXIV-XXV); *Paradiso* 30 (saggio XXVI); *Paradiso* 33 (saggio XXVII).

Concludiamo col primo saggio del volume. Esso apparentemente esula, per impostazione, dal quadro fin qui descritto, essendo una sorta di resoconto pedagogico della decennale esperienza dell'autore come professore universitario, in specie dantista. In esso, descrivendo, per così dire, il piano di lavoro del professore, emergono le linee guida che ispirano lo studioso nel "leggere la *Divina Commedia*" (questo il titolo del saggio). Il metodo del *close reading*, dell'analisi testuale (34) tramite parole chiave, oscillazioni semantiche, varianti testuali, *hapax legomena* è il più congeniale all'autore per cogliere i molteplici livelli di significazione insiti nel poema. Nel resto dei saggi (si veda il III) la componente testuale è chiaramente sussunta in concomitanza con i già richiamati approcci intertestuale e interdisciplinare, ancorando così la tendenza centrifuga di questi ad una sicura decifrazione della lettera.

La Società Dantesca Italiana, proponendo questo volume, offre al pubblico italiano, e non solo, la descrizione organica dei percorsi danteschi intrapresi dal dantista americano: il già consolidato rapporto con l'accademia d'oltreoceano potrà avvalersi di questo prezioso ausilio.

Diego Parisi, *Istituto Storico Italiano per il Medioevo (Roma)*

Marilyn Migiel. *The Ethical Dimension of the* Decameron. Toronto: University of Toronto Press (Toronto Italian Studies), 2015. Pp. 197.

Continuando una ricerca avviata con il suo *A Rhetoric of the* Decameron (Toronto: University of Toronto Press, 2003), Marilyn Migiel torna ad attraversare il capolavoro di Giovanni Boccaccio dal punto di vista "etico". Le implicazioni morali del testo sono state per secoli il rovello di critici, lettori, traduttori e censori, che hanno voluto prendere posizione di fronte alle questioni più spinose. Come ricorda l'autrice nell'introduzione, le pubblicazioni accademiche si sono schierate su due fronti in fatto di etica: da un lato, chi vede nel Boccaccio autore un alfiere dei valori della tradizione aristotelico-tomistica; dall'altro, chi avverte nelle pagine del *Decameron* lo sforzo di combattere quegli stessi valori e di fondare così una nuova morale. In quest'ultimo schieramento si colloca inizialmente l'autrice, adottando tuttavia un approccio originale, che non risolve ma problematizza, che non produce risultati sintetici ma analitici.

Il volume è diviso in sette capitoli, in parte già editi in varie sedi e ora ristrutturati secondo una prospettiva univoca.

Nel primo capitolo ("Wanted: Translators of the *Decameron*'s Moral and Ethical Complexities"), Migiel illustra lo spessore retorico di una sezione dell'Introduzione alla prima giornata (§§ 92-95: nella quale Pampinea e Dioneo dialogano sul da farsi) e mostra quanto sia fondamentale tradurla con la massima precisione possibile. Pena, come dimostrano alcune traduzioni esaminate, la perdita di sfumature preziose e soprattutto il condizionamento dei lettori, che si formano un'idea sbagliata del testo.

Il secondo capitolo ("He Said, She Said, We Read: An Ethical Reflection on a Confluence of Voices") considera la decima novella della prima giornata (raccontata da Pampinea) e in particolare la caratterizzazione del protagonista-motteggiatore, Maestro Alberto da Bologna. L'analisi della metafora del porro e del retroterra dantesco (il capitolo 18 della *Vita nuova*) si trasforma in un generale invito a leggere il *Decameron* tenendo conto delle istanze interne al testo e non (o non solo) di quelle impostegli dall'esterno, come per esempio la questione del conflitto tra i sessi.

I due capitoli successivi considerano due novelle della terza giornata: la seconda e la ottava. Nel terzo ("Can the Lower Classes Be Wise? [For the Answer, See Your Translation of the *Decameron*]"), i due personaggi maschili, re Agilulf e il suo palafreniere, vengono visti come l'uno specchio dell'altro (si veda anche il contributo di Elsa Filosa nel volume *The* Decameron *Third Day in Perspective*. Eds. Francesco Ciabattoni, and Pier Massimo Forni. Toronto: University of Toronto Press, 2014) e la loro "intelligenza" (o "ingegno") può essere interpretata alla luce degli schemi mentali e spesso inconsci dei lettori, ivi compresi quelli più raffinati. Il quarto capitolo ("Some Restrictions Apply: Testing the Reader in *Decameron* 3.8") getta una luce nuova sulla novella di Ferondo e sulla moralità dei suoi tre protagonisti: ciascuno di essi, infatti, da diversi punti di vista, suscita la simpatia del lettore per poi insinuare il sospetto

che tale simpatia non sia ben riposta. È una lezione che riguarda in generale la natura umana, i cui comportamenti non assecondano una logica binaria ma sono aperti a varie sfumature, a regole come pure ad eccezioni.

Il quinto capitolo ("Rushing to Judge? Read the Story of Tofano and Ghita [*Decameron* 7.4]") affronta la quarta novella della settima giornata, raccontata da una Lauretta che ama descrivere la realtà nella sua nuda essenza e adotta una serie di precise strategie retoriche per tenere in pugno il lettore. Avviene così che il tradimento di cui Ghita si rende protagonista si trasforma in una meritata vendetta contro la gelosia del marito Tofano, che da vittima diventa colpevole.

Un'analisi intorno al modo in cui i lettori formulano i loro giudizi rispetto ai personaggi del *Decameron,* e non solo, è offerta dal sesto capitolo ("New Lessons in Criticism and Blame from the *Decameron*"): qui Migiel dimostra come l'autore e i narratori agiscano da filtri (95) rispetto al fatto che una moglie o un marito — questi i casi discussi — sia da lodare o da biasimare. Dal punto di vista retorico, incidono sui meccanismi giudicanti i discorsi diretti e ancor più quelli indiretti, che con la loro valenza quasi eufemistica stendono un velo sulle parole pronunciate nella realtà.

All'ambiguità si affida l'autrice nel settimo capitolo ("He Ironizes, He Ironizes Not, He Ironizes…") per spiegare le molteplici e sfuggenti sfumature delle novelle della decima giornata; prendendo come esempio Messer Gentile de' Carisendi (10.4), Migiel spiega come anche un personaggio esaltato per la sua generosità non sia esente da impulsi egoistici, su cui tuttavia la narratrice non si sofferma per evitare eventuali giudizi negativi. È proprio in questa costante e drammatica tensione tra una visione etica forte e la tendenza a mettere in discussione presunti principi morali che, secondo l'autrice, si muovono i racconti della decima giornata.

Tale lettura aperta è confermata nell'ultimo capitolo ("To Conclude: A Conclusion That Is Not One") sullo sfondo della "Conclusione dell'autore": Boccaccio incoraggia a scrutare punti di vista diversi e la sua stessa persona autoriale va tenuta distinta da quella storica del Boccaccio scrittore.

Come è noto, il *docere* era una delle finalità assegnate dalla tradizione alla letteratura: se c'è una cosa che il *Decameron* davvero *docet* non è la conferma di una qualche precostituita verità o l'inaugurazione di un nuovo sistema etico fondato sulle pratiche dei ceti emergenti. Boccaccio offre ai suoi lettori uno sguardo sul mondo disincantato e in divenire, aperto a interpretazioni concorrenti, modellato su personaggi che non sono o buoni o cattivi ma, come qualunque essere umano, un misto di entrambi.

Johnny L. Bertolio, PhD Candidate, *University of Toronto*

Emily O'Brien. *The* Commentaries *of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 335.

"Mille altri videro e seppero, almeno parzialmente, ciò che egli vide e seppe, ma senza risentire un impulso a darne un'immagine, e senza la coscienza che il mondo domandava" (Jacob Burckhardt, *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*, vol. II, Firenze: Sansoni, 1876, p. 10). Le parole enfatiche di Burckhardt a proposito dei *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, l'opera storiografica in dodici libri più un frammento del tredicesimo di Enea Silvio Piccolomini, ben introducono la pregevole monografia di Emily O'Brien, che conferma il prezioso valore dei *Commentarii* sia quale espressione della crisi cinquecentesca del papato sia come testo umanistico. Prendendo le mosse, tra gli altri, dagli studi di Paolo Prodi proposti in *Il sovrano pontefice* (Bologna: Il Mulino, 1982) e basandosi sull'edizione critica curata da Luigi Totaro, che ha come riferimento il ms. Corsiniano 147, *The* Commentaries *of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy* dimostra come l'opera del Piccolomini si possa leggere quale presa di posizione forte contro il movimento conciliarista e, allo stesso tempo, come testo apologetico nei confronti delle proprie scelte politiche.

A tal fine, la studiosa coniuga analisi storica e testuale, metodologia che informa l'articolazione del volume e crea una struttura solida, facilmente fruibile. I sei capitoli del libro sono infatti divisi in due sezioni: la prima (capitoli 1-3), di preparazione alla seconda (capitoli 4-6), propone uno studio attento e approfondito del fenomeno conciliarista prima e durante il papato di Pio II, nonché le complesse dinamiche storico-politiche che hanno caratterizzato la carriera diplomatica ed ecclesiastica di Enea Silvio Piccolomini; la seconda sezione, invece, prende in esame il metodo storiografico, la lingua, la retorica e il sistema di immagini dei *Commentarii*, facendo così emergere il complesso tessuto apologetico del testo.

La crisi dell'assolutismo del papato nella prima metà del Cinquecento è oggetto dell'analisi nel primo capitolo. Qui O'Brien, dopo una panoramica storica generale, individua e studia dettagliatamente i tre principali fattori che minavano la sovranità papale prima dell'ascesa del Piccolomini al soglio pontificio: l'influenza sempre maggiore del movimento conciliarista, di cui vengono individuati genesi, sviluppo e diffusione; la dilagante presa di potere da parte dei vari signori e principi europei che, sfruttando l'incertezza in cui versava la *respublica christiana*, in diversa misura presero il controllo e rivendicarono la propria autorità sulle chiese nei loro domíni e territori (emblematico in tal senso Carlo VII, che *de facto* governava la chiesa gallicana); le difficoltà nel costruire uno Stato della Chiesa forte che permettesse di contrastare le rivendicazioni di signori e monarchi e garantisse entrate fiscali stabili.

Il secondo e il terzo capitolo mettono in luce come i molteplici ruoli ricoperti da Enea Silvio Piccolomini in tale contesto, nelle file dei conciliaristi prima e in quelle dei sostenitori del potere papale poi, non solo gli abbiano permesso di vivere la crisi della Chiesa in forme e modalità diverse — "through the eyes of a layman and a cleric, a deacon and a pope, a low-level administrator and a high-ranking adviser" (43) —, ma soprattutto di comprenderne la complessità. Tale esperienza si riflette nei *Commentarii*: come afferma O'Brien, "he wrote this text intimately familiar with the ideas, events, and people involved in that crisis and with a profound and highly nuanced understanding of the challenges facing the church. […] It underscores that, for Aeneas, the crisis of the institutional church was fundamentally and inextricably a personal experience" (43). Il terzo capitolo, in particolare, si sofferma sull'impegno del Piccolomini nelle due grandi battaglie promosse dal papato nel XVI secolo, contro i monarchi che sfidavano l'autorità papale e contro i turchi ottomani.

La sezione dedicata all'analisi del testo dei *Commentarii* si articola in tre momenti tra loro strettamente connessi. Nel quarto capitolo O'Brien studia la rappresentazione del conciliarismo e di Enea che emergono nel libro 1 e la descrizione trionfalistica del papato di Pio II. Il quinto e il sesto capitolo si soffermano invece sull'autoritratto del Piccolomini, che mira a raffigurarsi come "an uncompromised and uncompromising sovereign" (156), più potente di quei monarchi e condottieri che, in realtà, avevano seriamente indebolito l'autorità papale. Interessante a proposito notare come, a tal fine, Pio II ricorra a linguaggio, attributi e ideali propri del potere secolare per trasmettere la supremazia del papa sia nella sfera temporale che in quella spirituale. La studiosa dimostra che tali complesse dinamiche danno origine ad alcuni passi in cui l'apologia del ruolo del *pontifex* mina quella di monarca, e viceversa. Quest'analisi dei *Commentarii* permette al lettore di comprendere come il Piccolomini mirasse a elaborare "a sustained, powerful, and aggressive response to these powerful conciliarist forces" (114). A tal fine, era necessario non solo rappresentare uno stato della Chiesa forte, vittorioso, ma anche mitigare il proprio passato conciliarista e, inoltre, "concealing, erasing, and misrepresenting the weaknesses plaguing Pius II's papacy and the institution of papal monarchy" (14).

In conclusione, *The* Commentaries *of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy* offre un'analisi convincente dell'opera storiografica di Enea Silvio Piccolomini, che si rivela complesso strumento retorico di offesa e difesa nel dibattito politico ed ecclesiastico sull'autorità papale, nonché punto di svolta nell'evoluzione dell'immagine del pontefice. Inoltre, altro pregio del volume è la sua accessibilità, dal momento che può essere compreso e apprezzato tanto dallo specialista quanto dall'appassionato di storia rinascimentale, pur mantenendo un rigore scientifico, come confermano la ricca bibliografia e il denso apparato di note. In altre parole, aggiungendo una nuova sfaccettatura della penna e della personalità di quella straordinaria figura

che fu il papa umanista di Corsignano, con questo libro Emily O'Brien si pone con decisione nel panorama degli studi rinascimentali.

Francesca Facchi, *University of Toronto*

Kristina M. Olsen. *Courtesy Lost: Dante, Boccaccio, and the Literature of History*. Toronto: University of Toronto Press, 2014. Pp. 248.

Boccaccio's understanding and narrative expression of the political and social changes occurring in Florence in the mid-fourteenth century are well documented in his *Decameron* and *Esposizioni*. In *Courtesy Lost: Dante, Boccaccio, and the Literature of History*, Kristina Olsen argues that the works of Dante greatly influence Boccaccio, and thus inform the younger writer's views on the history of his city. In this most compelling study, Olsen examines the significance of Dante's writings on Boccaccio's comprehension of the history of Florence as it relates to the leaders of the Guelphs and the Ghibellines.

The book begins with an in-depth introduction in which Olsen parses for the reader the term courtesy, beginning with a historical overview of the concept, which she defines as the "ethical and social values widespread over the continent from the Carolingian period onwards" (4). This definition leads to a discussion about both Dante's and Boccaccio's views of *cortesia*. According to Olsen, Dante possessed a strong sense of nostalgia for the aristocracy, and for him *cortesia* was an essential bygone element of courtly life. Boccaccio, influenced by Dante, identifies *cortesia* as "a staple of civic life, the 'atti civili' that exist both inside and outside the court" (6). Olsen concludes her introduction with an examination of Boccaccio as *dantista*, his distinct view of *cortesia*, and the need for it to be nurtured as a civic ethos in the factionalized city of fourteenth-century Florence.

The first chapter treats the history of *cortesia* as Boccaccio expressed it in his literary works, focusing especially on the greed and incivility of the Florentine elite. Olsen begins with a comparison between Cicero's concept of *urbanitas* and the concept of *cortesia* practiced by the northern and central Italian aristocracy of the thirteenth century, who, she argues, "espoused a life of factionalism and warfare, a form of *cortesia* that more resembled a version of chivalry based on feudal power and violence than a social ethos meant to promote civic harmony" (29). Each chapter is divided into sub-categories which support and reinforce the principle theme of the chapter. Through an examination of Dante's *Inferno* 16, and two of Boccaccio's works — *Decameron* 1.8, 6.9, and *Esposizioni* 16 — Olsen demonstrates how Boccaccio's reading of Dante informed his (Boccaccio's) description of the *brigata* in *Esposizioni* 16. Boccaccio's portrayals of Betto Brunelleschi and Guido Cavalcanti in *Decameron* 6.9 are inspired by "Dante's Florence, though not from Dante's characters" (45). In her conclusion of chapter 1, the author reiterates that violence and factionalism among the Florentine elite, as well as the changing economic and political situation, are reflected in Boccaccio's writing.

In the second chapter Olsen examines what she calls Boccaccio's politics of *cortesia*, in which she discusses the aristocratic families of Florence and the *gente nuova* vis-à-vis the city's history. She begins with a brief account of the

Florentine banking crisis, which, she argues convincingly, coupled with the Black Death severely changed the social and political orders of Florence. Because of the astronomically high death rate during the plague, the elite families were reduced in both size and political influence, thereby allowing the *gente nuova* to gain power. Enumerating the vices which Dante mentions in *Inferno* 16 and *Paradiso* 16, and which Boccaccio reiterates in *Decameron* 9.8, Olsen claims that Boccaccio, like Dante, "does not hesitate to point to the *popolo* as one of the agents of its moral deterioration and structural collapse" (64). In the later part of the chapter the author focuses on two Florentine leaders, Vieri de' Cerchi and Corso Donati, and in a thorough and lengthy examination of these two men concludes that the demise of "Dante's Florence" is caused by a clash between the *gente nuova*'s vice of *avarizia* (avarice) and *cortesia*, comprising the values of the aristocracy.

Three historical figures emerge in Olsen's discussion of avarice among the merchants and clerics of Florence. The first of these is Cangrande della Scala, who generously hosted Dante in his exile, and to whom Dante refers in *Paradiso* 17. In Olsen's view, Boccaccio's portrayal of a "flawed, more human Cangrande" (110) in *Decameron* 1.7 demonstrates the *cortesia* of Cangrande, which "reveals its value for Boccaccio's history of this social ethic — an ethic for secular and clerical leaders" (110). Her examination of avarice continues with Pope Boniface VIII and Musciatto Franzesi as they are depicted in the *Commedia* and *Decameron*, and Olsen concludes, "[T]he social and moral imperative of generosity resounds in these tales, so much so that it would be remiss for us readers not to see this intention of the *Decameron* alongside the social and moral imperative of the *Commedia*" (137).

In the final chapter, Olsen suggests that Boccaccio intended to create a future for *cortesia* through his portrayal of certain historical figures. She argues that "Boccaccio looks to the past, including those Guelphs and Ghibellines who defeated each other […] in articulating the future of *cortesia*" (140). In a close reading of selected passages from the *Commedia* and the *Decameron*, she demonstrates that "Boccaccio embellishes upon Dante's rhetoric of a lost age of *cortesia*" (172) as he employs important historical figures in erotic tales to underscore virility and female desire as distinct modes of power.

Olsen's prose is natural and straightforward. While her study is intellectual, it is not overly academic, which produces an enjoyable and very informative work. Her study of Boccaccio's interpretation of history through his reading of Dante's *Commedia*, as well as his depiction of *cortesia,* presents an informative and thorough analysis of the political and social events of fourteenth-century Florence as evidenced in the literature of the period. This book would be an indispensable addition to any medievalist's library.

Alfred R. Crudale, *University of Rhode Island*

Franco Pierno, ed. *The Church and the Languages of Italy Before the Council of Trent*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2015. Pp. 319.

Pierno's volume is the result of the workshop "*Verba Domini*: The Church and Vernacular Italian before the Council of Trent," held in Toronto in 2011. Its four sections, "Between Orality and Writing," "Devotional Texts," "Between Literature and Religion," and "Linguistic Heritages," present a wealth of close linguistic analyses through chapters with a broad range of subjects and methodologies.

In "Parola udita, parola letta: modi di collaborazione con l'autore in alcune testualità religiose," Francesco Bruni examines the *reportationes*, written accounts of oral sermons by fifteenth-century Franciscans such as Bernardino da Siena and his followers. He next explores the case of the *Visions of St. Francesca Romana*, written by her spiritual guide Giovanni Mattiotti, underlining a complex relationship between Francesca's oral accounts of her visions and Mattiotti's recording of them. Leandro Alberti, however, in his *Vita della Beata Colomba da Rieto* (1521), makes his own linguistic and editorial role much clearer, directly stating his purpose of making the life of the mystic accessible to all Italians. Vittorio Coletti in "L'italiano e il modello omiletico di due predicatori a confronto" describes a preaching style in which the speaker relies on *exempla* to exhort his listeners, in contrast with an older style that uses logic or philosophy to explain doctrine. He demonstrates the distinction between these two approaches with examinations of sermons by Bernardino and Girolamo Savonarola. Savonarola, he writes, preaches in the old Dominican style, while Bernardino prefers a narrative style of preaching through *exempla*. Coletti concludes that Bernardino is the more modern preacher of the two.

Giuseppe Polimeni's "Il 'Sermone' di Pietro da Barsegapè. Appunti sugli esordi della poesia in volgare milanese" considers the oldest known surviving text in Milanese dialect (1274). The first texts in the Lombard *volgare*, Polimeni explains, had the goal of *esplanimento*, making accessible the word of God. In fact, Polimeni believes that the "construction of a community of faithful" is Pietro's primary purpose (50). In "Errori, reinterpretazioni e riformulazioni. Osservazioni sulle varianti nella tradizione manoscritta della 'Vita di santa Margarita' lombarda," Raymund Wilhelm and Miriam Wittum argue that their examination of eight different manuscripts containing the *Vita di santa Margarita* allows them to glean traces of "communicative immediacy" in the language of the copyists (73-74). They identify linguistic innovations such as the structure "per+noun+che+subjunctive," and for this reason conclude that such texts, existing in a variety of manuscripts in *volgare*, provide a rich source of empirical evidence on linguistic change and variation. In "Appunti per un approccio sintattico-testuale alla lingua del volgarizzamento delle 'Vite dei santi padri,'" Wanda Santini offers a close linguistic analysis of the "Vita di santa Maria egiziaca" from Domenico Cavalca's *Vite*. In particular, she examines

conjunctions and other intra-phrasal connectives. She identifies the structure "x+gerund" as particularly significant to the stated simplicity of Cavalca's prose. In "La Bibbia riportata da Caterina da Siena," Rita Librandi argues that the saint's letters and the language of her biblical references reveal much about the Dominicans' diffusion of scriptural *volgarizzamenti*. She points out lexical connections between Caterina's production and that of Domenico Cavalca and Giordano da Pisa, emphasizing that such connections do not show a direct link between these texts, but rather throw into sharper relief the role of Dominican texts in *volgare* circulating at that time.

In "La lingua religiosa a Venezia nel primo Cinquecento: il 'Giardino de oratione,'" Carla Damnotti examines the language of this anonymous devotional text, first printed in 1494. While other scholars have defined it as a regional *koinè*, Damnotti demonstrates that both its spelling and morphology show tendencies towards literary Florentine. She concludes that it is impossible to determine the precise geographic origin of the *Giardino*'s author, and so it must have been aimed at a wide audience beyond the Veneto. In "Early Italian poetry and the language of the *laude*," Dorothea Kullman addresses the relationship between popular laudistic songs of the late thirteenth century and profane vernacular poetry of the same period. Confraternities that often sang *laude* in public would have almost certainly exposed any writers in Florence or Bologna to this genre. She argues that many of the images and other elements said to tie profane poetry to *laude* could actually point to Latin hymns or to the Marian imagery of the courtly love tradition. Instead, she identifies a lexical change in the descriptions of the beloved in the *stilnovo* poetry of the 1290s and 1300s, in particular in pseudo-latinisms present in the *laude* but absent in more prestigious genres, concluding that, while we cannot determine the extent, some contact must have occurred between *laude* and secular poetry. In "'Esmesuranza' nelle laude di Iacopone da Todi," Marco Prina conducts an analysis of Iacopone's work through the poet's use of the neologism "esmesuranza." He concludes that Iacopone's variety of uses of this word and its shades of meaning point to a wide thematic variety in the friar's work. Identifying Bonaventure as Benivieni's primary influence, Olga Zorzi Pugliese, in "The Language of Religion in the Writings of Girolamo Benivieni," singles out and analyzes a number of the writers' key terms as well as the linguistic strategies he uses to describe the "indescribable" mystical experience (254). She concludes by stressing the importance of metaphorical language for Benivieni, including that language borrowed from Bonaventure. Nicoletta Maraschio, in "I testi religiosi medievali tra i 'citati' della prima Crusca," presents and analyzes a few of the most significant of the religious sources of the early Crusca, as well as a list (compiled by Giulia Stanchina) of all religious sources for the first edition, concluding that more work is needed to reveal the full significance and influence of these texts across the five editions of the *Vocabolario*. In "Toponomastica sacra in Italia," Carla Marcato explores the varied origins of religious toponymy

in Italy. From her vast data set, she is able to identify the regions in which the practice is most and least frequent as well as the most common sources for religious names.

Overall, the volume makes strides towards a better understanding of a number of early Italian texts of linguistic interest and points to rich avenues for future research. Historians of language will find this book of particular value, but it will also be of interest to literary scholars working on the period.

Mary Migliozzi, *Indiana University*

Christian Rivoletti. *Ariosto e l'ironia della finzione. La recezione letteraria e figurativa dell'"Orlando furioso" in Francia, Germania e Italia.* Venezia: Marsilio Editori, 2014. Pp. 433.

Christian Rivoletti svolge un'indagine approfondita dell'ironia nel *Furioso* descrivendone la complessità e il significato multiforme. Il volume presenta vari punti di vista dell'ironia nel poema, che era stata trascurata da un paio di secoli e poi eventualmente riconosciuta, esaminata e apprezzata. Rivoletti dimostra come il poema ariostesco funziona come un intertesto per varie opere letterarie successive al *Furioso*. Lo studio prende in considerazione, in modo particolare, "una sensibilità per l'ironia della finzione ariostesca che, rinata con Voltaire, prosegue e si rafforza nell'ambito del genere epico oltre i confini francesi, per fecondare da ultimo le riflessioni teoriche dei romantici tedeschi" (154). La monografia prosegue con l'approfondimento dell'ironia ariostesca della critica italiana tra Ottocento e Novecento. Lo studio si conchiude con convincenti esempi di interpretazioni figurative del fenomeno dell'ironia della finzione nel *Furioso*.

Oggi l'ironia ariostesca è data per scontata e Rivoletti descrive l'evoluzione di questa sua valorizzazione e riconoscimento. Il libro è diviso in sette capitoli densi d'idee e analisi convincenti riguardo all'evoluzione della poesia epica e dalla storia e della preistoria letteraria e figurativa dell'ironia nel contesto europeo. L'autore include una vasta gamma di testi provenienti dalla letteratura, filosofia e critica letteraria al fine di illustarne il rapporto con il *Furioso,* includendo testi classici, medievali, rinascimentali, barocchi, illuministi, neoclassici, romantici, fino al rapporto del capolavoro ariostesco con la letteratura italiana del secolo scorso. Lo studio include anche un capitolo dedicato alle arti figurative con illustrazioni a stampa, dipinti ed affreschi di artisti di considerevole rinomanza.

Lo studio comincia con una definizione dell'ironia e con l'analisi della sua storia. Secondo Schlegel, l'ironia è fondata sul rapporto di comunicazione esistente tra l'autore e il lettore tramite le caratteristiche che "rompono" (*Brechungen*) la narrazione (3). Alla base dell'indagine dell'ironia ariostesca viene situato il modelo teorico proposto dall'eminente studioso Karlheinz Stierle, adottato e modificato da Rivoletti: "[L]o schema binario originario *histoire* vs. *discours* [nel contesto teorico dello strutturalismo francese] viene ulteriormente ripartito, ed espanso" da Rivoletti con cinque, invece che di quattro livelli (15). Il primo livello concerne l'ambito del reale (*Geschehen*), il secondo ha a che fare con la tradizione artistica letteraria e figurativa (*Geschichte*), mentre gli ultimi tre livelli si occupano della narrazione, ovvero dell'ambito dei tre livelli del *discours* (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*).

Il capitolo secondo e terzo presentano la ricezione del *Furioso* nell'epoca del classicismo francese e del periodo illuminista. Rivoletti prende in esame le riscritture degli episodi ariosteschi nei *Contes et nouvelles en vers* di La

Fontaine e poi esamina come Voltaire, dopo una "lotta con se stesso […] [giunge] a una profonda comprensione e valorizzazione del *Furioso"* (xxvi).

Il capitolo quarto e quinto presentano la ricezione del poema ariostesco in Germania nel periodo romantico. Rivoletti comincia con "la scoperta" di Ariosto da parte di Nicolaus Meinhard, la cui presa di posizione nei confronti del *Furioso* avrà un impatto significativo nella tradizione tedesca nel Settecento in autori come Lessing, Herder e Wieland. In seguito Rivoletti analizza il famoso saggio sulla poesia sentimentale di Schiller che descrive come il poeta moderno non vive un rapporto diretto e armonico con la natura tipico del poeta antico (257). L'autore pone anche enfasi sull'importanza della voce narrante, la potenzialità pittorica del *Furioso* e il legame tra epica e romanzo.

Oltre all'uso dell'ironia nel *Furioso*, Rivoletti affronta ulteriori temi del capolavoro ariostesco: la presenza della voce narrante, il rapporto tra finzione e realtà, l'intreccio dei diversi filoni narrativi, la magistrale alternazione tra momenti tragici e comici e l'uso ironico di una fonte autorevole, cioè Turpino, ripreso da alcuni autori che poi imitarono Ariosto (La Fontaine, Voltaire, Wieland).

Il capitolo sesto discute l'ironia ariostesca nell'ambito italiano, cominciando con la lettura hegeliana di De Sanctis, per poi passare a Pirandello e ai suoi commenti sul *Furioso* nel saggio sull'*Umorismo,* dove scrive che il poema ariostesco possiede una "finzione, per se stessa ironica" (342). Rivoletti ricorda anche Croce e il saggio sull'*Ariosto* del 1918, sottolineandone l'idea problematica dell'armonia nel *Furioso* e concludendo che l'ironia per il critico italiano è intesa "come un fenomeno prettamente artistico e poetico, capace di investire l'intera opera, come la avevano concepita appunto i romantici tedeschi" (335). L'ultimo scrittore preso in considerazione è Calvino, fervido lettore di Ariosto. Rivoletti descrive come Calvino appprezza il registro colloquiale di Ariosto, la presenza di un io narratore-commentatore e il gioco costante dell'ironia.

Nel capitolo settimo, l'ultimo aspetto della ricezione del *Furioso* di cui si occupa Rivoletti, è quello delle arti figurative, al fine di rispondere alla domanda circa i modi per "far sentire" la voce del narratore nella dimensione muta della visualizzazione degli episodi del *Furioso* (25). La rappresentazione figurativa del poema è massiccia e inizia sin dalla sua prima edizione. Rivoletti spiega che il successo visivo del capolavoro ariostesco fu più diffuso in Italia e in Francia che in Germania, dove, secondo l'autore, il poema penetrò nella cultura con molto ritardo. Lo studioso menziona anche diversi esempi di interpretazioni artistiche, comprese le dodici acquaforti di Daniel Niklaus Chodowiecki (1772), gli affreschi di Julius Schnorr von Carolsfeld per il Casino Massimo Lancillotti a Roma (1816-1821?) e la recente interpretazione grafica di Johannes Grützke (2004) per la traduzione tedesca del *Furioso* raccontato da Calvino.

Il volume costituisce un solido e ricco contributo all'ironia ariostesca che sarà di grande interesse per gli studiosi e i lettori di Ariosto. Lo studio è

estremamente dettagliato e svolto con una fluidità di discorso e presentazione del materiale chiara e ben organizzata. Il volume include anche note dettagliate che sono utilmente situate a piè di pagina. L'autore avrebbe potuto ridurre il numero delle ripetizioni dei punti già discussi precedentemente e, inoltre, avrebbe anche potuto tradurre le citazioni in francese come ha fatto con quelle in lingua tedesca. In breve, Christian Rivoletti offre ai lettori un valido, approfondito e fondamentale studio sull'ironia ariostesca, mettendo anche in luce le varie connessioni tra le tradizioni letterarie, artistiche e figurative europee e sviluppando ampiamente la diffusione del *Furioso* nel contesto europeo.

Christen Picicci, *Colorado State University*

Sherry Roush. *Speaking Spirits: Ventriloquizing the Dead in Renaissance Italy.* Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 263.

As the author acknowledges in her opening comments, what began as an examination of Italian Renaissance ghost stories developed into a study focused on how and for what purposes early modern Italian authors gave voice to the spirits of prominent, deceased figures from the past. *Eidolopoeia*, the rhetorical device by which the dead are made to speak through their fictive *eidolons*, or idols, is therefore the selecting principle for the texts Sherry Roush has chosen to explore in her latest volume, while the ends to which her selected authors represent their spectral interlocutors serve to organize the volume's content. The study consists of four chapters preceded by an ample Introduction on the essence of *eidolopoeia* in both antiquity and the works of Dante, Petrarch and Boccaccio. Due to her concentration primarily on the fifteenth and sixteenth centuries, this preliminary analysis of the *Three Crowns* and the individual ways they themselves make use of the rhetorical figure is an indispensable point of departure that thematically anchors all subsequent references, points of comparison, and depictions as revenant spirits in the Renaissance, a period so-named for its "literalization of a congress between the living and the dead" (32). In the chapters that follow, the author examines some of the ways *eidolopoeia* influenced various outcomes in the literary, legal and political spheres.

The first chapter, "Rewriting the *Auctor*: Revising according to the Text's Letter or Spirit?," explores three examples of authorial *eidolopoeia* in which the spirit of a literary predecessor involves itself in an author's writing process either by promoting a new translation of an existing work, advocating a revised edition or approving a new version of the predecessor's text. Vincenzo Bagli, the first to be considered, promotes a new vernacular translation of Boccaccio's *De mulieribus claris* by noting the encouragement he had received from Boccaccio's spirit in a dream. Girolamo Malipiero prefaces his *Il Petrarcha spirituale* with a prose dialogue between himself and the spirit of Petrarch who pleads with him to correct his error in praising Laura instead of Jesus or divine love. Petrarch's entreaty thus acts as "an imprimatur of sorts" (52) to sanction Malipiero's radical revision. The last example in the chapter is a curious paradox in which Antonio di Tuccio Manetti, a scholar in search of biographical information on Guido Cavalcanti, gives voice to his subject's very spirit in order to dissuade others, himself included, from trusting information provided by spirits. In all three cases, Roush demonstrates how well the authors engage with the spirits of the texts in question — in both senses of the word — and how the use of spirit messengers bestows a special status upon the authors as percipient interlocutors.

The second chapter, "Divining Dante: Scandals of His Corpus and Corpse," turns away from authorial *eidolopoeia* to examples focused on the use of Dante's spirit to illustrate how it came to be used in attempts at political

influence. Roush begins by recounting, in Boccaccio's *Trattatello in laude di Dante*, the story of Jacopo Alighieri locating the final thirteen cantos of *Paradiso* by dialoguing with his father's spirit in a vision. She highlights how Boccaccio uses the story to renew interest in the *Commedia* and its author as well as to elicit feelings of guilt among Florentines for their civic ingratitude. The rest of the chapter follows the development of Dante's cultural value and significance to Florence in the city's changing political climate during the late fifteenth and early sixteenth centuries, and the attempts to translate Dante's remains from Ravenna. *Eidolopoeia* is sparse here but does return in key moments, the most dramatic of which is perhaps the miraculous relocation of Dante's missing remains by Angelo Grillo in 1865 after his dream of Dante's wandering spirit. Though his remains were never returned to Florence, Roush argues convincingly, Florentines compensated by reclaiming his spirit: the corpus in lieu of the corpse.

In the third chapter, "*Genius Loci*: Exile, Citizenship, and the Place of Burial," Roush turns her attention to matters of place and custody. Dante's spirit returns anew in two different authors' attempts to end their time in exile by artfully invoking the exile of Dante. She offers excellent insight into Machiavelli's eidolopoetic *Discorso o dialogo intorno alla lingua nostra* and his failure to return to work in Florence. The case contrasts well with that of Zaccaria Ferreri whose *Somnium Lugdunense de divi Leonis X* and his conversation with Dante's spirit therein helped secure his return to Rome after his exile in France. Citizenship and the liberties Jacopo Caviceo takes with Boccaccio's spirit in his *Peregrino* serve to further accentuate the regional linguistic tensions of the time. They also form a transition to the "chilling" (109) translation of Giovanni Pico della Mirandola's remains from the humble grave he had explicitly requested to the tomb they would subsequently share with Girolamo Benivieni, following the latter's insistence to the point of penning two sonnets using Pico's voice from beyond.

Based on the fact that "Pico had no guarantee, in spite of his ratified will and testament, that his wishes would be respected" (137), Roush explores the quandary of self-determination after death in the last chapter, "*Habeas corpus, habeas spiritum*: Some Not-So-Final Thoughts." Several more examples of *eidolopoeia* employed for the percipient's benefit are included here to reinforce the affirmation that controlling the destiny of one's image and message in death is a futile enterprise. Petrarch understood this very well, Roush claims, since his *Epistola posteritati* is arguably "a form of eidolopoeia in reverse, in which the writer is not figured as the living interlocutor, but rather as the dead spirit speaking to the living […] to pre-write his legacy, to control his post-mortem image, and to fix with some finality his *fama*" (159).

With a wealth of material to sustain the focus of her exploration, copious notes for balanced elaboration on important references and the clarity of style in

which she presents the fruit of her research, Roush's most recent volume merits a place on the shelf of any Renaissance or Medieval Italianist's library.

Carlo Annelli, PhD candidate, *University of Wisconsin-Madison*

Rocco Rubini. *The Other Renaissance: Italian Humanism Between Hegel and Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Pp. 408.

Material elements of Italian culture have never found much difficulty in being exported beyond the peninsula's borders. Elements of its intellectual culture, on the other hand, have often exhibited a peculiar stubbornness when it comes to finding a home abroad. In the minds of many, it is as if Italian thought flourished during the Renaissance and never quite recovered. In this book, Rocco Rubini audaciously suggests that a "golden age" of Italian philosophy has been overlooked. As he writes, his aim is to offer "a detailed historical account of how Italian philosophy came to perceive itself as a distinct tradition" through the rediscovery, by some modern Italian thinkers, of the philosophical importance of Renaissance humanism (xix-xx). Many of the key figures under discussion might be unfamiliar to readers not steeped, as Rubini is, in Italian intellectual history (indeed, most are not even read by Italianists these days). Yet there is no doubt that Rubini succeeds in showing that these figures were engaged, in different ways, in as ambitious and interesting a project as their better-known counterparts in Italy and abroad.

This project involved undertaking a quite vast intellectual archaeology in the service of a cultural and political revitalization of the Italian spirit, in short, a way of forging the future from a re-reading of the past. Central to this undertaking was the attempt to reinstate the Renaissance ideal of humanism over its more modern derivations — in Rubini's terms, *umanesimo* rather than *umanismi*. Rubini's book aspires to revive such a contrast through "a 'vivid evocation' of how the Renaissance was (re)experienced by some of its leading interpreters" (29), and further argues that Renaissance scholarship represents an unjustly overlooked and quite indispensable chapter of 20th-century European philosophy. These intellectuals, "despite and beyond their differences, came to read the Renaissance through its humanism, and thus as a praxis to be enacted, as it had been originally […] for the sake of spiritual edification," as Rubini puts it (369).

In addition to the introduction, which clearly lays out the stakes of Rubini's book and its main threads of argumentation, the work is comprised of five dense chapters and a conclusion. In chapter 1, Rubini offers readers a panorama of 19th- and early 20th-century Italian philosophy through the lens of Vichianism. Through analyses of thinkers like Cuoco, Gioberti, Balbo, Spaventa, De Sanctis, Villari, Gentile, Croce, and Gramsci, the author traces a tradition of modern Italian thinkers for whom the struggle for a new intellectual and political identity came to be predicated upon a critical interpretation of the Renaissance and its political failures. Vico proved useful for the idea of "tradition-making" as a dominant mode of philosophical inquiry.

In chapter 2, Rubini analyzes the development of existentialism emerging from what he defines as "a contest between Italian and German philosophies" (27). He narrates the decline of Italian idealism — and its attendant

"Renaissance shame" — and the process through which it was supplanted by an existentialist movement that was capable of finding positive models for itself in an alternate set of Renaissance-era heroes. Focusing on Spirito, Calogero, Castelli, and especially Abbagnano, this chapter reconstructs their attempt to achieve existentialism as a reinvention of Renaissance humanism, one which construed individuality as a historiographical act.

Rubini focuses, in chapter 3, primarily on the figure of Ernesto Grassi, whom he refers to as the first Italian Heideggerean, along with the emergence of the anti-humanist tradition in the Italian philosophical landscape. For this thinker, "Heidegger's hermeneutics were through and through a (Renaissance) 'humanism'" (179), one that led him (Grassi) to a rereading of Plato and a sense of engagement with tradition as integral to philosophical questioning. Rubini also ably canvasses Grassi's disagreements with contemporary thinkers including Gadamer and Jaeger, as well as the Italian thinker's ongoing commitment to philology against its detractors.

In the 4th chapter, Rubini turns instead to Eugenio Garin and the fusion of Hegel and Heidegger in his thought, along with his massive contributions to Renaissance studies. In his work, we see the Renaissance touted "as a modern epoch" (230), with special connections drawn to Enlightenment thinking as well as other, later humanisms. Over the course of Garin's career, the earlier legacy of idealist historiography meets with a kind of "Christian existentalism" (284) aimed at grasping the concrete individual in his or her lived experience and relation to the social world. Especially interesting in this chapter is Rubini's discussion of Garin's work on Pico della Mirandola.

Finally, in chapter 5, Rubini dedicates himself to the figure of Paul Oskar Kristeller and his attempts to claim philosophical rigor on behalf of Renaissance humanism, a rigor he perceived to be sorely lacking from other thinkers' accounts. Following Kristeller from his beginnings in Italy to his "exile" to the United States, Rubini highlights his disagreements with Garin, his conception of Renaissance humanism as rooted in the tradition of rhetoric, his role "in turning the study of humanism into a *Wissenschaft*," and his Neo-Kantian aspirations to systematicity (304).

Perhaps the most powerful part of Rubini's book is the conclusion, however, in which he makes a resounding plea for a renewed philosophical self-analysis on the part of all Italianists, in terms of past battles over the interpretation of the Renaissance humanist tradition and the ongoing ramifications of its legacy.

There is much in Rubini's book I have not been able to mention. A brief review does little justice to the thorough, intricate nature of *The Other Renaissance*, so I will conclude by saying that it represents intellectual history at its finest. I recommend it not only for its content, but for its style, too, which manages to be both engrossing and engaging without sacrificing any of its rigor.

In other words, it is a book about "afterlife" that deserves to have a quite lengthy one itself.

Dylan J. Montanari, Ph.D. candidate, *Stanford University*

Agostino Valier. *Instituzione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane* e *Ricordi di Monsignor Agostino Valier Vescovo di Verona lasciati alle monache nella sua visitazione fatta l'anno del santissimo Giubileo 1575*. A cura di Francesco Lucioli. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015. Pp. 171.

Le opere di Valier si collocano all'interno del filone della trattatistica sul comportamento, modellato, secondo Gabriella Zarri, sulle regole monastiche e i sermoni *ad status* del XIII secolo. Questo filone comprende opere eterogenee come *Del reggimento e de costumi delle donne* (1318-1320) di Francesco da Barberino, *Regola della vita matrimoniale* (1464) di Cherubino da Spoleto, le opere di Giovanni di Dio *Decor puellarum, Gloria mulierum e Palma virtutum* (1471).

Nella prima sezione dell'introduzione (1-41) il curatore guida il lettore attraverso la trattatistica cinquecentesca sul comportamento femminile (1-5), che, a partire da *Della Eccellenza et dignità della donna* di Galeazzo Flavio Capra, 1525, reagisce alla misoginia medievale lodando le virtù muliebri. Ne fanno parte il *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539) di Alessandro Piccolomini, *L'istituzione delle donne* (1545) di Lodovico Dolce, *La nobiltà delle donne* (1549) e *La donna di corte* (1564) di Lodovico Domenichi. I testi di Juan Luis Vives (*De institutione feminae Christianae*, 1523) e Dolce costituiscono un momento di rottura, focalizzandosi sulla donna cristiana. Lo scopo di Vives e Dolce non è difendere la donna, né criticare la corruzione della vita terrena, ma formare la donna ideale fornendo un modello positivo da seguire. In questa tradizione si inseriscono l'*Instituzione* e i *Ricordi*. Come vescovo, Valier aveva promosso iniziative educative e assistenziali di carattere pratico, come la fondazione di associazioni, scuole, seminari e monasteri. Anche nella sua produzione letteraria il tema della condotta e l'intenzione di fornire regole pratiche per un intervento concreto sulla realtà sono centrali.

La storia editoriale dell'opera viene presentata nella terza sezione (pp. 11-29). La *Instituzione d'ogni stato lodevole delle donne cristiane* viene pubblicata a Venezia presso Bolognino Zaltieri nel 1575. Valier si rivolge alle donne che conservano la loro verginità a casa, le *demesse*, che costituiscono il secondo grado di perfezione, seguite dalle vedove e dalle maritate, mentre nei *Ricordi di Monsignor Agostino Valier Vescovo di Verona lasciati alle monache nella sua visitazione fatta l'anno del santissimo Giubileo 1575* si rivolge alle monache, cui spetta il primato morale. Secondo il curatore la divisione in libri non corrisponde alla volontà dell'autore, che non menziona titoli né divisioni interne dell'opera, ma è dovuta all'editore Pietro Francesco Zini, che pubblica la prima edizione della *Istituzione* in un volume costituito di tre libri: *Del modo di vivere delle vergini che si chiamano demesse*, *Della vera e perfetta viduità*, *Instruzione delle donne maritate*. I *Ricordi* vengono pubblicati separatamente, lo stesso anno, presso lo stesso stampatore, a cura di Zini. La seconda edizione, con alcuni cambiamenti, risale al 1577, stampata a Venezia presso gli eredi di

Francesco Rampazzetto; qui i tre libri che compongono l'*Instituzione*, dedicati rispettivamente a vergini, vedove e maritate, vengono pubblicati ognuno con il proprio titolo e la propria paginazione. Nell'avviso ai lettori, tuttavia, si fa riferimento a quattro stati, alludendo quindi anche ai *Ricordi*, che però vengono stampati in un volume autonomo, con paginazione e caratteri differenti. Secondo il curatore questo farebbe dei *Ricordi* una sorta di appendice al volume sui tre canonici stati femminili.

L'edizione del testo si basa sulla *princeps* (INSTITUTIONE | d'ogni stato lodevole | delle Donne | Christiane, | DI MONSIGNORE | AGOSTINO VALERIO | *Vescovo di Uerona*. | *In venetia per Bolognino Zaltieri*. | M DM LXXV. Bologna, Biblioteca Universitaria, A.M. BB.VI. 21; RICORDI | DI | MONSIGNOR | AGOST. VALERIO, | VESC. DI VERONA. | LASCIATI ALLE | *Monache nella sua visitatione* | *fatta l'Anno del Santiss.* | *Giubileo*, | M D LXXV. | IN VENETIA. | Appresso Bolognino Zaltieri. | M D LXXV. Verona, Biblioteca Civica, Cinq. D. 1248. 2), collazionato con la seconda edizione veneziana (INSTITVTIONE | D'OGNI STATO | LODEVOLE | DELLE DONNE | Christiane. | DI MONSIGNORE | | AGOSTINO VALERIO | *Vescovo di Verona.* | *IN VENETIA*, | *Appresso gli Heredi di Francesco* | *Rampazzetto*. 1577; INSTRVTTIONE | DELLE DONNE | MARITATE. | DI MONSIGNORE | AGOSTINO VALERIO | *Vescovo di Verona.* | *IN VENETIA*, | *Appresso gli Heredi di Francesco* | *Rampazzetto*. 1577; INSTRVTTIONE | DELLA VERA | ET PERFETTA | Viduità | DI MONSIGNORE | AGOSTINO VALERIO | *Vescovo di Verona.* | *IN VENETIA*, | *Appresso gli Heredi di Francesco* | *Rampazzetto*. 1577; RICORDI | DI | MONSIGNOR | AGOST. VALERIO, | VESC. DI VERONA. | *LASCIATI ALLE* | *Monache nella sua visitatione* | *fatta l'Anno del Santissi-* | *mo Giubileo*, | M. D. LXXV. | IN VENETIA, | *Appresso gli heredi di Francesco Rampazetto*. 1577).

Le norme di trascrizione sono elencate in una sezione apposita (42-43): il curatore ha inserito accenti, apostrofi, maiuscole; sciolto le abbreviazioni; normalizzato la punteggiatura e l'ortografia (rimuovendo l'*h* etimologica, le forme *bh, ph, th*; sostituendo *cie, gie* e *gni* con *ce*, *ge*, *gn*, *-ij* con *-i,* etc.). Le note riportano le fonti anche se non esplicitate dal testo di Valier.

L'originalità del testo di Valier, all'interno del filone della lode donnesca e della trattatistica comportamentale, risiede nel suo concentrarsi sullo scopo pratico, sociale e anche politico di dei tre canonici stati femminili, e nell'identificazione del quarto stato, quello della zitella, pienamente riconosciuto nel corso del Cinquecento. L'edizione di Lucioli mette in luce gli aspetti di novità della *Instituzione* e dei *Ricordi* e guida il lettore non solo con la puntuale introduzione ma anche durante la lettura del testo. Le note infatti danno conto di tutte le fonti del Valier, anche se non esplicitate nel testo, dei rimandi intertestuali, delle varianti, e chiariscono il significato di alcuni termini latineggianti o dialettali, affinché non solo il filologo, ma anche il lettore meno esperto possa fruire appieno dell'opera.

Marianna Orsi, Indiana University, Bloomington

***Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie. XVIe- XVIIIe siècles*. Ed. Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet et Marie-Madeleine Fragonard. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014. Pp. 345.**

Frutto d'un lavoro d'équipe sviluppato nell'àmbito del programma di ricerca DEFI ("Dialogues Espagne, France et Italie"), il volume, risultato finale di quattro anni di incontri, seminari e conferenze, continua idealmente l'indagine del precedente contributo miscellaneo apparso nel 2012, sempre sotto gli auspici della Sorbonne Nouvelle, vertente sulla genesi delle "forme e funzioni" del genere biografico e intitolato *Écrire des vies. Espagne, France Italie, XVIe-XVIIIe siècles*. In questa seconda fatica a più voci, declinata secondo un criterio squisitamente comparatistico (gli interventi sono redatti in francese, spagnolo ed italiano) gli studiosi si propongono di ampliare e di scavare in profondità le molteplici stratificazioni culturali accumulatesi nelle tre aree romanze, tra Cinque e Settecento, intorno alla diade scrittore-artista, o meglio intorno ai genî creatori e ai loro biografi. Motivazione principale della ricerca è *in primis* quella di chiarire i nessi e le finalità di una vasta produzione scrittoria che prese per suo oggetto la vita di coloro che lasciarono un segno nel mondo con le "loro opere scritte, scolpite o dipinte", altresì evidenziando le delicate intercapedini antropologico-strutturali che permettono di chiarire il funzionamento del discorso biografico e di enuclearne i suoi valori etici al di là delle possibili "resistenze" che questi elementi incontrano nel loro dipanarsi (8).

Il volume, introdotto in elegante sintesi da Matteo Residori ed Hélène Tropé, scandisce la materia in quattro assi tematici. Nella prima sezione, dedicata alle "Dynamiques fondatrices", Johannes Bartuschat (21-35) si occupa di delineare i prodromi del genere biografico protorinascimentale partendo dall'area italiana e concentrandosi sull'eclettica figura di Girolamo Squarciafico e sui suoi paratesti boccacciani. Lo studioso puntualizza come il genere biografico nasca in Italia con la "consacrazione" delle Tre Corone (Dante, Petrarca, Boccaccio) e mostra come tale cristallizzazione biografica contribuisca, in epoca umanistica e rinascimentale, a creare il prototipo/stereotipo d'una letteratura paratestuale idealizzata e quasi "agiografica" tesa ad esaltare i tre padri fondatori delle lettere italiane ed a proporli al pubblico quale inalterabile ed inarrivabile *exemplum*. In tale contesto si muove l'attività di Squarciafico, biografo, editore e traduttore, che crea il mito dell'universo scrittorio boccacciano quale proiezione autobiografica del Certaldese, mito che sarà ulteriormente ampliato, rafforzato e capillarmente diffuso dalle biografie boccacciane del Betussi e del Sansovino. Seguono quattro ulteriori indagini condotte da Pedro M. Cátedra (37-53), Gilles Guilhem Couffignal (55-69), Franco Tomasi (71-85) e Alessandra Villa (87-104) che si occupano rispettivamente: ***a.*** della figura del letterato e politico spagnolo Enrique de Villena, vissuto "tra la corona d'Aragona e quella di Castiglia" (39) tra il quattordicesimo e quindicesimo secolo e delle sue pubblicazioni di burocrate e letterato riverberanti un sentimento proiettivo- identificativo col

testo autoriale, uno stato d'animo che vien definito da Cátedra col termine "altrobiografía" (37); **b**. di un poligrafo provenzale, Jean de Nostredame, che ricostruisce, nella seconda metà del Cinquecento, in una personalissima e soggettivamente "romanzata" *contaminatio*, le *Vidas* dei poeti provenzali; **c**. della tendenza invalsa, dopo la morte del Bembo (1547), a trasformare i contributi biografici in "veri e propri tentativi di delineare una storia letteraria" e di conferire dignità canonica anche ai poeti "moderni" rispetto a quelli "antichi" (71); **d.** dell'esame del "mito" ariostesco e dell'"ascesa" del poeta "al rango di "classico" (88) che si concreta attraverso tre sue biografie comparse tra il 1549 e il 1584 ad opera, rispettivamente, del Fòrnari, del Pigna e del Garofalo.

La seconda parte dell'inchiesta, dedicata a "Le projet biographique, ses acteurs et ses publics" è aperta dalle riflessioni che Ricardo Saez (107-25) elabora sulla biografia di Garcilaso de la Vega compilata dall'umanista Fernando de Herrera e apparsa a Siviglia nel 1580; lo studioso rileva che essa segna, in maniera ammirabile, il trapasso dal pedissequo commento al giudizio di valore critico. Segue la disamina condotta da Benedikte Anderson (127-42), ove è esaminata la scelta del discorso di immedesimazione del biografo Binet col biografato Ronsard in un multiplo gioco di specchi (141) e nel trionfo dell'ipersoggettività in cui il biografo situa se stesso innescando "una rete di relazioni" in cui il ricordo funge da medium per l'evocazione della figura del poeta della Pléiade (135). Sulla medesima falsariga si muovono Catherine Magnien-Simonin (143-156) che affronta il tema della pseudobiografia di Michel de Montaigne uscita nel 1608 e "nata dalla volontà commerciale degli stampatori" (155). Segue il contributo di Ismène Cotensin che parla della raccolta delle *Vite* fatta da G. B. Passeri, sul finire del secolo decimottavo, oscillante fra riscrittura e plagio.

Densa di notizie si configura la terza sezione del volume, imperniata sul ruolo dell'autore: "Auteur: une idéntité problématique". Essa inizia con Jacobo Sanz Hermida (173-85) e la sua analisi della *Vida del Primer César*, compilata nel 1628 da Juan Enríquez de Zúñiga, che si pone come un vero e proprio "modello di biografia barocca" spagnola volta ad osannare il regime monarchico e la sua perfezione assoluta "sopra qualunque altra forma di governo" (185). Si prosegue con Julien Gœury (187-200) che incentra la sua indagine sulla controversa figura di Théodore de Bèze (1519-1605) sospeso, nella redazione delle sue *Vite,* nel doppio ruolo di pastore d'anime e di poeta, per poi passare, con Dinah Ribard, ad esaminare la percezione che la critica letteraria, a lui coeva e non, ebbe sulla vita e l'opera di Adam Billaut (1602-62), falegname di Nevers, "prima figura francese di poeta operaio" (202) che godette di protezioni eccellenti (Maria Gonzaga, il principe di Condé, il cardinal di Richelieu). La sezione continua con Pablo Jauralde Pou (215-224) che mostra come la *Vida* di Luisa de Carvajal (1566-1614) nobildonna spagnola nata in Estremadura e morta a Londra, sia stata abilmente ri-costruita dalla propaganda gesuitica, al fine di una possibile beatificazione, omettendo e/o trasformando la vicenda spirituale di

questa donna volitiva e indipendente in una rigida e stereotipata agiografia. In chiusura compare il preciso *excursus* di Matteo Residori (225-244) sulla Galleria della Casa Buonarroti a Firenze e sulla sua spettacolarità che contribuì, più di qualsiasi biografia, alla "costruzione della figura pubblica dell'artista" (228), creata, tassello per tassello, dal nipote, Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), commediografo e accademico della Crusca.

L'ultima parte del volume, intitolata "Constitution des canons esthétiques et usages de la gloire", è occupata da cinque disamine: quella di Agnès Morini (247-61), che indaga su tre biografie del panorama secentesco italiano, vale a dire: la vita di Marino a cura di Giovan Francesco Loredano, apparsa nel 1633; la vita dello stesso Loredano redatta da Antonio Lupis, del 1663 e la biografia di Ferrante Pallavicino a cura di Girolamo Brusoni, pubblicata nel 1655. La ricercatrice spazia poi nella ricca fioritura di biografie prodotta dalla veneziana Accademia degli Incogniti di cui fu adepto lo stesso Loredano. Segue Hélène Tropé (263-277) che disquisisce della prima biografia di Francisco de Quevedo assemblata da Antonio de Tarsia e apparsa nel 1663. Si procede poi a tratteggiare l'evoluzione del genere biografico nel Settecento iniziando con Florence Ferran (279-294) che si occupa in particolare delle *Mémoires secrets* e *Le Journal de Paris*, provvidi di informazioni biografiche sui mondi, strettamente intersecantesi, di "accademici, artistici, politici" (281). René Démoris (295-310) focalizza la sua attenzione sul conte di Caylus (stravagante figura "d'anticomane" 295, cordialmente detestato da Diderot) e sul suo apporto al volume sulle *Vies des premiers peintres du roi*. Pierre Musitelli (301-26) chiude infine il cerchio delle inchieste con un compendio sull'uso della biografia in Italia nel secolo dei lumi, e spezza una lancia in favore di emblematici bibliotecari e bibliofili italiani del Settecento, quali Muratori, Tiraboschi e Mazzucchelli, autori di "antologie fondatrici" (321) nella cui visione "la pratica biografica era ormai integrata alla riflessione storiografica" (322); inquadramento, questo, che costituirà il modello cui s'ispirerà l'intera produzione critico-biografica ottocentesca.

Il volume, assemblato con acribia e steso in stile asciutto ed efficace, crea un felice connubio tra filologia, sociologia, antropologia e storia delle idee e si pone come prezioso *vademecum* per chi voglia indagare a fondo la panoplia paratestuale fiorita intorno ai testi "maggiori" prodotti tra Rinascimento ed età romantica che mutò radicalmente il rapporto scrittore-pubblico, spianando la strada alla visione della moderna critica letteraria.

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

***War and Peace in Dante: Essays Literary, Historical, and Theological*. Ed. John C. Barnes and Daragh O'Connell. Dublin: Four Courts Press, 2015. Pp. 264.**

The volume, *War and Peace in Dante: Essays Literary, Historical, and Theological* contains ten essays that had been public presentations. Nine of them were part of the annual Dante Lecture Series at University College Dublin in 2007-2008; the first essay, written by volume editor John C. Barnes, was based on a lecture he gave in University College Cork in February 2011. The volume constitutes the tenth collection of essays compiling the talks from the annual Dante Lecture published by Four Courts Press. In keeping with a lecture series, the essays all stretch the boundaries of what is meant by the theme "war and peace." Three contributions deal directly with literal wars and their political theorization during the Middle Ages; three focus on the literary representation of war, or "wars of words" as metaphoric for *tenzoni*; and the remainder treat peace, whether as a political concept, or as a religious Christian ideal.

The first three essays examine medieval warfare as reflected in Dante's literature. The opening essay, composed by John C. Barnes, also serves as a type of introduction to the entire volume in which he discusses the general concept of war. Dante, Barnes notes, never rejected warfare outright, only unjust wars. For Dante war could be a noble pursuit, at times waged by glorious warriors for just causes. Barnes concludes that Dante was no pacifist but rather he accepted war as part of the human condition. Joseph Canning's chapter, "Dante and Just War," builds logically on Barnes's article, because he explores the theological notion of a just war. Canning offers a historical perspective, explaining that after Constantine's conversion, Christianity ceased being pacifist, strictly speaking. Subsequently, theologians grappled with the Christian justifications for war. Augustine wrote that it was just to wage wars to avenge injuries, and as a consequence or remedy of sin. However, in Dante's age, Aquinas provided the memorable formula for just wars. Aquinas stressed that three conditions needed to be met for a war to be just: 1) the war needed to be declared on the authority of an appropriate ruler; 2) the *causus belli* needed to be just; and 3) the warriors needed to possess the right intentions when waging war. Canning then applies these conditions to Dante's statements about war in *De monarchia*, arguing that Dante's justifications for the wars of the Roman Empire did not accord with Aquinas's theories about just wars. Rather, Dante seemed to believe that the God-given mission of the Empire exempted it from waging only just wars. In the third essay, Hanna Skoda's "Differentiation or Destruction: The Effects of War on Human and Social Bodies in the *Commedia*," Dante's first-hand experience at war comes to the fore. Skoda explores the profoundly destructive effects of war on society. Through the rules established for them, just wars preserve the social order in much the same way as a judge secures peace by enforcing justice. Conversely, unjust wars produce chaos; they are declared by tyrants who seek personal aggrandizement rather than civil harmony. Taken together, these three

essays expand on our understanding of Dante's views of political developments in the fourteenth century.

The following two essays turn the focus of the volume from historical matters to literary topics. In the fourth chapter, Barnes discusses the episode in *Inferno* 7-9 when demons of Dis deny Dante and Virgil entry to the city. Barnes reads the passage as a siege, listing its references to military engineering, and concluding with the angel who forces open the gate. In the following study, "A War of Words: The Politics of Argumentation in Brunetto Latini and Dante," Stephen J. Milner looks at war as the thirteenth-century metaphor for *tenzoni*. Milner discusses Latini's *La rettorica*, with its perspective that *tenzoni* were "wars of words." Such a concept derived from Aristotle and Cicero, but Latini updated it for the politics of the thirteenth-century *comune*; thus, while Cicero wrote of *republica* and *miles*, Brunetto speaks of *comune* and *cavaliere*. As Dante received the notion from Brunetto, *tenzoni* were the legal cornerstones for the Italian *comuni*. Although it does not immediately follow Milner's essay, Elena Lombardi's contribution is of a similar nature. Entitled "'Per aver pace co' seguaci sui': Civil, Spiritual, and Erotic Peace in the Francesca Episode," her study examines the historical background to *Inferno* 5. Francesca's marriage to Gianciotto was central to securing the peace between the Malatesta and Da Polenta, two formerly warring families. Lombardi discusses the theme of peace and discord that runs through the infernal circle of lust.

The final four essays change direction and explore not war but peace in Dante. Matthew S. Kempshall examines Dante's understanding of peace as revealed in his *De monarchia*. Kempshall determines the philosophical foundations for Dante's conception as derived from Aristotle and Augustine, but conditioned through the writings of Remigio dei Girolami. According to Kempshall, Dante defined peace as a unity of wills among citizens relative to one another, and relative toward their ruler. The other essays deal with peace defined metaphorically rather than literally, to wit, they all discuss the spiritual notion of peace. In his essay, Spencer Pearce explores spiritual peace as reflected in *Purgatorio*, while Vittorio Montemaggi examines it from the perspective of *Paradiso* 2-3. Both scholars come to similar conclusions: peace occurs when individuals overcome their personal differences to arrive at a state of concord with another. In *Purgatorio*, that concord is political or social, while in *Paradiso* it is unity with God's will. Lastly, the final essay, "The Pursuit of Peace in Dante and Petrarch," compares the idea of spiritual peace in the two great poets. Written by Pamela Williams, it treats the different nuances of the word "peace" in Dante and Petrarch. For Dante, peace has a positive connotation, indicating a self-fulfillment, while for Petrarch it is negative, suggesting the absence of a psychological tension. While the first half of the volume examines Dante from a social or political point of view, the second half discusses him in the context of medieval theology.

The volume *War and Peace in Dante: Essays Literary, Historical, and Theological* offers numerous insights into Dante's thinking about warfare, as informed by the historical developments and theoretical writings of the times. As such it makes an important contribution to Dante scholarship in the twenty-first century.

Fabian Alfie, *University of Arizona*

SEVENTEENTH, EIGHTEENTH, & NINETEENTH CENTURIES

Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*. Milano: Ledizioni, 2015. Pp. 217. DIGITAL.

Il volume si articola in sette capitoli, che, seppur indipendentemente trattino specifiche questioni legate al dantismo di Foscolo, allo stesso tempo contribuiscono a darne un quadro coerente, grazie soprattutto all'intelligente lettura di passaggi e documenti foscoliani non sempre tenuti nella debita considerazione dalla critica precedente. Il merito delle ricerche di Colombo è di aver lumeggiato agilmente anche episodi minori, forse a torto ritenuti periferici, dell'attività di Foscolo dantista, esule in Inghilterra, in modo da delinearne metodi e fonti. Il rapporto con la coeva dantistica italiana è il campo d'indagine privilegiato.

Documento imprescindibile per comprendere la genesi delle due maggiori fatiche dantesche di Foscolo, cioè il *Discorso sul testo della "Commedia" di Dante* e il commento filologico all'*Inferno*, è la lettera-manifesto a Luigi Capponi del 26 settembre 1826, non a caso premessa da Mazzini all'edizione postuma della *Commedia* foscoliana da lui curata. Da essa emergono non solo i progetti futuri all'indomani dell'uscita del *Discorso* ma, più in generale, la *readership* che l'autore ha in mente per la sua edizione dantesca. Su quest'ultimo punto le frizioni con l'editore inglese Pickering, cui Foscolo imputava anche la disorganicità del *Discorso*, non sono poche: si scontreranno l'esigenza commerciale cui ovviamente guarda l'editore e l'idealismo del critico. Quest'ultimo pensa ad un *library book*, per dotti, bibliofili, bibliotecari, da indirizzare al mercato italiano, non senza motivare le sue aspettative registrando un calo di interesse per Dante da parte degli inglesi. D'altro canto, raggiungere il favore degli italofoni in Inghilterra non era del tutto escluso da Foscolo: lo dimostrerebbero alcune note dantesche che spiegano l'italiano con espressioni inglesi (*to be gibbeted* per "gibetto" di *Inferno* 13.151). In tale prospettiva Colombo rivaluta, come importante precedente, il progetto, naufragato poi per la morte del curatore, di un'*Antologia critica della poesia italiana*, cui Foscolo avrebbe lavorato curando la selezione dei testi, e che, pensata come "speculazione libraria" (12) in prospettiva puramente commerciale, era indirizzata agli studenti d'italiano.

I riferimenti alla relazione Dante-Omero contenuti nella lettera a Capponi si rivelano preziosi per attingere alla genesi vichiana dell'impostazione filologica di Foscolo studioso di Dante. "La porta d'accesso al dantismo foscoliano" (25) sono i *Corollarj* del secondo libro della *Scienza nuova* in cui Vico esplicita la teoria della prosodia vocalica, ripresa da Foscolo come strumento in ambito filologico. La cura filologica del testo (oggi diremmo critica testuale) è centrale nell'approccio critico al poema. Il titolo dell'unico organico scritto dantesco pubblicato vivente l'autore è parlante: il *Discorso* è appunto sul *testo* del poema, una vera e propria "premessa filologica" (34). In esso Foscolo accenna,

ancorché latamente, ai criteri filologici adibiti alle sue scelte testuali (per lo più di correzione della Vulgata) tanto che "la priorità della filologia è l'ipotesi di lettura unificante dei dati" (31) dispersi nelle 211 sezioni. Per giudicare propriamente la filologia foscoliana l'autore suggerisce di integrare le considerazioni disseminate nel *Discorso* non solo con il commento all'*Inferno* ma anche con i *Frammenti fiorentini* e con le postille della Labronica (autografe, apposte su una copia del *Discorso* conservata a Livorno), per avere un quadro non incompleto come quello su cui si basavano le critiche severe alla filologia foscoliana di Timpanaro e Tissoni. Colombo ne sottolinea invece i risultati significativi, misurabili *a posteriori* sulle numerose segnalazioni da lì provenienti reperibili nelle note alla *Vulgata* petrocchiana: "[...] il recupero del valore fondante, non ancillare, della filologia — corroborato dalle riflessioni vichiane sull'origine vocalica del linguaggio poetico — è un merito che negli studi danteschi condotti dai critici-poeti dell'Ottocento italiano sarebbe arduo attribuire ad altri che a Foscolo" (35).

I capitoli III-VII indagano la rete di rapporti con la coeva dantistica entro cui si inserisce l'operazione foscoliana. L'esordio del Foscolo dantista è un'*excursus*, apparso nella *Edinburg Review*, della storia dell'esegesi dantesca accompagnato da una recensione dell'allora inedito commento di Biagioli. Le aspre critiche rivoltegli pertengono tanto al ruolo di intellettuale da lui incarnato, aborrito da Foscolo, quello cioè del "chierico", quanto al suo impianto critico non sostenuto dallo studio dei "fatti storici". La lezione degli storici europei (Gibbon, Roscoe, Sismondi), dei quali loda il metodo che seleziona i fatti e li organizza in un sistema superiore, è accolta senz'altro da Foscolo, il cui "procedimento euristico" (91) è efficacemente riassunto da Colombo in tre fasi: raccolta dei fatti; verifica della loro pertinenza e veridicità; inclusione in un quadro argomentativo più ampio. Ad esempio, da Sismondi è ripresa la tesi, che percorre tutto il *Discorso*, "che Dante avrebbe ritoccato più volte la *Commedia*, intervenendo a distanza di anni su brani già composti" (61), dalla quale tesi Foscolo postula che il poema non fosse né completo né divulgato alla morte di Dante.

Nell'ambito delle ricerche storiche e archivistiche, Foscolo non poté ignorare le recenti e importantissime scoperte avvenute in seno al dantismo veronese, ad opera di studiosi di spicco quali Dionisi e Perazzini. A loro va attribuita, tra l'altro, la scoperta dell'Ottimo commento, fonte sicura di tutta l'esegesi posteriore. Al di là delle aspre reprimende non lesinategli in campo critico — la quintultima sezione del *Discorso*, ad esempio, è "uno splendido ritratto caricaturale" del canonico veronese, per dirla con Dionisotti (76) — "la profonda rielaborazione di materiali dionisiani" (81) è acutamente rilevata dall'autore del saggio.

Di segno completamente opposto invece è il giudizio sulla *Commedia* curata dal francescano Baldassarre Lombardi, al quale è dedicata la sezione CCVIII del *Discorso*, in cui Foscolo elogia i risultati in campo testuale ed

esegetico, prediligendo Lombardi le varianti con forme vocaliche piene e corroborando le note su una solida base documentaria. Sempre sullo stesso criterio della prosodia vocalica è stabilita la superiorità dell'edizione Cominiana (1726-27) curata da Volpi, rispetto alle altre circolanti, la Vulgata della Crusca e l'edizione Poggiali, cioè la terna di testi di riferimento per l'emendazione del verso dantesco.

L'ultimo capitolo è dedicato a Quirico Viviani, dantista la cui sfortuna presso i posteri andrà in parte imputata a Foscolo stesso, il quale nel *Discorso*, e in anticipo rispetto a indagini più recenti, denuncia la manipolazione cui è sottoposto il poema nell'edizione secondo il codice Bartoliniano. Il confronto con Viviani, che individua nella tradizione una serie di varianti d'autore, dà l'opportunità di ragionare su uno dei punti fermi della critica testuale foscoliana, e cioè, come si è detto, la supposta incompiutezza della *Commedia*. Colombo non manca di notare come questa assunto storico-letterario lasci "campo aperto alla discrezionalità (talvolta all'arbitrio) del Foscolo critico testuale", il quale "non esita a invocare fantomatiche varianti d'autore […] di fronte a riconoscibilissime sviste, banalizzazioni, corruttele di copisti o tipografi" (135-36).

Lo studio qui presentato riaprirà certamente alcune questioni legate al dantismo foscoliano, ricco com'è di puntigliosi riscontri testuali interni alla sua produzione dantesca, chiamando in causa anche alcuni documenti qui per la prima volta presi sistematicamente in considerazione.

Diego Parisi, *Istituto Storico Italiano per il Medioevo (Roma)*

Natalia Costa-Zalessow, ed. *Voice of a Virtuosa and Courtesan*: *Selected Poems of Margherita Costa*. New York: Bordighera Press, 2015. Pp. 270.

Voice of a Virtuosa and Courtesan represents the first modern edition of poems by Margherita Costa, the Roman poet who performed at the court of Ferdinand II de' Medici in Florence, sang in the court of Christine of Savoy in Turin, and was featured in Luigi Rossi's opera, *L'Orfeo*, in Paris. The anthologized poems, arranged chronologically with facing translations by Joan Borelli, are drawn from seven books published between 1638 and 1647: *La chitarra*, *Il violino*, *Lo stipo*, *La selva di cipressi*, her sacred narrative poem *Cecilia martire*, *La selva di Diana*, and *La tromba di Parnaso*. The rich paratext includes three portraits, an introduction, critical bibliography, translator's foreword and note on the Italian text. Commentary on the structure, content, and historical or autobiographical factors surrounding the composition of the poems is provided in the introduction, which also includes an overview of Margherita's life, literary career, style, and influences, and addresses her critical reception from the seventeenth century to today.

While representing only a fraction of Margherita's vast oeuvre (her first poetry collection alone was 573 pages long), which includes works in prose, several plays, two narrative poems and a pageantry, Costa-Zalessow's selection highlights Margherita's characteristically Baroque style, use of metaphors, antitheses, hyperboles, oxymora, and her experimentation with a range of genres and forms. These include numerous encomiastic poems to illustrious French and Italian personages, church figures, influential women in her personal life and recurring themes, such as *vanitas*, love, exile, and the female poet's struggle for literary recognition. The poems are accompanied by historical and lexical footnotes in both languages and, when only excerpts from a given work are provided, a long dotted line signals the omission of a full line or more of verse. Borelli's footnotes further clarify the text and context of Costa's verses, which are unfortunately left unnumbered.

Whereas Margherita's contemporaries and later critics often overlooked her sense of humor and original content and style, dismissing her poetic extravagancies as "ridiculous," Costa-Zalessow situates the poet — whom she deems the "most Baroque" (19) Italian woman writer of the seventeenth century — within the framework of the esthetics and social codes of her time, showing how declarations of her ignorance and *rozzo stile* are not a sign of "personal insecurity" (41), but rather satirize the tendency of women writers to minimize their talents in comparison to their male counterparts. Demonstrating Margherita's intimate knowledge of the Italian lyric tradition from the Middle Ages to her contemporaries, Costa-Zalessow identifies re-workings of verses of the Latin poet Maximianus, Petrarch, Ariosto, and Tasso, as well as providing explicit references to female poets such as Margherita Sarrocchi, Vittoria Colonna and Veronica Gambara.

Margherita also challenged poets of her own time, as in her idyll, *Violamento di Lilla*, a biting response to Giambattista Marino's *Trastulli estivi*; Margherita's male narrator is undermined and ultimately punished while Lilla is free "to choose the man she prefers" (29). Though some of Costa-Zalessow's evaluative footnotes, such as the comment that *Donna che si duole dell'amante morte* is "excessive in tone, but it is Baroque and well written" (123), offer limited insight and could have been avoided, and while the editor and translator might have remarked on several other significant allusions in their footnotes — such as Margherita's chiastic ironizing of Petrarch's "Benedetto sia 'l giorno e 'l mese [...] e l'ora e 'l punto" (Canzoniere LXI) in her verse, "E maladetto sia quel punto ed ora," in *L'autrice, consigliata da Benedetto Guerrini di bruciare alcune sue rime* — few other suggestions and fewer criticisms can be made regarding this satisfying and nearly immaculate bilingual anthology.

Finally, Costa-Zalessow recognizes some of the poet's unique contributions: Margherita's last publication, *Gli amori della luna,* is likely the first theatrical treatment in Italian literature of the myth of Endymion, while her poem, *Madre alla bambina inferma*, may well represent the first time an Italian poet addresses her child's illness, providing (though the editor does not mention this) a precedent for women writers of the subsequent generation who adopted the same theme, as in Faustina Maratti Zappi's *Al figliuolo Rinaldo ammalato*.

Joan Borelli's superb English translations, thorough foreword, and elucidatory footnotes cannot be overlooked. Borelli provides concise explanations of the major metric forms adopted by Costa — sonnets, *ottave*, *canzonette,* and idylls — and traces the history of each, from Giacomo da Lentini to Petrarch to Bembo, from Boccaccio to Ariosto to Tasso, and from the Sicilian School through the seventeenth century. In this way, the poet's "Baroque attributes" and "unique voice" (49) clearly stand out within the poetic landscape in which she operated, one under the strong influence of the *marinisti* and their opposition to the dominant Petrarchan tradition of the preceding century. Borelli is attentive to Margherita's use of internal, crossed and end-rhyme, meter, onomatopoeia, alliteration, consonance, assonance, imagery, register, rhythm and tone. Her use of slant rhyme when unable to replicate end-rhymes and of iambic pentameter in lieu of *endecasillabi*, and her occasional inversions of word order are dictated by her goal of preserving the "resonance [...] and the pleasure" (53) of the original text. Though such extreme fidelity to the original rhyme and meter occasionally yields less than desirable results ("Al padre t'allontana iniqua stella" is rendered as "From father you're cut off by a star cruel"; "e le persone colei non trova e però sta con quello" becomes "She can't find anyone but him. That's why she's with him round the clock"), by and large the English translations are not only scrupulously loyal, but will also allow a wider audience of readers to experience the humor, wit and erudition of this feminist *avant la lettre* and to appreciate the rhythms, tones, and musicality inherent in so many of her verses. If the poet ultimately deemed as foolish her

desire for readers to enjoy her verses ("Già credei, come donna, o mia follia, / ch'ogni alto core del mio plettro frale / gioir dovesse e che dell'opra mia / godimento traesse al merto eguale"), this anthology and its thoughtful presentation and re-contextualization of Margherita Costa's life and works finally make that desire plausible.

Aria Zan Cabot, PhD candidate, *University of Wisconsin-Madison*

Giovan Battista Marino. *Dicerie sacre*. Introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2014. Pp. 393.

L'edizione 2014 delle *Dicerie*, termine che nel lessico mariniano definisce le "orazion nobili" (61), si pone come il prosieguo ideale del "magistrale saggio introduttivo" e del "ricco commento" (9) che corredano l'edizione a cura di Giovanni Pozzi apparsa nel 1960. Il lavoro dell'Ardissino colma un vuoto critico di più di cinque decadi, interrotto soltanto — tra il 2001 e il 2012 — dagli "eccezionali esiti" di puntigliosi scavi d'archivio ad opera di valenti indagatori (Giorgio Fulco, Clizia Carminati, Emilio Russo) che hanno gettato nuova luce sulla gestazione di quest'importante opera. Tuttavia, come la studiosa rimarca, tali pazienti inchieste filologiche, pur fornendo informazioni preziose "sugli anni delle *Dicerie*", non scalfiscono l'"enigma riguardo ai tempi di scrittura" (9) data la mancanza di nuovi manoscritti che rendano conto dei tempi di redazione, della "scelta del genere" e della mancata realizzazione di un "secondo volume" che pure Marino aveva annunciato, *apertis verbis*, nella sua corrispondenza, con dovizia di dettagli strutturali e contenutistici in più d'un'occasione (10). Quel che è certo è che il primo ed unico volume delle *Dicerie sacre* uscì dai torchi dell'editore torinese Pizzamiglio nel 1614, stesso anno in cui apparve in Venezia *La Lira* per i tipi del Ciotti. Le *Dicerie* scoprono un lato scritturale/teologico del Marino che di solito viene messo in ombra dalle pirotecnie "pagane" che costellano la sua produzione più conosciuta ed acclamata.

Da lui stesso descritte come il risultato di una "fatica lunghissima […] sopra la Sacra Scrittura" (*Lettere* 97, 167) e dedicate, in uno sfortunato tentativo di "*captatio benevolentiae*" (17), a Papa Paolo V, Le *Dicerie* sono costitituite da tre sezioni in prosa, *La Pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone*, *La Musica. Diceria Seconda sopra le sette parole dette da Cristo in croce*, *Il Cielo. Diceria Terza sopra la religione de' Santi Maurizio e Lazaro.* Eccezion fatta per la terza (la cui stesura, stando ai documenti d'archivio, dovrebbe essere stata ultimata tra il 1608 e il 1609, le rimanenti *Dicerie* hanno incerta datazione: data possibile, il 1613 per quel che riguarda la seconda; quanto alla prima, essa "sarebbe rimasta in una fase embrionale poi sviluppata tra "l'uscita dal carcere" sabaudo "e il momento della stampa" (16). Come acutamente rilevato dall'Ardissino, l'opera fu concepita con la ferma intenzione del Marino di sciorinare le sue estese competenze nel campo teologico e patristico, influenzate e corroborate dalla massiccia fioritura di prediche e predicatori che convogliavano tematiche di natura squisitamente "cherigmatica" (19) ben attagliantesi al *modus sentiendi et scribendi* della visione post-tridentina (si pensi all'estrema popolarità di un Botero, di un Panigarola o di un Capaccio). Il Nostro coglie al volo l'essenza innovativa di un tale *modus scribendi et sentiendi*, forgiando le *Dicerie* con una sperimentale "materia dell'invenzione" mediante la quale esse "faranno stupire il mondo", dal momento che "ciascuna di esse si aggira sempre su una metafora sola" (19). L'impianto concettuale de

La Pittura è solidamente fondato su quella che Russo definisce "forte caratura visiva" (15), concentrantesi sul tema del santo sudario, in una sapiente miscela di sacro e di profano ove la visione cristocentrica, veicolata dalla "mirabil tela" (131) diviene non solo "il modello più fulgido di *imitatio Christi*, più ancora del Calvario" (37), ma si pone anche come arma sottile usata ad *maiorem gloriam* di Carlo Emanuele I di Savoia e sposta l'asse del prestigio religioso da Roma a Torino, su quei "monti alpini" dove "l'anima pietosa" è "fatta spettatrice" della "tragica insegna" del lenzuolo cristico (152). Attraverso la *Diceria Prima* Marino fa assurgere la città pedemontana a faro di luce della cattolicità e a sede designata dal cielo più fors'anche di Roma.

Se *La Diceria Prima* trova il suo asse portante nel parlare visibile dell'*ut pictura poësis* che la rende più omogenea ed equilibrata negli incastri strutturali, *La Musica*, come già rilevato da Pozzi, presenta notevoli "fratture" espositive (150). Scaglionata in quattro tronconi di cui il più significativo contiene "la corrispondenza Pan-Cristo", tale *contaminatio* analogica si profila ne *La Musica* come tratto importante della visione mariniana, attraverso la narcisistica proiezione-identificazione del se stesso incarcerato col *Christus patiens* (16). È questo un uso che rivela, secondo la fine intuizione dell'Ardissino, "un profondo, rivoluzionario ribaltamento dell'*imitatio*" che diviene qui "sfida disinvolta" al limite del parodico (17). È muovendo da tale contesto che la studiosa condivide le intuizioni del Pozzi sulla "straordinaria somiglianza formale" delle prime due *Dicerie* ad una lettera semiseria dal fondo burlesco, "infarcita […] di citazioni bibliche" che il Marino, dalla prigionia nelle carceri torinesi, scrisse a Lodovico d'Aglié (16). Nell'universo mariniano delle *Dicerie* al filone delle reminiscenze biblico/erudite è sotteso un altro, non meno importante. Infatti, all'immensa capacità camaleontica che gli consente di incorporare nel suo percorso il "carrozzone" omiletico/enciclopedico dell'anima in barocco (spaziante dalla storia alla scienza naturale alle Scritture e all'astronomia, Marino aggiunge ne *Il Cielo* la profondissima suggestione del tassiano *Mondo Creato,* occultato come "segreto e autentico anti-modello" che il Cavaliere "camuffa" da predica/panegirico (17).

Ad *explicit* introduttivo la Ardissino si sofferma sulla straordinaria fortuna editoriale dello scritto mariniano che riscosse l'adesione entusiastica dei lettori e conobbe l'onore di ben ventritré tra "edizioni e ristampe" sino al 1675, divenendo il manuale sul quale molti predicatori esemplarono la loro produzione omiletica, per poi conoscere, come molti testi secenteschi, il silenzio e l'abbandono dell'oblio. La presente edizione, pur non apportando, per ammissione della stessa curatrice, modifiche ectodiche sostanziali a quella del Pozzi (data la mancanza di ulteriori "manoscritti e […] carte che possano determinare significativi interventi" rispetto ad essa) (51), risulta meritoria per gli attenti parametri critico-filologici a cui è improntata e getta ulteriore luce su una delle "anime" più in ombra del Marino sottolineando l'estrema duttilità stilistica del Cavaliere, la sua poliedrica capacità di precorrere i gusti e le

tendenze d'un'epoca che lo pongono in grado di anticipare la sontuosa abbondanza della cornucopia oratoria profusa, sul finire del secolo, a piene mani e a piena voce da Tesauro, Frugoni e Segneri.

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

Lara Michelacci. *Il microscopio e l'allucinazione: Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*. Bologna: Pendragon, 2015. Pp. 175.

In questo libro inconsueto quanto interessante, Lara Michelacci, docente di Letteratura Italiana presso l'Università di Bologna, si addentra negli oscuri meandri della narrativa italiana di fine Ottocento, esplorandone i legami con le scienze mediche e le aperture verso i territori dell'occulto e dell'ignoto. Questa apparente contraddizione caratterizza l'arte e il pensiero di Luigi Capuana, il cui percorso creativo e conoscitivo è qui investigato a partire dalle figure femminili che appaiono in *Profili di donne* (1877), *Giacinta* (1879) e *Profumo* (1890).

Nell'epoca del positivismo, che ha posto al centro del dibattito culturale termini tratti dal linguaggio medico-biologico come anomalia e diversità, Capuana sfrutta la patologia come strumento ermeneutico per portare alla luce ciò che la fisiologia nasconde e che invece il corpo malato può rivelare. La malattia, intesa come alterazione dell'equilibrio, diviene essenziale per indagare il mistero umano, e la donna, per il medico come per l'artista, rappresenta il campo privilegiato d'indagine: è proprio a partire dalla figura femminile che lo scrittore può percepire le trasformazioni indotte dalla modernità nel vissuto individuale.

Nel primo capitolo di questo studio, Michelacci affronta il problema del dissidio tra lo studio del "documento umano", ovvero l'analisi dal vero, e l'ispirazione letteraria. La dimensione artistica del vero costituiva un imperativo costante per Capuana, ma egli era altresì convinto che la sola analisi della realtà non potesse trasformarsi in arte senza l'intervento dell'immaginazione. Questo rapporto di reciproca esclusione tra l'analisi del reale e l'ispirazione letteraria mette in crisi la fede positivista di Capuana: tale contraddizione di fondo è alla base del suo intero percorso artistico e conoscitivo, caratterizzato da ripensamenti, revisioni e vere e proprie abiure.

È nell'ultimo capitolo che Michelacci si occupa di quel primordiale "laboratorio d'idee" che è la breve raccolta di novelle *Profili di donne*, con cui Capuana mirava a "cogliere la variabilità del reale oltre la fisiologia" (117). Dominata dal tema della visione, questa raccolta deve molto alla lettura dei racconti di Diderot — per il richiamo all'immediatezza delle sensazioni e la tensione natura-cultura — e alla frequentazione, nella Firenze degli anni Sessanta, del gruppo dei macchiaioli. L'obiettivo di Capuana è esprimere sentimenti e sensazioni concrete, in modo che il lettore ne abbia un'impressione immediata. Già in questa raccolta giovanile, dunque, lo scrittore rivendica l'autonomia dell'atto artistico, rifiutando l'impegno romantico-risorgimentale e aprendo alla crisi dell'io unitario.

Profili di donne è immediatamente antecedente a *Giacinta*, che racconta la vita "sbagliata" di una bambina vittima di una violenza sessuale, macchiata da un peccato originale da cui non riuscirà a riprendersi, sino al suicidio. Michelacci esamina il romanzo alla luce dell'interessante carteggio che Capuana ebbe negli anni Ottanta con la giornalista e scrittrice lombarda Anna Radius

Zuccari, in arte Neera. I suoi romanzi, in cui si descrive l'esperienza della marginalità della donna, costretta semplicemente a osservare un mondo dal quale è condannata all'esclusione, affascinavano moltissimo Capuana. Per quanto *Giacinta* abbia come interlocutori principali i modelli francesi (Dumas fils, Balzac, Zola), il dialogo tra lo scrittore siciliano e Neera si rivela fondamentale. Il lungo decennio che intercorre tra la prima pubblicazione di *Giacinta* e le sue incessanti revisioni servì a fornire un impianto diverso al lavoro e a ripensare alle caratteristiche di alcuni personaggi. Si veda ad esempio il dottor Follini, la cui evoluzione nel corso degli anni si deve anche alle posizioni profondamente critiche espresse da Neera nei confronti delle scienze mediche: se nella prima edizione del testo il dottore "ha le stesse coordinate scientifiche dell'autore" (74), successivamente il suo sguardo clinico sembra "un fallimento […] dal punto di vista della donna" (75), giacché il riconoscimento dei sintomi non permette al medico di penetrare concretamente l'animo femminile nei momenti di crisi. Grazie al dialogo con Neera, dunque, il romanzo si trasforma da puro caso di psicopatologia morale "in un inquietante episodio di vita vissuta, attinente alla condizione femminile, in grado di aprire più di uno spiraglio sull'orizzonte della vita contemporanea" (77).

Nel terzo capitolo, Michelacci analizza *Profumo*, in cui Capuana muove verso i territori della patologia fisica. Patrizio, morbosamente succube della madre Geltrude e vittima di una nevrosi ossessiva, è incapace di amare carnalmente la moglie Eugenia, che manifesta il proprio dolore represso nell'isteria, malattia che le fa emanare un insistente profumo di zàgara: "la sorte di queste patologiche figure umane trascende rapidamente nell'ignoto e nell'oltremondo" (109). Con questo romanzo, Capuana si addentra fra le pieghe dei legami familiari, scandagliati attraverso un triangolo edipico il cui nucleo è rappresentato dall'ossessivo ritorno del materno. Lo scrittore siciliano inizia in questi anni a rielaborare la sua posizione critica, allontanandosi dall'idea di arte come imitazione della scienza e rivelando il progressivo logoramento del puro impianto naturalista. *Profumo* rappresenta probabilmente il passaggio fondamentale verso questa revisione critica. È emblematica la figura del medico, che qui non appare più il positivista che ha cieca fiducia nella scienza ma piuttosto un medico confessore con istanze spiritualistiche. La progressiva disillusione nei confronti del positivismo si muove dunque parallelamente all'idea dell'arte come forma di creazione: "[...] si rovescia il paradigma d'indagine che era partito dall'arte come corollario della scienza [...] per approdare a un modello che propone la creazione artistica come strumento d'indagine" (109-10). L'interesse scientifico iniziale "transita velocemente verso le forme dell'irrazionale, com'era stato intuito dagli scapigliati, in una sorta di sincretismo tra sperimentazione del vero e indagine dell'occulto" (110). Se la scienza ha fallito il suo compito, è dovere dell'arte tentare di interpretare un reale sempre più complesso.

A lettura ultimata, ci troviamo di fronte all'irrequietezza e a tutte le contraddizioni dello scrittore siciliano: Lara Michelacci ci consegna il ritratto di un artista aperto alle suggestioni più varie, pronto a mettere in discussione i propri principi, e tuttavia sempre alla ricerca di una chiave di interpretazione del mondo. Dialogando con un'ampia gamma di testi critici, Michelacci ricostruisce in queste pagine il cangiante percorso creativo di Luigi Capuana affrontando il nesso letteratura-scienza da diverse angolazioni, e al tempo stesso fornendo uno spaccato importante della cultura italiana del secondo Ottocento.

Stefano Serafini, *Università di Bologna*

Katharine Mitchell. *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910*. Toronto: Toronto University Press, 2014. Pp. 250.

In her 2014 study entitled *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910*, Katharine Mitchell expands our understanding of women's writing from this period while simultaneously offering a set of critical resources for future investigations into the topic. Focusing primarily on the works of La Marchesa Colombi (1840-1920), Neera (1846-1918), and Matilde Serao (1856-1927), Mitchell situates these writers in the context of post-Unification Italian literature, specifically, and Italian literature, in general.

In the first two chapters that follow her introduction, Mitchell begins by guiding her readers through the literary history leading up to the emergence of Italian women writers in the mid to late 1870s. She characterizes the readers and writers of Italian domestic fiction as having a great deal in common and forming a type of solidarity since they were often from the middle and upper classes in cities such as Naples, Rome, Milan, etc. Domestic writing, for Mitchell, encompasses a variety of genres, from novels and short stories to conduct books, etiquette books, essays, and articles. While noting forms of solidarity among these women, Mitchell is also attentive to class and family differences as Italian women readers, whose everyday lives in the late nineteenth century revolved around the home, often lacked the high public profiles of the writers. Along the way, she reminds her readers about the slow emergence of the novel in Italy, the differences and similarities between fiction and non-fiction, the concern of ghettoizing women in their own literature, the movements of *naturalismo* and *verismo* in Italy, and how contemporaneous women writers' realist fiction provided a portal into the everyday lives of women from this period. In the second chapter Mitchell focuses on the non-fictional works of La Marchesa Colombi, Neera, and Matilde Serao in order to broaden our understanding of what women's writing from this period should also entail. She considers the representations of women reading newspapers, columns by women writers in newspapers and journals, and journals for women such as *Museo di famiglia*, *Il passatempo*, *Il giornale delle donne*, *Vita intima*, *La donna* and *L'Italia femminile* which these writers contributed to, all the while characterizing them as moderate emancipationists.

The third chapter centers on the gendering of private and public spheres for women in the new Italy and includes a series of close readings, primarily of La Marchesa Colombi's, Neera's and Matilde Serao's fiction, to illustrate the issue. Mitchell's analysis demonstrates how these three writers depicted women in relation to the private sphere of the Italian middle-class home, its *salotto* which was a sort of "small theatre," the bedrooms and kitchens, the study which was exclusively for men, and thresholds such as doorways, staircases, balconies and windows. Mitchell then goes on to discuss women in the public sphere of the

outdoors, the *passeggiata* and the streets, the countryside, public buildings, cafés, and nightlife before going on to explore the issue of sympathy for women and young girls. Mitchell argues convincingly the need for her readers to acknowledge the significance of this literature's separation between the public and private spheres, men's and women's very different relationships to these spheres, and the spaces in which women writers were depicting their characters.

In chapter four, Mitchell begins by exploring the question of whether there is a difference between a feeling and an emotion before ultimately asserting that she will deal with the two terms interchangeably. She then goes on to discuss the chapter's main argument of the discourse of nervousness that she claims Neera, La Marchesa Colombi, and Serao used in their writings to dissociate themselves from the discourse of hysteria common at the time. The chapter also provides a series of close readings to demonstrate her points which include men's and women's emotional suffering, the "hysteric" in realist fiction, doctors and "hysterics" in the new Italy, the doctor-"hysteric" dyad, and the topoi of auto-eroticism and narcissism.

Her final chapter on female friendships, sibling relationships, and mother-daughter bonds discusses the solidarity that began to emerge in post-Unification Italy between middle-class women writers and readers which would go on to form a recognizable political female community and progressive social change. Mitchell again offers multiple close readings to prove her points — this time on relationships — that include women readers and writers, female friendships, sibling relationships, married women, friendships between married women, motherhood, and mother-daughter relationships. She once more stresses the shared backgrounds between the women writers of this period and their readers.

Katharine Mitchell's comprehensive and categorical approach in *Italian Women Writers: Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910* forms a valuable reference guide for women's domestic fiction while extending our understanding of writing in the period of post-Unification Italy. She provides her readers with a set of reading practices and critical frames to utilize in their own investigations of women's literature and literature in general. Her thorough close readings illustrate her points and are informative. Additionally, her theoretical apparatus sufficiently informs each chapter, and her incorporation into the text of reflections on romantic opera serves as yet another opportunity to better understand this literature. Finally, Mitchell's conclusion and appendix serve less as a way to end her study and more as an invocation to continue our own readings of women's writings from this period.

James Michael Fortney, *University of Southern California*

Charlotte Ross. *Sameness and Eccentricity. Discourse on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s-1930s*. Oxford: Peter Lang, 2015. Pp. 308.

When we read in the introduction of *Sameness and Eccentricity* that "the main focus of this study is the modes of narrativizability of female sex desire in cultural texts published between 1860 and 1939" (11), we acknowledge that Charlotte Ross has intended to produce the first systematic overview on desire between women in Italian society from Unification to World War II. For this reason, she has divided her book into three chronological parts: 1860-1901, 1901-1919, and 1920-1939; each part is then divided into three chapters, the first of which is devoted to examining scientific or pseudoscientific texts while the last two chapters are meant mainly to analyse fictions.

In the first part Ross explores medical debates on sexual degeneration of the late 19th century showing how the pathologization of homosexual behaviours was at times affected by an ambivalent vision of the subject of desire between women. In addition, female homosexuality was considered "either an inborn condition, or it occurred in individuals deprived of male contact" (28). The condemnation of such degenerate and immoral relationships stands at the background of a more general repression of "the 'new woman', the emancipated, assertive, educated woman, who rejects maternity as her apotheosis" (63). As Part II shows, this sociocultural trend will keep arising in the following decades as much as the stereotypes of the *etère*, the Amazonian and the feminine convert, often inspired by French culture. The same happens to the motive of *fiamma*, the flame-like love between young girls in schools represented in many essays and fictions either as a step towards heterosexual love or as a form of corruption to be kept under control. In the first two decades of the 20th century, repression coexisted with the attempts by "a handful of literary authors — several of whom were women" — to explore "ideas about (homo)sexual pleasure" (139). This coexistence could have been a beginning of a different history, but the third part shows the long lasting effects of the fascist strategy of *ghosting* female homoerotism: desire between women got increasingly silenced as the regime imposed a conception of woman as mother and housewife which still underlies the current vision of woman in Italy. This subtle censorship explains why transgressive representations of women who love women, such as Amalia Guglielminetti's *La rivincita del maschio* (1923), date back to the early Twenties, but are then substituted by a more psychological and implicit treatment of the subject, such as in Marise Ferro and Alba de Céspedes.

This brief summary does not do justice to Ross's multifaceted and charming journey into the rediscovery of such a significant feature of the Italian discourse on sexuality. Ross's purpose to *deghost* female homosexuality in the first half of the history of unified Italy is certainly accomplished through a documented and detailed picture of how intimacy and sex between women were narrated in

Italian culture between 1860s and 1930s. At the same time, because of the vast amount of materials and issues brought to the readers' attention, *Sameness and Eccentricity* should be considered more as a point of departure than of arrival within Italian studies, in that her study opens up the doors to methodological debates and research strands. To begin with, Ross has carried out an innovative treatment of the subject at the heart of *Sameness and Eccentricity*, which is inspired by a theoretical shift from gay and lesbian studies to queer theory. And yet, despite Ross's wariness of any teleological approach and in favour of a more versatile perspective, at times we may come across a returning teleology in the guise of a queer hermeneutic circle in action. For example, when we read that "hints of the fluidity of both sex and gender, of sex/gender as performative, and of the subversive potential of drag, can be identified in the sexologists' works" (57), we seem to be experiencing a sort of anxiety to label any sexual fluidity as a pioneering form of queer subversivity. Therefore, this factor might open up a further strand within studies on sexuality which could produce a theoretical reflection on such a hybrid relationship between past and present.

A second point of interest of *Sameness and Eccentricity* lies in the relationship between representation and experience at its core. Although in the introduction Ross claims that hers "is not a history of lives but a book about representation" (12), in some passages experience seems to prevail over representation, as in the following passage: "While Mura's novel may have presented an explicit portrayal of a relationship between two women, it is nevertheless fiction. In contrast, Aleramo's *Il passaggio* is based on lived experiences" (168). Such an episodic instability leads to questioning the priority of representation or experience in a cultural perspective and draws attention towards the circulation of role models as a cultural repertoire allowing individuals to perceive their own sexual identity in social and performative terms. Since Ross explicitly states that "for practical reasons, including availability of material" (12), she has examined only published texts, an overall evaluation of the actual circulation and mutual influence of representations and experiences is not attempted in the book. For this reason, another step towards deghosting female homosexuality in Italian society before World War II should consist of a comparison between the outcomes of Ross's study and the materials which might be found in the still impalpable territory of unpublished diaries and letters, personal documents, and reports stored in mental institutions or historical archives.

The relevance of a sociocultural repertoire leads to a further issue concerning fiction as the most structured and mediated form of representation. The texts analysed in *Sameness and Eccentricity* belong to different genres, but the analytic key is steady: since Ross aims at deghosting desire between women as a matter of sameness and eccentricity, she mainly evaluates the degrees and the variations of the textual presence of female homosexuality, thereby approaching texts as cultural documents. However, we might question whether

this kind of reading is actually suitable for fictional texts, since they do not deal only with cultural inputs, but also with rules concerning modes and genres, rhetorical figures, and intertextual features such as quotations, parody, rewriting. This observation does not mean to lessen the precious value of Ross's ability to connect such different cultural materials. On the contrary, it is aimed at comparing the results of her research with a different relationship between cultural approach and literary criticism. From this point of view, to decode not only the influence of scientific and pseudoscientific debates, but also the most specific role of literary factors in building female homoerotism would be particularly interesting, such as the influence of *dannunzianesimo* on Guglielminetti's writing. Other promising areas of research that Ross's book opens up might be a rhetorical inquiry into female authors' periphrases and descriptions employed to narrate desire and sex between women as much as a study on the frequency of exotic settings, fairy-tale atmospheres and fantastic characterisations of female homosexuality as a system of topoi of speakability against a not socially acceptable realism. In this regard even the typically frequent, unhappy endings might be read as textual devices to escape censorship and paradoxically assert the right to narrate female homosexuality.

As a final and general consideration, we might eventually ask ourselves how a dialogue between queer approach and close reading would make it possible to include literary criticism within an overall cultural research. A possible solution would lie in a shared methodological reference to thematology, which is nowadays much more focused than previously on representation as an encounter of communicative strategies and socio-anthropological issues. In any case, Charlotte Ross's *Sameness and Eccentricity,* without a doubt, reinforces the idea that 21st-century Italian studies are increasingly bound to be comparative and interdisciplinary.

Elena Porciani, *Seconda Università di Napoli*

Cosetta Veronese and Pamela Williams. *The Atheism of Giacomo Leopardi*. Troubador: Leicester, 2013. Pp. 233.

Critical works on Leopardi in Britain and North America are on the rise since the publication in English of the *Canti* (Galassi, 2010 Farrar, Straus, and Giroux) and of the *Zibaldone,* a monumental project led by Michael Caesar, Franco D'Intino and their team of seven principal translators at the University of Birmingham's Leopardi Centre (Farrar, Straus and Giroux, 2013). While in Italy Leopardi's poetic and philosophical significance is well known, in the Anglophone world his name is still rather unfamiliar, and for this reason in-depth studies in English shedding light on his versatile genius are most welcome. Cosetta Veronese and Pamela Williams's thought-provoking study is one of these projects. Endowed with a captivating title, *The Atheism of Giacomo Leopardi*, the volume invites the reader to explore what is arguably one of the most modern dimensions of his thought, Leopardi's materialism, which the authors examine as it translates in various forms in his prose and poetic work. Following Leopardi's evolution from his youthful orthodox essays in defence of the Christian faith, to his more systematic stance on innate ideas, from his lucid critique of all natural illusions, to the caricaturist rebuttal of his vindictive Christian contemporaries, the nine chapters of the volume implicate the manifold ways in which Leopardi expressed his growing disbelief in the existence of a supreme being, his reflections on habitus, and his rejection of all consolation promised by philosophy or conventional religion.

In this collection of previously published articles, the challenge faced by the authors was that of giving them a coherent form and a unifying logic, underscoring the organic nature of Leopardi's "system," which remains today intellectually revolutionary, poetically original, and philosophically rigorous.

The question of Leopardi's atheism is immediately brought to the fore in the introduction, as Veronese and Williams elucidate the reasons behind their choice of the volume's title. Declining to view it as purely provocative, they see it as underpinning not only an analysis of Leopardi's materialism, but as a critical viewpoint from which to problematize the personal and biographical, the affective and emotional, intersecting them with the literary and philosophical. In this light, the chapters do not consider "matters religious and non-religious," which the authors reject as unknowable, but rather questions of (non)conformity to the religious rigidity of the poet's surroundings, of resistance to religious dictums, of anti-religious sentiments expressed in his writing, inviting the reader to approach the volume as an attempt to give a more complete, yet not exhaustive, picture of Leopardi's evolving views. This approach has merit as it links the issues solicited by the title, Leopardi's convinced relativism and at times provocative agnosticism, with his cultural background, comprised of both conservative and progressive impulses.

Having articulated the connection between experience and intellectual development in empirical terms, each of the nine chapters reconstructs a

particular aspect of Leopardi's dialectic evolution, problematizing the conflictual nature of his cultural upbringing, reactionary and narrow-minded within the context of his family, modern and radical through the ethos of the Enlightenment.

Chapter one outlines the philosophical evolution which led Leopardi from the youthful *Inni cristiani* to the dark negativity of the poem dedicated to *Ahriman*. The early reflections on the poetic power of the scriptures are linked to the political and patriotic ardor with which the young Leopardi infused both his songs *All'Italia* and *Sopra il monumento di Dante*, as well as his *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*. By-products of a rigorous Christian education are also, in Veronese and Williams's view, the religious themes that will accompany Leopardi throughout his philosophical investigations: the notion of the inevitability of individual suffering; the transience, and insignificance, of human experience; and the sense of anguish ("noia") and universal emptiness that will characterize the latest phase of his poetry. Further examination of the biblical substratum that operates at deeper levels in Leopardi's creativity and imagination reveals, according to Veronese and Williams, the progressive emergence of a prophetic "I" which, from Sappho and Brutus onwards, permeates the atmosphere of the *Gallo Silvestre*, follows the disillusioned shepherd of *Canto notturno*, resurfaces in the words of St. John's (3.19), selected as epigraph to the *Ginestra*, reaching a final climax in the moral warning of the satirical verses of *I nuovi credenti* (examined in chapter eight). Discussing Leopardi's interest for and comments on empiricism, chapter two links its major thinkers, Locke, Berkeley, and Hume, with Leopardi's *Zibaldone* annotations on innate ideas and with his *Paralipomeni*. There, Leopardi challenges both the traditionalists' reactionary position, with their claim that knowledge is not derived from experience but rather from self-evident principles that predate conscience, as well as the universalists, whose absolutist views he wittily mocks.

Both chapters three and four are comparative in nature. Chapter three investigates materialism as it was perceived by Shelley in his composition of *Mont Blanc*, where the sensorial experience, emerging from the recognition that the sublime in nature only exists through perception and language, reverberates in poetic terms the notion of *tabula rasa* discussed in Locke's famed essay on *Human Understanding*. By positing Nature as a system of unconditional and uncontrollable laws, however, Shelley's poem also challenges anthropocentrism, discrediting religious optimism as a "stupid intoxication." Similarly, in *La ginestra*, Leopardi expresses his materialistic view of the finite temporality of the human condition by entrusting his message of man's vacancy and nothingness to a silent flower. Both *Mont Blanc* and *La ginestra* are predicated on the overlap of philosophy and poetry, which produces the only space where what is beyond matter — infinity, for example — can be imagined or conceived through the artifice of language.

Chapter four examines the intellectual and emotional affinities between Leopardi and Madame De Staël, who influenced the young poet with her considerations on human feelings and behavior, but also with her study of German philosophy, which Leopardi came to know through her work. Beside the emotional affinities, Veronese and Williams are quick to point out also the differences between the noblewoman and the Recanatese, primarily his empiricist and materialistic position, which ascribed thought to the realm of matter, denying the possibility of any knowledge within the spiritual dimension.

Chapter five is devoted to the investigation of Leopardi's materialism in relation to the animal world as he expresses it in the *Paralipomeni della Batracomiomachia*, while chapter six discusses the relativism that reverberates in *Canto notturno*. Here, Veronese and Williams do not seek a conclusive definition of relativism but rather examine Leopardi's particular brand of it through his notes on acclimatization and acculturation. Habitus, or "assuefazione," are not universal notions; on the contrary, they reflect a knowledge derived from individual and cultural experience. In his primitive, authentic and uncultured condition, the *Canto*'s shepherd is the perfect representation of Leopardi's ideal philosopher, embodying both the cultural relativism and the skepticism that were foundational in his vision of human destiny.

Chapter seven is dedicated to the "philosophy of consolation" as Veronese and Williams see it emerging in the verses of *La ginestra*. Unlike Christian consolation, which perceives human solidarity as giving life purpose and meaning, the one proposed by Leopardi is of classical origins (primarily Epictetus); it is a conflation of *amor proprio* and *amor patrio*, a sentiment guided by the recognition of the truth and inevitability of human suffering and of the limitation posited by nature to the human existence.

In chapter eight, as already mentioned, Williams and Veronese examine Leopardi's *I nuovi credenti*, where he strikes with his satirical pen against both the return of spiritualism and the perplexing optimism of the larger cultural milieu. The particular attack grants a tone that the authors see as prophetic and philosophical. The same *vox clamans in deserto*, marginal and isolated, that had characterized Brutus and Sappho, returns here with the authority of the biblical tradition, where the presence of Solomon, Job (Old Testament), and Christ (New Testament) is significant at many levels of the exegesis.

In the final chapter the authors propose an excursus of Cesare Luporini's work on Leopardi. Unquestionably the first to offer a new socio-historical, for some exceedingly Marxist, reading of the Recanatese, with *Leopardi progressivo* Luporini revolutionized the analytical paradigm, opening the possibility to new critical perspectives. As Veronese and Williams point out, Luporini's interpretation is not static, but is itself evolving, oscillating between the two poles of the poet's intellectual universe, "illusions" and "noia," "materia" and "nulla." If *Leopardi progressivo* privileges the dimension of

vitalism, the poet's "impegno" as a man of his time, who witnesses and comments on the course of events, in both earlier (*Situazione e libertà nell'esistenza umana*) and later reflections (*Decifrare Leopardi*), a vision of materialist nihilism prevails, spurring a series of studies which engaged critics (Baldacci, Mengaldo, Ferroni) and philosophers (Severino, Timpanaro, Williams) alike.

The Atheism of Giacomo Leopardi is a valuable collection of essays that confirms the modernity and versatility of Leopardi's thought. Veronese and Williams's articulated study offers the reader the opportunity for further reflections not only on his materialism but on all those dimensions of the existential experience that he imbued with his philosophical persuasions. As evidenced in this volume, Leopardi's militant voice embraces the relativism of later thinkers while remaining critical of philosophy in its pretension to determine the truth and to affirm what can be known. Speaking in persuasive ways, Giacomo Leopardi encourages us to continue to examine his work and to accept its challenges.

Simona Wright, *The College of New Jersey*

TWENTIETH & TWENTY-FIRST CENTURIES: LITERATURE, FILM, THEORY, CULTURE

Giorgia Alù and Nancy Pedri, eds. *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*. Toronto Italian Studies. Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 328.

Published two months after *Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meaning of Modernity* (Sarah Patricia Hill and Giuliana Minghelli, eds. Toronto Italian Studies. Toronto: University of Toronto Press, 2014), *Enlightening Encounters* focuses on the relationship between Italian literature and photography which has long been overlooked by scholars. In their opening essay Giorgia Alù and Nancy Pedri pinpoint the particular, early relationship between Italian culture and the visual element which, starting from the Renaissance, found in the invention of the photographic camera a reinforcement to an "already entrenched visual approach to things and events" (5). The editors highlight sociological implications engendered by the encounter of visual and written codes, and socio-historical factors are singled out as responsible for the complex, peculiar exchange between Italian literature and photography. The lack of scholarly studies is attributed to the identification of culture with high art by Italian academia, which has led to a disregard towards studies on interactions between literature and visual arts, such as photography and cinema.

Through case studies on works of a different nature (e.g., photo-texts, novels, travel accounts, migration literature) and from different periods (from the end of the nineteenth century to the twenty-first), *Enlightening Encounters* investigates the ways in which photography and Italian literature mutually influenced each other both physically and thematically. The eleven essays, structured in four sections, follow a metaphorical progressive merger between narrative and photography. Section I, "The Lure of Photography," scrutinizes literary reactions to photography; sections II and III, "Photography Structuring Narratives" and "Narrating Photographs and Photographs Narrating," examine the use of photography as a narrative device, progressively focusing on the ambiguity between reality and allegory embodied in photographs. Finally, section IV, "Through the Lens," shows the use of photography as an epistemological instrument.

Copiously referring to and questioning theoretical reflections on photography, mostly by Barthes and Benjamin, the whole book engages with the problematic, paradoxical nature of photography in the particular case of Italy. Stressing its objective and subjective nature, temporal and spatial ambiguity, power of denoting and connoting, witnessing an absence and a presence, conveying reality and illusion, *Enlightening Encounters* makes the reader aware of the unusual dual status of photography.

The first encounters between Italian literature and photography are the focus of Maria Grazia Lolla's "Spectres of Photography: Photography, Literature, and

the Social Sciences in Fin-de-Siècle Italy" (27-50). On the one hand, Lolla highlights the narrative use of photography as a device that stood not for reality, but that created a fiction within a fiction (e.g., in *Merope IV* by Imbriani that is the subject of Sarah Carey's essay "The Fiction of Photography: Vittorio Imbriani's Merope IV. *Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi*" 101-21). On the other hand, she scrutinizes the use of the alleged invisibility of photography in literature and social sciences. Taking the cue from the protagonist of Erri De Luca's *Non ora non qui* leafing through his family photo album, Pedri's "Narrated Photographs and the Collapse of Time and Space in Erri De Luca's *Non ora, non qui*" reflects on the relationship between photography and memory and on the duality between the frozen image and its need to be narrated.

Epifanio Ajello explores the complex meanings engendered by images and words in "Photographs Illustrating and Photographs Telling: Exercises in Reading Lalla Romano and Elio Vittorini" (191-216). In *Nuovo romanzo di figure* Romano's words reveal what is behind her father's photographs, creating a different narration from the photographic one. Ajello does not focus on the complicated history of publishing of *Conversazione in Sicilia* (topic of Jan Baetens's and Bart Van den Bossche's "Back Home Back to the Image? The Editorial History of *Conversazione in Sicilia* as a Case of Tense Relations between Literature and Photography," *Italian Studies* 70.1 (2015): 117-30), but prefers to centre on the mechanisms of its two parallel narrations in which "text does not serve as a caption for the images and photographs do not illustrate the text" (203). The photographer protagonist of *Treno di panna*, who manages to understand the city of Los Angeles merely by looking at it through his camera, is analysed by Sarah Patricia Hill in "Photography into the Limelight: Andrea De Carlo's *Treno di panna*" (233-53) and can embody the use of photography as a way to interpret reality, theme of the last section of the book.

Sociological implications of the encounter between Italian literature and photography, and the tensions generated by them, are further explored in two contributions from different sections. In her "Fossati's and Messori's Vision of Landscape in *Viaggio in un paesaggio terrestre*" (70-97), Marina Spunta highlights how photos of places from everyday life create auratic effects in Fossati's and Messori's work, recalling "the role played by imagination, memory, and affectivity in our experience of the landscape" (71), and consequently, the aesthetic value of any landscape. "Photo-Poems: Visual Impact Strategies and Photo-Story in the Work of Mario Giacomelli and Luigi Crocenzi" by Marco Andreani (141-68) problematizes the match literature/photography in Italy, concentrating on the opposition between an elitist and a democratic consideration of photography. Crocenzi's focus on the mimetic properties of photography occasions a photo-story readable in chronological order, as a written text, by people from every background. In this sense he tries to make the match images/words more palatable to Italian culture that, "with its deeply entrenched literary tradition, which long venerated the

written word after centuries of humanism […], had always look askance at photography as a method of expression, viewing it as if it were 'tainted' by material reality and technology" (164-65).

Enlightening Encounters has the merit not only of shedding light on a neglected field of Italian Studies, but also of doing so by accompanying readers on a journey that provides them with multiple occasions for reflection. As the editors hope, the book succeeds in helping to pave the way for further research in the interaction between words and images in particular historical periods, specific literary genres and thematic studies.

Valentina Abbatelli, PhD Candidate, *University of Warwick*

Joseph A. Amato. *My Three Sicilies*. New York: Bordighera, 2016. Pp. 177.

Il libro "My Three Sicilies" di Joseph A. Amato già dal titolo si richiama alla Sicilia, terra d'origine di una parte della famiglia dello studioso, e fa riferimento a una dimensione tripartita che evoca non soltanto il nome antico "Trinacria", assegnato dagli antichi greci alla Sicilia, ma mette anche in evidenza l'organizzazione del libro. L'opera di Amato, in effetti, è un volume composito e include una sezione dedicata ai racconti, una dedicata alle poesie e, infine, una sezione che mescola la saggistica al *memoir*. Le tre sezioni sono precedute da una prefazione di Suzanne Noguere. La musa ispiratrice e la dedicataria di "My Three Sicilies" è la nonna siciliana dell'autore, Rosalia. La donna diventa, per una serie di circostanze, la figura archetipica in cui l'autore si identifica per il coraggio, la capacità di resistere alle avversità, l'amore per la famiglia e la volontà di non scendere a compromessi che l'avevano caratterizzata (non esitò a denunciare il suo secondo marito, contrariamente al codice d'onore siciliano, che aveva violentato Fina, la sua figlia di prima letto). Rosalia costituisce per Amato non soltanto una figura di riferimento che tiene le redini della famiglia e della cucina di casa, ma si profila anche come una maestra di vita a tutto tondo.

La prima parte del libro, intitolata "Storie" (3-62), contiene quattro racconti: "Augurina" (3-16), "La Destinata" (17-25), "Flight into Elements" (26-35), "War of the Saints" (36-62). Nei Ringraziamenti (vii-xi) lo scrittore mette in evidenza come i quattro racconti rispecchino la vita irta di ostacoli della nonna Rosalia che, a ventisette anni, non appena arrivata a Detroit, affronta non soltanto le difficoltà legate all'esperienza migratoria, ma anche quelle conseguenti all'improvvisa vedovanza che la lascia con un bambino di tre anni e un altro in grembo. I racconti ricostruiscono, attraverso il mescolamento di realtà storica e finzione (vengono narrate, per esempio, le vicende che portarono al massacro di Kelayres del 1934), l'esperienza della vita dura nella Sicilia rurale e l'esperienza migratoria e di negoziazione identitaria nell'arco di tre generazioni, dall'ultimo trentennio del Diciannovesimo secolo fino agli anni Quaranta del Ventesimo secolo. Il racconto "Augurina" (3-17) illustra non soltanto le condizioni di estrema difficoltà economica affrontate da Anna Tasca Ventimiglia, madre di Angelina, ma descrive anche un primo importante modo di essere stranieri: si può essere stranieri nella propria Sicilia se si è madri e forse non si è mogli, se si parla il dialetto siciliano, ma non si appartiene allo stesso paese come accade appunto ad Anna. Quando la fortuna, nonostante il suo mestiere di indovina presso i paesani, l'abbandona e arrivano due biglietti per gli Stati Uniti, la donna decide di mandare in America soltanto la figlia Angelina e di rimanere in Sicilia. Nel racconto intitolato "La Destinata" (18-25) si raccontano le vicende di Angelina che è emigrata da sola nel Nuovo Mondo e si è stabilita a Kelayres, in Pennsylvania, presso gli zii. In questa località della Pennsylvania si è raggruppata una folta comunità siciliana, dedita al lavoro nelle miniere, che forma una comunità per condividere la stessa cultura, lo stesso cibo e lo stesso dialetto. Dopo che Angelina ha lavorato per cinque anni per pagare il

biglietto per far venire lo sposo promesso, Vincenzo, questi arriva in America molto malato e muore non appena sbarcato. "La destinata" Angelina andrà poi in sposa a Felice Benfattu e si trasferirà da Kelayres a Hazelton in Pensylvania. Il racconto "Flights into the elements" (26-35) parla delle vicende di Vincenzo (il promesso sposo di Angelina) che, dopo una serie di vicissitudini, e l'aiuto di un prete riesce ad imbarcarsi a Palermo per l'America anche se è molto malato. Il racconto "War of the Saints" (36-62), infine, narra la storia del figlio di Angelina, Antonino, un giovane prete che sente molto il legame con la terra d'origine dei suoi avi e che visita la Sicilia. Antonino viene assegnato proprio a una parrocchia di Keylares e ha modo di assistere al massacro di Kelayres anche se poi è costretto ad allontanarsi, in preda a una forma depressiva, attenuata soltanto dalla lettura di alcuni libri riguardanti i viaggi in Sicilia.

La seconda parte del volume, intitolata "Poems" (63-92), include quattro sezioni intitolate rispettivamente "Sites and cities," "Family Fortunes," "The Allure of Flora" e, infine, "My Land" (121-36). Nella sezione "Sites and Cities" (63-92) Amato ricostruisce, in primo luogo, una geografia dell'isola delle origini con poesie che riguardano varie località siciliane tra cui Palermo, la Vucciria e le sue strade, Geraci Siculo, Cefalù, Enna, Castelnuovo, il sito archeologico di Morgantina, Sperlinga, Piazza Armerina e, infine, Agrigento. Nella sezione "Family Fortunes" (93-110), l'autore ricostruisce una geografia sentimentale e familiare attraverso componimenti poetici che ricordano le vicende dei nonni (in "Dancing With My Grandparents" e "Rosalia"), dello zio Sam (in "Uncle Sam's Fly"), del padre ("A Sicilian Father") e, infine, del patrigno di suo padre (in "At The Gate"). La sezione si conclude con una poesia che ripercorre la visita al cimitero di Detroit dove sono sepolti i suoi cari. In "The Allure of Flora" (111-20), l'autore rievoca la dimensione floreale della terra delle origini, non trascurando di ricordare la fatica del parente Francesco (in "Francesco's Garden"), rimasto in Sicilia, che riesce a comprare il suo pezzetto di terra soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale. Nell'ultima sezione "My Land" (121-36), Amato descrive le bellezze della Sicilia, della Valle dei Templi, dell'Etna, ricordando nel contempo le vestigia degli antichi popoli che abitarono questa terra straordinaria.

La terza e ultima parte, intitolata "Essay" (121-136), mescola elementi del *memoir* ed elementi storici. Questa parte ripercorre il risveglio intellettuale ed emotivo di Amato nei confronti della propria terra avita (che si concretizza nello studio della storia e della letteratura italiana) e contiene la ricostruzione delle circostanze sociali e storiche che hanno portato non soltanto Rosalia, ma moltissime persone, ad emigrare dalla Sicilia all'America. Insieme a considerazioni di questo tipo si intrecciano le memorie dell'autore a riguardo della nonna e della famiglia, fino a formare un intricato tessuto di riflessioni e di recupero della storia familiare.

Il volume di Amato è un importante tassello nella ricostruzione delle vicende della migrazione italiana negli Stati Uniti e delle difficili fasi di

adattamento sia dei migranti che della generazione seguente a riguardo della nuova realtà storica, sociale e culturale e rappresenta un valido contributo per chi si interessa agli aspetti multiformi della migrazione e anche per chi vuole approfondire le circostanze migratorie dei propri avi.

Giusy Di Filippo, *University of New Hampshire*

Sean Anderson. *Modern Architecture and its Representation in Colonial Eritrea. An In-visible Colony, 1890-1941*. Farnham (UK): Ashgate, 2015. Pp. XXI + 288.

Modern Architecture and its Representation in Colonial Eritrea. An In-visible Colony, 1890-1941 di Sean Anderson è uno studio ricco e convincente della storia e della rappresentazione dell'Eritrea come colonia e come risorsa nell'ottica coloniale italiana ottocentesca prima, poi liberale e quindi fascista. L'apparato fotografico, ricco e costante nel testo, non è un complemento all'opera ma parte integrante della monografia stessa, secondo una calcolata sinergia fra ricostruzione e immagine, interpretazione e visione.

Nella *Preface* (pp. XV-XVII), prendendo spunto dalle vicende dell'obelisco di Axum, l'autore suggerisce come il passato coloniale italiano, per quanto rimosso e almeno fino a qualche anno fa pressoché ignorato dal pubblico anche informato, faccia parte della storia e della cultura della nazione e pertanto come una migliore e più accurata conoscenza di essa porti inevitabilmente ad una migliore e più puntuale riflessione sul passato e sul presente dell'Italia. L'introduzione, intitolata *Terra Incognita* (1-16) percorre, problematizzandoli, i temi fondamentali che costituiscono la struttura portante del libro: la rappresentazione dell'Africa e particolarmente dell'Etiopia durante l'Ottocento e il Novecento, la costruzione di Asmara come città italiana d'oltremare, l'analisi degli spazi abitativi e sociali come creazione di una comunità, e infine la rappresentazione dell'Etiopia nel corso delle numerose mostre coloniali organizzate nei primi quattro decenni del ventesimo secolo.

Il primo capitolo, *Displaced in the Sun* (pp. 17-68) percorre e analizza lo sguardo italiano sull'Eritrea, dagli esploratori ai colonizzatori, con un attento lavoro d'indagine sulle fonti letterarie, cartografiche e fotografiche. Poiché l'autore muove dal presupposto che "Posession is the dream of the colonial" (30), il capitolo si sofferma sul processo d'italianizzazione di Asmara, "an Italian city in the making" (33.) Il secondo capitolo, *Asmara: In-Visible City* (69-145), affronta il rapporto fra lo spazio e la cultura, ovvero l'appropriazione italiana del territorio attraverso una complessa serie di progetti architettonici che tendevano a creare il senso d'Italianità nella colonia. Lo studio di interni ed esterni porta alla luce, come viene dimostrato dal notevole apparato fotografico e cartografico, come case private, alberghi, piazze e palazzine fossero sistemi concettuali e dichiarazioni d'intenti secondo un ben preciso programma di permanenza. Il terzo capitolo, *Modernità e interiorità: The Interiors of Africa Orientale Italiana* (147-90), si concentra sul concetto di modernità nella cultura e sulla sua realizzazione negli interni italiani della colonia più antica. Muovendo dal presupposto che "[t]he colonial interior may then be read as a discrete location for the production of modernity" (147), Anderson dimostra come gli interni fossero complementari agli esterni nel disegno coloniale, dall'esclusione dei nativi alla loro

marginalizzazione e alla valorizzazione di un concetto altamente politicizzato e di propaganda del moderno. Il quarto e ultimo capitolo, *At Home in the Mirage* (191-256), analizza nei dettagli il progetto ideologico e la costruzione della spazialità esotica in Italia, durante le esposizioni coloniali, recensite e percorse con dovizia d'informazioni archivistiche, giornali d'epoca e fotografie. L'attenzione critica si sofferma sul cruciale rapporto dello spazio fuori dal tempo della storia delle ri- costruzioni e delle rappresentazioni inscenate presso le esposizioni, nonché sul ben definito progetto di diffusione propagandistica dell'esperienza coloniale ormai alle soglie del disastro della seconda guerra mondiale. Seguono due appendici con la lista di architetti, ingegneri e costruttori (257-59) e quella cronologica delle esposizioni coloniali dal 1898 al 1940 (261), seguita dalla bibliografia (263-284) che precede l'indice dei nomi (285-88) con cui il volume termina.

Il saggio è ricco e convincente, gli assunti vengono dimostrati e il discorso generale è coerente e documentato. Il volume si inserisce pertanto, e autorevolmente, nel panorama degli studi sul passato coloniale italiano gettando una luce fondamentale su un aspetto che, pur non essendo inedito, beneficia di un contributo coerente e molto ben documentato, rivolto sì ad un pubblico di specialisti ma allo stesso tempo fruibile da un pubblico assai più vasto. Non poche perplessità tuttavia, e proprio in ragione di quanto si è detto, destano la quantità di refusi e imprecisioni che funestano l'apparato delle note, raccolte alla fine di ogni capitolo. Forse attribuibili a un sistema automatico di *spelling* inglese, gli errori, spesso grossolani, che una correzione scrupolosa delle bozze avrebbe evitato, sono concentrati nei testi italiani riportati dall'autore. Lo scempiamento delle geminate è sistematico, con costanti scambi di lettere all'interno delle parole, a volte con due o tre refusi consecutivi in una singola parola, errori di concordanza fra maschile e femminile, singolare e plurale, lettere soppresse. Nelle note al primo capitolo si sono contati trentun refusi, trenta nel secondo, uno nelle note al terzo e ventidue nel quarto, un numero eccessivo che inficia il valore scientifico della monografia ma a cui, per fortuna, è possibile e agevole rimediare.

Roberto Risso, *Clemson University*

Paolo Bartoloni. *Sapere di scrivere. Svevo e gli ordigni di* La coscienza di Zeno. Catania: Il Carrubo, 2015. Pp. 190.

Analytical depth, insightful readings, and the rare ability to deploy a diverse range of methodological approaches make up Paolo Bartoloni's excellent book on Italo Svevo and *La coscienza di Zeno*. His contribution to our understanding of Svevo, moreover, in addition to new insights, also addresses a longstanding tradition in the critical reception of the Triestine author. Bartoloni's emphasis on Svevo's *sapere scrivere* and *sapere di scrivere* assumes the tones of a defense and a justification of Svevo's position among the classics of Italian modernism. Especially the first part of the book reads as if Bartoloni still has to write against a deeply rooted prejudice about Svevo's linguistic uncertainties and allegedly inadequate narrative talents, a bias that has accompanied the author's writing since its original reception in Italy. The tacit premise of the book seems to be Svevo's stable position as an outsider in the Italian literary tradition and thus Svevo's constant need of canonization and rehabilitation. Bartoloni appropriately emphasizes that Svevo's outwardly clumsy prose and Zeno's narrative unreliability in reality conceal shrewd and subtle rhetorical skill, a forcefully manipulative mastermind, operating on both extradiegetic and intradiegetic levels, that is playfully deceptive and intentionally misleading. This defensive attitude is absent in other Svevo scholars — one thinks of Giuseppe Camerino, Giuliana Minghelli, and Elizabeth Schächter — who pursue similar hermeneutic paths. Bartoloni's emphasis on Svevo's stylistic mastery, however, appears necessary to the author in light of what he sees as Svevo's "extragrammaticalità" (173), or his "interstitial writing," as Bartoloni had described it in an earlier book.

A brief introductory chapter establishes the premise for Bartoloni's argument: Svevo's "transnazionalità identitaria" (16) and the resulting composite linguistic landscape constituted by Italian, German, and the Triestine dialect; the autobiographical asymmetries between Svevo and Zeno; and the dissimulative narrative strategies of both author and character. The second chapter offers a genealogy of *La coscienza*, outlined in letters and diary entries, as well as in the climactic progression in a streamlined character development from Alfonso and Emilio to Zeno. The strongest parts of the book are the third and fourth chapters, in which Bartoloni reads *La coscienza* with philological meticulousness first, and theoretical acumen later. In a fresh analysis of the novel's structure and the protagonist's uncertain memories, the scholar reconstructs a detailed chronological order of Zeno's autobiography, his diary, and the preface written by the slighted psychoanalyst. Bartoloni's painstaking temporal reconstruction is rewarding inasmuch as it links Zeno's autobiography to a larger network of both historical and fictional events. The timeline of the protagonist's memories halts around June 1914, right before the outbreak of World War I, while his diary entries start in May 1915, during the "maggio radioso" of Italy's intervention in the conflict. The dissolution of the Austro-

Hungarian Empire functions as a blurred background in Zeno's autobiography, and eventually materializes in the final cosmic conflagration of the last chapter. Bartoloni reveals his interpretative coordinates when he places Svevo in the context of the *Mitteleuropa* that produced novelists such as Robert Musil, Franz Kafka, and Joseph Roth.

With an eye to international literary movements of the time, Bartoloni also links Zeno's Triestine autobiography to fictional events in another peripheral capital of European modernism, namely James Joyce's Dublin. Zeno's memories of his marriage and extramarital affair end in June 1914, exactly a decade after Leopold and Molly Bloom reflect upon their marriage and infidelities in Joyce's *Ulysses*, famously set on 16 June 1904. Here, the richness and intelligence of Bartoloni's study emerges again. It is indeed surprising how the scholarship on Svevo and Joyce abounds in biographical anecdotes that trace mutual influences, but registers a scarcity in comparative and intertextual readings. Bartoloni insightfully suggests a hitherto unexplored connection between Ada Malfenti's relocation to Buenos Aires and the cultural significance of the Argentinian capital in Joyce's "Eveline" from *Dubliners*.

The theoretical section of Bartoloni's interpretation draws from the writings of Lacan, Heidegger, and Blanchot making for a dense but readable chapter. Bartoloni sets out to identify what he calls with Zeno's words the "ordigni" of the novel. The "ordigno" is the object that "entra in un rapporto simbiotico con l'individuo, penetrandolo e facendosi penetrare" (114). The result of this mutual interpenetration is a union between subject and object, between organic and inorganic life, that generates the quasi-subject and the quasi-object. An example of these prosthetic objects, things organically attached to the human body, are Zeno's cigarettes, seen as a prolongation of the protagonist's corporeal entities. The main "ordigni" in the novel are for Bartoloni the female body, a body that in Zeno's erotic fantasies can be gazed upon, touched, and eaten; Zeno's own body with its epistemology of disease, thanks to which the psychosomatic manifestations of the protagonist's hypochondria allow an authentic experience of life; and language, the "ordigno difettoso" (146) or, as Bartoloni also describes it, "non una lingua del posto, ma una lingua fuori posto" (145). With Zeno's writing suspended between sincere confession and theatrical performance accompanied by a studied choreography, Bartoloni's analysis comes full circle. It weaves together Svevo's biographical multilingualism, Zeno's true or staged linguistic failures, and a language theory that requires a rethinking of ontological and epistemological parameters.

The depth and clarity of Bartoloni's analysis make the book an important and authoritative study. Bartoloni examines Svevo's radical liminality with a combination of close readings and the application of interpretative tools offered by continental philosophy. The result is a dense and broad network of critical approaches and evocative suggestions. Although Bartoloni's breadth often develops in lengthy and circuitous digressions of questionable relevance that

would require greater synthesis and a higher number of footnotes, the author's divagations should not distract from the quality of the scholarship. The volume remains a highly recommended book and a welcome addition to Svevo Studies.

Salvatore Pappalardo, *Towson University*

Marco Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia,* Firenze, Franco Cesati editore, 2014. Pp.198.

Il saggio di Marco Bellardi costituisce un importante punto di riferimento nella bibliografia critica su Giuseppe Pontiggia, di cui, già nell'*Introduzione*, viene sottolineata la sostanziale autonomia rispetto ai gruppi, alle correnti letterarie proprie del secondo Novecento, in direzione di un "impegno etico e formale" (11), che affonda le sue radici nella tradizione illuministica lombarda. La distanza dalle poetiche degli anni Cinquanta e in particolare dal neorealismo, è, anzi, nota caratteristica de *La morte in banca*, che testimonia, nelle edizioni che si susseguono dal 1959 al 1991, il "lavoro sempre *in fieri*" (21) di Pontiggia. La minuziosa disamina delle modalità narrative, arricchita da ampie citazioni dal testo e dalle precedenti letture critiche, mette poi in rilievo come i vari fatti, presentati in ordine cronologico, non costituiscano un vero intreccio ma, procedendo a blocchi, formino quella "metafisica degli scacchi" (30) che Pontiggia prediligerà sempre. E così, con grande intuito, Bellardi individua nella possibilità di un'interpretazione semiologica della "struttura spaziale" (32) l'elemento comune con i cinque racconti presenti nell'edizione del 1991, mentre la figura dell'impiegato si evolve da un testo all'altro fino a quando, in *Storia di un verbalista*, campeggia in primo piano la "potenza liberatrice della fantasia" (45), grazie a cui Barbi appare a Bellardi, contrariamente all'opinione di Barenghi, straordinariamente vivo.

Analogamente, in parte distaccandosi da Ferretti, Bellardi scorge le novità de *L'arte della fuga*, un "giallo metafisico" (59), un prosimetro in cui, per la prima volta, Pontiggia "inserisce nel testo espliciti riferimenti all'etimologia delle parole" (61), in una "rigorosa strutturazione contrappuntistica" (58), aperta all'influsso del compositore Karlheinz Stockausen e dello spazialismo di Lucio Fontana, che mette in discussione la consueta forma dialogica e conduce ad una prosa nella quale espressioni tradizionali (Pontiggia non farà mai uso di neologismi) convivono con altre di carattere avanguardistico, in linea con le intenzioni di "leggibilità" (75) del nostro autore che, perciò, tende a curare la qualità dei suoi testi, rivolti ad un pubblico ristretto ma non d'élite.

A questo obiettivo risponde *Il giocatore invisibile*, di cui Bellardi sottolinea alcuni interessanti aspetti, quali l'importanza dei titoli e dei dialoghi. In quest'opera è in primo piano la funzione fàtica del linguaggio, la "trasposizione sulla pagina di telefonate e registrazioni di voci" (87), i ritratti dei personaggi, molti dei quali mostrano l'influsso di Svevo e di Tozzi, la riflessione sullo "statuto del narratore" (93) e sulla lingua, che, dice Bellardi, appare "il vero *giocatore invisibile*" in quanto "sfugge al nostro controllo quando non" si è molto attenti ai modi "della comunicazione" (95). Dei procedimenti lessicali, sintattici, retorici di questo romanzo, che, segnando una svolta nella produzione di Pontiggia, può essere inserito, con le debite differenze, nell'ambito del postmoderno e in cui il genere poliziesco è sottoposto a parodia, Bellardi compie allora una puntuale analisi, ricordando quanto lo stesso Pontiggia dichiara ne *Il*

giardino delle Esperidi: "Questo impiego di un linguaggio corrente per esprimere verità remote dai luoghi comuni […] è, a mio parere, il compito più importante che spetta alla narrativa contemporanea. […] Comporta una concentrazione ininterrotta sui significati delle parole e delle frasi […] una coscienza anche etimologica delle parole, un ricupero della loro originaria potenza e ricchezza di significazione" (96).

Un accorto uso di figure retoriche, quali l'ossimoro, l'antitesi, il *tricolon*, rende invece attendibile il narratore del *Raggio d'ombra*, un romanzo poliziesco originato da un fatto di cronaca del 1927, che, però, sembra giustamente a Bellardi "un punto opaco nella produzione dell'autore" (101). Gli esiti sono infatti disuguali, pur nella rielaborazione di temi precedenti, come quelli della "vista o del rapporto luce-ombra" (104): allo "squilibrio" fra le tre sezioni del testo, allo "sfaldamento dell'intreccio" (102), si oppongono la tendenza all'aforisma, le indubbie capacità descrittive di Pontiggia che, affermando, nella conclusione, "la sconfitta della ricerca" (108), conduce ad una "critica sociale non priva di indulgenza" (109).

Questa critica sociale è presente pure ne *La grande sera*, terzo ed ultimo dei romanzi polizieschi, in cui oggetto di sperimentazione diventa il narratore, vero e proprio personaggio che colpisce tutti gli altri protagonisti con i suoi "commenti aforistici" (119), espressioni del "vuoto morale" (121) che caratterizza non solo la media e l'alta borghesia urbana, ma anche le persone colte. *I promessi sposi*, romanzo che Pontiggia ritiene "il più importante romanzo d'avanguardia" (119) dell'Ottocento, avvalorano il ricorso alla tecnica dell'*excursus*, alla base del romanzo insieme a quella della *variatio*.

Ben approfondite sono poi le pagine che Bellardi dedica al procedimento di tipizzazione, che egli correttamente considera "uno dei motivi di maggiore interesse per il libro" (124), e, in particolare, rileva come il sorriso di Mario costituisca "ironicamente […] l'*habitus* mentale del personaggio" (126).

Attraverso l'analisi dei moduli stilistici ed espressivi, perciò, Bellardi sottolinea la capacità di Pontiggia — ed è nell'attenzione a questo aspetto il merito maggiore del suo lavoro — di ricalibrare "il linguaggio a seconda del contesto" (128). Di conseguenza, le *Vite di uomini non illustri* rappresentano il suo lavoro migliore proprio perché quest'opera costituisce il vertice, anche, della sua attitudine alla sperimentazione e il punto di arrivo della sua tendenza a guardare alle vicende umane con "un'ecumenica indulgenza" (140). Il tradizionale genere della biografia, allora, viene ribaltato, in quanto l'attenzione di Pontiggia si ferma non su grandi personaggi ma su uomini comuni, "moderni antieroi" (140), che, grazie alla resa stilistica, diventano "monumenti eretti all'anonimato" (148). L'aforisma, allora, sparisce, i dialoghi vengono ridotti al minimo, gli ossimori e le antitesi appaiono in misura minore rispetto ai testi precedenti mentre la sintassi, spesso nominale, dà grande spazio ai nomi propri, anche inventati,di città, chiese, vie ma anche di giornali, associazioni ed altri elementi della vita quotidiana.

La tendenza all'aforisma, ad una retorica attenta alle reazioni sui lettori caratterizza, infine, anche *Nati due volte*, ultimo romanzo, in cui Pontiggia, unendo autobiografia e *Bildungsroman*, si propone "di *agire* nel presente" (169), per rimuovere l'idea del disabile "come umanità minorata" (163). Ne risulta "una letteratura civile, non politica, non ideologica", che, attraverso le armi della chiarezza, pone in primo piano "una dignità sottratta all'interesse, una fede nelle radici culturali" (177), considerate in maniera nuova, come Pontiggia ha polemicamente anticipato ne *I contemporanei del futuro*.

Le *Conclusioni* e la *Bibliografia* chiudono, efficacemente, il volume.

Cinzia Gallo, *Università di Catania*

Stefania Benini. *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 336.

In her thorough study of Pier Paolo Pasolini, Stefania Benini tackles a major and complex theme of his work, that of the Sacred, a theme that has caused critical problems and raised interpretative questions for many scholars.

After a clever quote from Giacomo Marramao — "Bitter is the fate of disorganic intellectuals, the only intellectuals worthy of the name" (3) that sets the pace of the entire study — the introduction cites an enlightening interview Pasolini gave in 1969, where he spelled out clearly his immanent vision of the sacred. The introduction shows the author's complete control of Pasolini scholarship with particular attention to studies that addressed the topic of the sacred. Most of them underline the strong influence that thinkers such Mircea Eliade, George Bataille and the ethno-anthropologist Ernest De Martino had on Pasolini. Scholars who discussed Pasolini's sacred mostly did it from the perspective of the resurrection. Benini's study, instead, focuses on that of "the Incarnation and the immanent dimension of the 'Sacred Flesh' as exemplified by the Crucifixion and the death of God" (6).

The strongest contribution of Benini's study is, in my view, her ability to connect Pasolini's concern and vision of the sacred with the contemporary idea, for example, of Slavoj Zizek's "atheist theology." The God who died is the one who had all the answers and infinite power. The God who remains is the one who "cannot stop human suffering, but watches it with compassion" (7) and offers himself as a gift to humanity. Pasolini's sacred is not transcendental but corporeal; hence, there is no resurrection or redemption for the incarnated body of Christ. It is in chapter one ("The Sense of the Sacred") that Benini proves today's relevance of Pasolini's sacred. In it she first gives a history of the sacred that serves also to frame Pasolini's own, and draws on De Martino's and Eliade's anthropological theories. She then shows how Pasolini's concept of the sacred, that combines together archaic, Christian and Marxist characteristics, is very close to the radical theology and materialistic philosophy of today, in particular, as mentioned before, to Zizek's.

Benini examines the phenomenon of incarnation at the moment of the crucifixion in the second chapter, "The Passion and Incarnation." She concentrates on two films that present two different aspects of it: the proletarian-hungry Christ figure in *La ricotta*, (although Stracci plays the good thief in the movie within the movie), and the revolutionary Christ who dies on the cross and has been abandoned by God in *Il Vangelo secondo Matteo*. No resurrection is possible on either cross. What interests Pasolini is the immanent dimension of the sacred flesh. Such focus, Benini convincingly argues, helps Pasolini develop his idea of cinema as "the written language of reality, and exemplify his elaboration of a poetics centered on a theology of the image and of the production of presence" (52).

Chapter three thoroughly examines the work *Bestemmia* that was both a screenplay and a poetic text. However, it never became a film and it would have been interesting if the author had ventured to speculate on a possible reason for its not becoming film and therefore why it remained just a text — written language, which, for Pasolini is an inadequate representation of reality. In this chapter Benini rightly underlines the similarity between Deleuze's belief in the world as sheer "physical presence" and Pasolini's emphasis on the body, on the materiality of the flesh and of cinema as the production of a presence. "Cinema is the tool that makes the abolition of linguistic mediation possible" and "the result is a representation that tends to abolish itself as representation in order to establish itself as a phenomenon" (82)

In chapter four, Benini presents a case study of the highly allegorical film *Teorema* vis-à-vis *Teorema*, the book. Benini analyzes the characters through the theoretical lens of Girard's mimetic desire, concentrating, in particular, on that of the maid Emilia, clearly the only pure occupant of the bourgeois household visited by the divine visitor. A film that has been amply studied and written about is here placed next to Pasolini's film *Medea* as they illuminate and complement each other in their treatment of the sacred. In both, in fact, "it is an erupting sexuality that upsets the community." However, if in *Teorema* it is the "natural sensuality of the Visitor that destroys bourgeois civilization, in Medea's case it is the bourgeois sexuality of Jason" that violates her archaic world. (137).

Rendering due credit to Rossellini's model with his *San Francesco, giullare di Dio*, Benini grounds Pasolini's fascination with the saint in the fifth chapter, in "the performative aspect of his preaching" (147). She points out well the director's obsession with presence. Francis did not want to explain Christ, but make Him present to his followers. So does Pasolini, who does not want to represent Francis, but to make him act on the screen. And of course, the attraction for this character is based on his diversity, on his being an outsider who rejected the bourgeois condition. Benini shows the figure of the saint's interesting development from tragic in *Bestemmia* to comic in *Uccellacci uccellini*.

In chapter six, acknowledging her debt to several critics, in particular Armando Maggi, who tackled Pasolini's long entanglement with Saint Paul's story, Benini reads this iconic figure as an alter ego of the author, and Paul's sexual difference as the means through which his revolutionary saintliness manifests itself. But at the same time Paul is also a "pharisee," "organizer of a church […] that is a criminal institution" (197).

Pasolini: The Sacred Flesh is an extensive and well-researched study. If there is a weakness, it is the excess and length of citations, especially those of secondary sources, and the frequent repetition of major points that weigh down this otherwise very enlightening study. Overall, Benini's book is a tour de force to be lauded and a must read for any Pasolini scholar.

Daniela Bini, *University of Texas, Austin*

Luigi Bonaffini, and Joseph Perricone, eds. *Poets of the Italian Diaspora: A Bilingual Anthology*. New York: Fordham University Press, 2014. Pp. 1115.

Luigi Bonaffini and Joseph Perricone's *Poets of the Italian Diaspora: A Bilingual Anthology* is a groundbreaking work in diaspora studies at large, but particularly for Italian Studies, including Italian American Studies. The collection, whether purposely or not, underscores not only the vastness but also the timelessness/authenticity of the poetic Italian voice exported throughout the world. This anthology, which is obviously a work of great collaboration, passion, and dedication will remain a foundation for the field of Italian Diaspora Studies, and as the field continues to grow, I envision further editions.

Poets of the Italian Diaspora represents the work of modern and contemporary Italian poets (late 19th and 20th century) who have resided and written abroad. In all, eleven diverse countries are represented: Argentina (edited by Gabriel Cacho Millet, 5 poets), Australia (edited by Gaetano Rando, 10 poets), Belgium (edited by Serge Vanvolsem, 2 poets), Brazil (Andrea Lombardi, 2 poets), Canada (Joseph Pivato, 8 poets), Croatia and Slovenia (Elis Deghenghi Oluijic, 14 poets), France (Laura Toppan, 2 poets), Germany (Carmine Chiellino, 9 poets), Switzerland (Jean-Jacques Marchand, 4 poets), the United States (Peter Carravetta, 20 poets), and Venezuela (Michele Castelli, 2 poets).

The volume opens with an introductory essay by Sante Matteo on the Italian diaspora and its literary considerations, "Italian Roots in Global Soil." Matteo discusses the difficulty Italian American Studies has had and currently faces, mentioning its history and how this new collection will solidify the importance of Italian Diaspora Studies. Following Matteo, Francesco Durante offers seven critical and cultural considerations to the reader as a preface to enter the text with an open perspective. The presence of Durante's piece is pivotal from a cultural and literary standpoint, as he has always been a vocal advocate of studying Italian Diaspora literature in Italy.

From there, the anthology introduces the collection alphabetically, by country, highlighting the work of roughly 80 poets, which is an amazing feat. Each country functions as a sub-category of the collection and is introduced by a literary critic and/or poet in the field of poetry and/or diaspora studies, situating the reader in the country or in the poets' works directly. The poetry itself runs the gamut, not focusing especially on migration but touching a variety of themes. Moreover, whereas the poets chosen embody numerous places throughout Italy, no particular region is accentuated. Rather, most literary critics seemed to consciously choose an illustrative representation of those emigrants to underscore the diversity present in his/her given country.

The layout of the anthology is easily accessible. With few exceptions, almost every page is bilingual, and when the poet did not write originally in Italian, the translation is provided at the bottom of the page. Visually, however, the book could be more pleasing to the eye; the use of footnotes rather than

endnotes would improve this aesthetic aspect as well as being more convenient for the reader. It would be interesting to divide the entire work in volumes, *all'italiana* by continent, to allow more flexibility for the reader, teacher, and critic.

The fruit of the labor of many, this anthology boasts a series of translators who have done a marvelous job manipulating both *parola* and *significato* for the reader. The anthology hosts 33 editors and translators from numerous countries, reiterating not only the expansive creative works of the authors themselves, but also the need both to translate and study them. The translations represent the original voices accurately and stylistically as closely as possible.

Although the anthology will advance, and in many ways enhance, the field of Italian Diaspora Studies, a second edition of the work might in fact consider some of the following suggestions. One of the most evident aspects is the amount of space devoted to the authors and countries presented. Three of the represented countries have fewer than 50 pages dedicated to them, while three others have over 200 pages — one in particular has 420 — which is a significant imbalance of attention. Second, while all the introductions are truly rich and provide the reader with noteworthy background information, there is very little structure amongst them, which seems crucial to the continuity of an anthology. Some offer a larger historical overview of the migration phenomenon while others begin with a strong critical analysis of select authors and poems. Moreover, as attention to the topic of diaspora poets continues to grow, research revolving around additional countries hosting Italian migrant poets should be included — for example, Russia and Francophone countries such as Luxembourg, along with a larger representation of women poets (there are roughly 15 women out of 80 poets discussed).

While all the introductions are well written and offer the reader a unique experience, Peter Carravetta's introduction to the section dedicated to poets of the United States grabs the reader's attention in a particular way because he adopts primarily a critical approach to examining migrant poetry at large. Thus, in future editions of the anthology, the editors might consider the organization of the work as a whole, using Carravetta's piece either as an introduction to the entire volume or as an appendix at the end, and using Sante Matteo's "Italian Roots in Global Soil" as the "Afterword," particularly because his piece truly recaps the current state of migration literature. Additionally, the editors might consider inviting another literary critic to offer a second critical model to address the poetry collected, thereby offering more than one critical lens to address this precious literary collection.

In closing, I would like to highlight the laborious efforts of the editors, Luigi Bonaffini and Joseph Perricone. Their book is a wonderful beginning collection that I am confident will be expanded and reworked over time. It is a much-needed and welcomed addition to the fields of diaspora and cultural

studies, creative writing (translation studies), along with Italian and Italian American studies, and will be utilized by students and academics alike.

Ryan Calabretta-Sajder, *University of Arkansas*

Emma Bond, Guido Bonsaver, and Federico Faloppa, eds. *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. Oxford: Peter Lang, 2015. Pp. 467.

Along with terrorism, migratory streams are the distinctive feature of our contemporary world, the source of most of the phobias of Western countries and one of the privileged topics of media representations. *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative* aims to provide a comprehensive overview of this phenomenon by approaching it from several disciplinary perspectives. As the editors Emma Bond, Guido Bonsaver and Federico Faloppa point out, "the primary concern of this volume […] is not so much 'what' happened, but rather 'how' the phenomenon has been described in words and images" (2). Far beyond being a summary of the book's content, the introduction effectively charts the state of the art in each thematic field, making reference to specific social issues. The book is divided into three main sections titled "Media," "Literature," and "Cinema," a partition that is consciously instrumental. This choice allows the book to display different points of view: from the mere objectivization of the diasporic subject to a sympathetic yet external and controversial look, and to examples of self-representations. The intersection of these two taxonomies — the media involved and the role of the subject — is the conceptual grid through which the book works as a profitable tool for inquiring into the contemporary world.

In the first section, "Media," the analysis concerning the objectivization of migrants predominates. Marco Binotto's "Invaders, Aliens and Criminals: Metaphors and Spaces in the Media Definition of Migration and Security Policies" shows what is the role of semantic choices in molding a widespread imagery heavily influenced by the mainstream cultural industry. Similarly, Marco Bruno's "The Journalistic Construction of 'Emergenza Lampedusa': The 'Arab Spring' and the 'Landings' Issue in Media Representations of Migration," and Mahmoud Zidan's "The Image of Italy and Immigrants in the Media: A Destination or Place of Damnation?" both inquire into journalistic discourses in order to stress their controversial linguistic and political aspects in spreading fear and hatred towards otherness. In "Media and Migration: Some Linguistic Reflections" and "The Silence of Migrants: The Underrepresentation of Migrant Voices in the Italian Mainstream Media," Federico Faloppa and Gabriela Jacomella, respectively, focus on more general issues concerning the inadequacy of lexical and visual paradigms in Italian media to cover a complex and heterogeneous phenomenon such as migration.

The key concept of "frame" is the core of Andrea Pogliano's essay, "Framing Migration: News Images and (Meta-)Communicative Messages," that shows the mechanisms of the process of selection of information which defines "migration" as a cultural construct. In order to avoid misleading representations, different solutions could be taken into consideration: for instance, to provide journalists with an intercultural training — this is the topic of Anna Meli's

"Training Journalists on Immigration: Experiences and Reflections" — or to give voice in the first person to the subjects themselves, such as in the case of the monthly newspaper *Yalla Italia*, analyzed by Eugénie Saitta in her essay that ideally opens the next section.

The second part, "Literature," presents a situation where the predominance of migrant authors forces the contributors to reflect upon the strategies of self-narrative and their testimonial possibilities. Grazia Biorci's opening essay, "Beyond Hybridization: Metaphors and New Visions in 'Migrant Literature' in Italy," proposes a brief survey of some case studies. Then, Nora Moll's "Narrative Strategies, Literary Imaging and Reflections on Identity: Constructing a Narrative Community in Italy," Emma Bond's "'Skin Memories': Expressions of Corporeality in Recent Trans-national Writing in Italian," and Maria Grazia Negro's "The Decentred Gaze of Postcolonial Literature on Italians Past and Present" deepen specific aspects such as irony, parody, embodied experience, trans-nationalism, and Italian colonial memory.

In "New Postcolonial Art Forms: *Timira* as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature," Daniele Comberiati and Linde Luijnenburg analyze *Timira* by Wu Ming 2 and Antar Mohamed as a paradigmatic place of encounter between forms, media, genres and identities, showing the soundness of the novel's subtitle, *Romanzo meticcio* (crossbreed novel). In "The Postcolonial Afterlife of Primo Levi," Derek Duncan explicitly addresses the migration phenomenon under a biopolitical light, illustrating how the reflection of the Italian writer about his own experience in a concentration camp could provide discursive tools for the migrant's voice to emerge. Eventually, Loredana Polezzi's "Migrant Writings as (Self-)Translation: The Transnational Trajectory of Giose Rimanelli" examines the other side of the coin, that is, the work of an Italian writer who moves among different linguistic domains, thus giving birth to a minor and ex-centric literature produced under the sign of mobility and migration.

The last section, "Cinema," shifts from a completely external point of view to some of the most striking examples of self-representation. The first two essays aim to disclose the field of inquiry from two antithetical perspectives. In "Imagined Journeys: Italian Directors and Immigration," Vito Zagarrio outlines the most important features of the representation of the Other as a core topic, highlighting its major role within Italian cinema as well as its political and ethical value. Guido Bonsaver's "Accented Voices in Contemporary Italian Cinema" presents an overview of the most significant cases of foreign (or second generation) directors, well established in Italy, charting recurrent features and potential future developments. Millicent Marcus and Paolo Russo, on the contrary, take into account particular case studies: in "Federico Bondi's *Mare nero*: Channeling the Geographic Unconscious," Marcus discusses medium-specific powers (i.e., montage and framing) to show the mechanisms of what she defines as the filmic unconscious, whereas Russo's "Migration Told Through

Noir Conventions in *La sconosciuta* and *Gomorra*" explores the effectiveness of cinematographic genres to give shape to everyday reality, avoiding any didactic approach.

The last three essays compare native Italians' and migrants' gaze upon migration. Alessandro Jedlowski's "Nigerian Migrants, Nollywood Videos and the Emergence of an 'Anti-Humanitarian' Representation of Migration in Italian Cinema" underscores the importance of films in fostering the deconstruction of the hegemonic gaze on migration through the encounter of Italian cinema and different cinematographic traditions such as Nigeria's. Áine O'Healy's "Witnessing History, Recounting Suffering: The Documentary Project of Andrea Segre" deals with the Italian director who has probably been the most coherent in working on the testimonial possibilities of the moving image in relation to the migratory phenomenon. This issue is addressed also by Alessandro Triulzi in "Roaming to Rome: Archiving and Filming Migrant Voices in Italy," the last essay of the volume, that focuses on one of the most important "migrant directors" (as well as Segre's coworker), Dagmawi Ymer, who seeks to give voice to the memories of diasporic subjects through a broad operation of audiovisual self-consciousness.

In the introduction, the editors express their hope that the book could provide "both a useful aid to understanding the complexities of Italy's multicultural dimensions and at the same time offer material to promote a stimulating discussion on what remains to be done or to be expected" (3). It is a pleasure to confirm that this volume fulfills such a premise by providing a fundamental and comprehensive instrument to understand this epochal phenomenon of contemporary migrations.

Giacomo Tagliani, *University of Siena*

Simona Bondavalli. *Fictions of Youth: Pier Paolo Pasolini, Adolescence, Fascism*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 275.

Il presente volume affronta lo studio delle tematiche giovanili nel *corpus* letterario e cinematografico di Pasolini con esegesi matura e un linguaggio ricco e raffinato. Come sottolinea l'autrice, l'adolescenza, condizione antropologica e culturale, è descritta in maniera soggettiva da Pasolini e nelle sue opere assume un significato simbolico, un'autenticità che si perde nell'età adulta, caratterizzata dalla razionalità in antitesi con la poesia come linguaggio dei giovani. È inoltre importante che la studiosa sottolinei come il campo semantico italiano relativo a parole come giovane, ragazzo, adolescente sia diverso rispetto all'inglese, lingua in cui è stato scritto il libro.

I sei capitoli seguono in maniera cronologica l'evoluzione artistica, poetica e spirituale di Pasolini che, nel corso degli anni, si pone di fronte a tale tematica con occhio ora partecipe ora disincantato e critico esplorando il mondo giovanile in varie forme linguistiche (poetiche, letterarie, dialettali) e generi (poesie, articoli, romanzi, documentari e film).

Il primo capitolo fa un'analisi del ruolo avuto dal regime fascista nell'elevare il concetto di giovinezza a culto vero e proprio (si ricordi il mito dell'eterna giovinezza di matrice fascista) e alla formazione, impermeata da tale culto, di Pasolini, cresciuto in quegli anni. Iscritto al GUF, lo scrittore partecipa anche ai Littorali della Cultura e dell'Arte e a eventi sportivi organizzati dal GIL. Questi sono anche gli anni della sua formazione, anni in cui partecipa e organizza eventi letterari e comincia a scrivere poesie e articoli ponendosi al centro del dibattito culturale contemporaneo con articoli come "I giovani e l'attesa" e "Cultura italiana e cultura europea a Weimar". Le poesie in dialetto friulano, *Poesie a Casarsa*, poi confluite nella raccolta *La meglio gioventù,* rivelano la volontà di Pasolini di interrogarsi sul significato intrinseco della giovinezza e di cosa essa rappresenta, e Casarsa è il *locus amoenus* in cui il poeta si rifugia con l'immaginazione.

Il secondo capitolo offre un'interessante e chiara analisi di due dei romanzi di maggior successo, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, che contravvengono ai classici canoni estetici e culturali del *Bildungsroman* e della cultura borghese. Romanzo di formazione più vicino al genere picaresco, *Ragazzi di vita* permette a Pasolini di esplorare le classi sociali più basse, quelle delle borgate, che si muovono ai margini di un mondo "intrinsically fluid, yet crystallized under the lens of the observer" (60). Il riscatto sociale negato ai protagonisti del romanzo viene invece garantito al protagonista di *Una vita violenta* che "evolves from a sub-proletarian *ragazzo di vita* moved only by self-interest to a prudent, hard-working man, willing to sacrifice his life for the life of others […] the young man seeks emancipation through work, stable relationships, and a series of political allegiances […] [and his] parable is evidently offered as an exemplary path from instinctual life to political consciousness" (71). Ma la fine tragica di Tommaso sembra indicare l'impossibilità di un vero e proprio riscatto e

cambiamento per i giovani delle classi più umili e l'autrice sembra suggerire che questa impossibilità sia intrinseca nella resistenza al cambiamento di questi adolescenti. Il campo d'indagine sull'adolescenza viene approfondito da Pasolini negli anni Sessanta grazie agli articoli apparsi nel settimanale *Vie nuove* in cui difende la nuova generazione dagli attacchi degli adulti e la giovinezza diviene ai suoi occhi metafora di un cambiamento sociale.

Il terzo capitolo analizza questo ritrovato ottimismo che trova il suo coronamento ideologico nel romanzo del 1962, *Il sogno di una cosa,* in cui gli adolescenti descritti sono aperti ai cambiamenti e alle innovazioni della nuova epoca, ma allo stesso tempo hanno un occhio rivolto alle tradizioni. È indubbiamente una descrizione idilliaca che si scontra con la realtà dei giornali e delle inchieste sui "maladjusted rock-and-roll maniacs" (92). Come fa giustamente notare Bondavalli, la nostalgia che pervade il romanzo è anche sinonimo della perdita dell'innocenza giovanile ed è come se Pasolini si rifugiasse in un mondo utopistico per dare a questi giovani una patina fatta di ideali politici ed energia creativa che in realtà non hanno. Bondavalli scrive: "As a nostalgic reconstruction of adolescence in 1940s Friuli, *Sogno* offers a myth that is both regressive and utopian: youth, as eternal signifier of innocence and as historical subject of subversion, is imagined in the past because it cannot be projected in the future" (114).

Centrali nell'esegesi di Bondavalli, i capitoli 4 e 5 esplorano il complicato momento storico del Sessantotto. Il cinema, in particolare, permette a Pasolini di esplorare nuove possibilità espressive e il film-inchiesta *Comizi d'amore* dà la possibilità ai giovani di dire la loro senza filtri e censure. Come fa giustamente notare Foucault, citato dall'autrice, il documentario evidenzia un conflitto generazionale offrendo uno spaccato autentico di idee, opinioni, usi e costumi degli italiani del 1963. *Uccellacci e uccellini* del 1966 propone l'archetipo padre-figlio: "The film's depiction of youth, in particular, exemplifies the ideological and representational crisis" (132). Bondavalli evidenzia in maniera convincente la critica di Pasolini, nei modi ma non nella sostanza, alla rivoluzione del Sessantotto italiano. Lo scrittore, infatti, mostrerà entusiasmo per i figli dei fiori e il movimento studentesco americano non fossilizzato, come quello italiano, su posizioni vetuste che riproponevano una falsa lotta di classe tra padri e figli (chiamati "figli di papà") appartenenti alla stessa borghesia e lontani dalla classe operaia. *Teorema* e *Porcile* sono una sorta di manifesto politico contro la borghesia che, rappresentata dalla generazione dei padri, sarà come discusso nel sesto capitolo, responsabile dell'infelicità e perdita di innocenza dei giovani vittime del nuovo capitalismo.

Il libro si chiude con un'analisi critica molto interessante del film *Salò*, in cui Pasolini "si arrende" all'evidenza di una gioventù stanca, incapace e soggiogata dal potere degli adulti. Il film, claustrofobico e violento, chiude il cerchio facendo da contraltare alla prima raccolta di poesie in cui c'era la speranza di una gioventù che potesse cambiare il mondo.

A questo volume, pieno di spunti significativi e strumento prezioso per lo studioso, va senz'altro il merito di aver proposto una trattazione chiara e sistematica di un tema fondamentale nelle opere pasoliniane, aggiungendo un tassello importante al mosaico critico dedicato all'autore.

Emanuele Occhipinti, *Drew University*

Bernard J. Bruno. *A Tear and A Tear in My Heart*. Introd. Fred Gardaphé. New York: Bordighera Press, 2014. Pp. 243.

The author of the memoir *A Tear and A Tear in My Heart*, Bernard J. Bruno, is a son of Italian immigrants, who grew up in Chicago. His parents immigrated to the United States in the early twentieth century for economic reasons. As Bruno explains, his father fought in Europe in World War I and earned his citizenship certificate through his US Army discharge after he was badly wounded in the battle of Chateau Thierry. Like his father, Bruno also served in the US Army and received his diploma by way of the GI bill. Afterwards he completed his studies in law school and was licensed to practice law in the state of Illinois, the Federal Courts, and the United States Supreme Court. Bruno's memoir is a delightful collection of stories about Italian immigrants and their descendants trying to build a new life in Chicago. It offers a glimpse of the everyday life of Italian Americans in the past with all its nuances, good and bad.

The majority of Bruno's stories depict his law cases. As Fred Gardaphé points out in the introduction, "Bruno's role of storyteller comes mostly from his experience as a lawyer, a legal advocate for those who never trusted and even feared the law and its institutions. He keeps his own life out of much he has written; this role as outsider causes a submerging of the self in his non-fictional writings" (xi). In *A Tear and A Tear in My Heart*, we encounter multiple types of characters, whose paths have crossed with Bruno at some point in his life. The stories represent husbands and wives, children, families and friends, bosses, petty criminals, priests, and nuns. Many characters end up in the Italian Old People's Home, run by nuns, to which politicians and political organizations had contributed.

Bruno's stories often reflect old-world social culture and attitudes. For example, in "Zia Sarah" we learn that the husband was the supreme authority of the family household; the wife and the children were subject to him. The wife was responsible for all the housework and chores, including raising the children, but the husband had the right to impose corporal punishment on misbehaving children. Besides this, the husband's only duty was to provide food for the family, for, as Bruno states: "You married for 'love' and you married for 'life,' come hell or come high water. That is for the woman. For the man it was flexible" (233). Like the main character in "Gasper," the husband was entitled to keep a mistress. When Gasper's girlfriend becomes pregnant, he has to support two families because his wife will not give him a divorce. Gasper ends up losing all respect: "He was scorned, despised, belittled, and avoided" (235). After Gasper is diagnosed with Alzheimer's disease and loses all memories of his past life, including his wife and his girlfriend, both of his families reject and abandon him. Bruno points out that Gasper's fate serves as his punishment: "Father Time catches up with you when you fool with Mother Nature" (237).

Some stories depict characters who take justice into their own hands after the law fails them. In "Paci, the Popcorn Man," the main character kills the

mayor's son who raped his sister, but was found not guilty by the magistrate. Paci's family is poor and powerless, whereas the mayor's family is rich and powerful. Consequently, Paci runs away and immigrates illegally in a boat to America, cutting all ties to his family. In Chicago he runs into Dante and Vito from his hometown in Italy. Paci confesses his crime to them: "Oh, how much I hope that God forgives me. I know that He said that you should not kill but when he boldfaced lied that he told the truth to the Magistrate, that he did not rape my sister, this I could not accept. That is when I decided to do it. I didn't tell anyone. This is the first time I said it" (72). Paci spends the rest of his life selling popcorn in the street, poor and homeless.

Bruno's memoir features many types of (auto)biographical narratives. Four stories portray his own family: his father, his mother, his aunt, and his granddaughter. "Guts Sans Glory" is about Bruno's father and two other war veterans who are Bruno's friends. Telling their stories, Bruno reflects on their sacrifices: "Now as I step along on the twilight path of my life I occasionally look back over my shoulder and see all the misty shadows of my faults and wrongs. Then I find tears in my heart. So now, I wonder as I wander" (107). In "Marriage," Bruno depicts his over one-hundred-year-old widowed mother, who is visited weekly by a doctor because of a lump in her breast. The mother thinks that she is going to marry him. She explains to her son: "He comes around often and he feels my breast" (213). Bruno concludes: "The vanity in the heart never vanishes" (213). "Zia Sarah" narrates the sad story of Bruno's aunt, who accidentally killed her young daughter by giving her lye instead of medicine. In the heartwarming chapter, "My Little Angel," Bruno describes the special relationship with his six-year-old granddaughter, who is afflicted with Downs syndrome, and observes: "Her love consumes my anguish" (243). Bruno's stories almost always end with a final quote that encapsulates "la morale della favola."

A Tear and A Tear in My Heart is clearly written with a didactic purpose, as the author's note proves: "We are always learning, and nothing is greater than learning, which formed the minds of great people, not that I claim to be one, but hope you've learned something after reading this book" (245). I recommend warmheartedly Bruno's enjoyable memoir, from which we all can learn a lot about Italian American history and culture.

Katja Liimatta, *The University of Iowa*

Massimo Cacciari. *Europe and Empire: On the Political Forms of Globalization*. Ed. Alessandro Carrera. Trans. Massimo Verdicchio. New York: Fordham University Press, 2016. Pp. 216.

Although most of the essays that compose this volume were written before the financial crisis and the current migrant emergency, there could be no timelier discourse than the "untimely meditations" that this book presents. The main themes discussed in this collection are: the European Union, the *idea* of Europe (its origins, its relation to philosophy and Christianity, its current situation and political destiny), the idea of Empire, federative thinking, and the Paulinian concept of *katechon* ("the power that holds back"). For Cacciari, Europe is first and foremost a problem, "the Undecided that is always called on to decide" (57). Since its mysterious mythical origins, Europe has been an entity in search of itself, a place *of* and *in* transition, expansion, and agony (in the Greek sense of *agon*, "struggle, contest, conflict"). We always struggle to determine Europe's temporal and spatial limits, for Europe is a task rather than a stable reality, a mission always *declined* in the future tense. The core principles of the so-called European Constitution seem to confirm this radical indeterminacy: free competition, anti-protectionism, and stability are the ideological pillars on which the European Community is structured. Yet, even the decision to follow these principles betrays Europe's lack of a strong political identity: in the time of crisis and epochal change that has followed the fall of the Soviet Union, Europe has decided that it "would prefer not to" decide. Or better, Europe has chosen to sidestep any far-reaching *political* project by transforming any political decision — and its own process of integration — into administrative calculation. For Cacciari, this strategy is an old utopia. The idea of obtaining stability through technoeconomic mechanisms of self-regulation is short-sighted and insufficient to meet the challenges of our time. Nevertheless, the solution cannot be a return to state politics. In the age of globalisation the institution of the modern state, which is intrinsically connected with our idea of democracy, is plainly doomed to be emptied of its power. So how can Europeans reinvent a politics beyond the state? How can Europe overcome its constitutive weaknesses and give shape to a globally relevant polity?

Drawing on the ideas developed in *Geofilosofia dell'Europa* ("Geophilosophy of Europe," 1994) and in *L'Arcipelago* ("Archipelago," 1997), Cacciari argues in favour of a federalist organisation of Europe. By federalism he means a system "based on the synergy among not necessarily weak sovereignties (all conceived as original and not as by-products of others), though still responsible and competent across well-defined fields of interest and expertise" (41). An authentic federalism would reconfigure the old continent as "a network of distinct individualities, united precisely by what appears to distinguish them most, given to dialogue and to listening, unable to know themselves without reflecting on what is other from them" (43). As Alessandro Carrera explains in his excellent introduction, this idea of European archipelagos

finds a metaphor in Venice, the city of islands, crossroad of globalism and localism. According to archipelago politics, each island is singular and yet connected to the system, neither a liquid melting pot nor a closed identity. The federative pact (*foedus*) requires political communication and the capacity to push forward a new European constituent process that acknowledges the epochal shift in which we are living. Only in this case will Europe be able to play a part, albeit a non-hegemonic one, in the multipolar world to come.

The second part of the volume revolves around the theme of empire. Cacciari formulates his idea of empire by reconsidering some key Roman concepts such as the republic, civil religion, citizenship, universal public authority. While imperialism is essentially an expression of state sovereignty and the will to power, the term "empire" refers to different and often confusing things. Focusing on the federalist character of the Roman Empire, Cacciari analyses the myth of "the growing city" (*civitas augescens*). Rome flourished on the idea of an ageless, unlimited growth, which "turned the city (*urbs*) into world (*orbis*) and a divided *orbis* into a single *urbs*" (105). Nevertheless, in order to survive Rome had to transform and relocate itself. The history of Rome's *translatio imperii* includes Constantinople, the City of Christianity, and Moscow, the Third Rome. This line of thought leads Cacciari to wonder, in the essays written after September 11, whether there will be a Fourth Rome and, if so, which form it will take. Since any sovereignty understood in territorial terms is unable to exercise its functions of containment and regulative power, the alternative is stark and dramatic: either we try to devise a polycentric globalization based on a political concept of citizenship which acknowledges the plurality of *civitates*, *nationes*, *gentes* and federates them in great cultural spaces according to different and specific modalities; or we will head toward a scenario of global war between empires that understand domination as the ubiquitous projection of their own economic-military system.

Europe and Empire is sharp, insightful, and painstakingly realistic. In Cacciari's essays there resonates the theoretical prowess of a great philosopher *and* the lived experience of a politician who combines a vision of the ultimate ends with down-to-earth pragmatism. It is a voice that does justice to the Italian tradition of "living thought," a tradition that includes authors such as Machiavelli, Leopardi, Gentile, and Gramsci, with whom Cacciari stands on an equal footing. However, to fully understand the significance of his contribution we should hope for an English translation of his major works: *Dell'inizio*, *Della cosa ultima*, *Labirinto filosofico*, as well as of the two "political essays" of 1994 and 1997 cited above. Only then will the international academic community be able to measure and discuss the critical acuity and impact of his thought.

Stefano Bellin, PhD candidate, *University College London*

Giuseppe Antonio Camerino. *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, D'Annunzio, Saba e Montale*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 2015. Pp. 188.

In this new collection of essays, Giuseppe Antonio Camerino has gathered together fourteen journal and book articles, reviews, and occasional pieces originally published during the thirty-year period between 1984 and 2013. Most of them have been retouched and amplified for publication in book form, while one is completely new. The essays are arranged in chronological order by the four major poets treated. There is also an essay devoted to Italian poetry during the first thirty years of the twentieth century, and another to poetry, "Oltre il primo Novecento," in which Camerino discusses work by Leonardo Sinisgalli, Sandro Penna, and Andrea Zanzotto. In the book's main sections, four essays are devoted to Pascoli, three to D'Annunzio, two to Saba, and one to Montale. The collection also has an appendix of two additional essays. The first, a "Ricordo di Gaetano Mariani" that originally appeared shortly after Professor Mariani's death in 1983, describes his methodology and long career. The other is a review article of a book by Klaus Heitmann that considers the image of Germany in twentieth-century Italian culture, especially in the years just before and in the early years of the First World War. This discussion of the importance for twentieth-century Italian literature of German and Austrian literature and thought is a topic Camerino has considered in his own books on Svevo of 1974, and on Slataper and Michelstaedter of 2005. In the present work, he also identifies and discusses additional, important connections between the two cultures, especially in connection with Dino Campana, Umberto Saba, and others.

In the essays on Pascoli that open the collection, Camerino begins with a study of Pascoli's metrics in the "Ultima passeggiata" from *Myricae*. In it he documents how the poet transforms a rational metrical structure into a more "open" one that makes room for "tutte le risorse dell'accentazione" that are "non sempre razionali" (20). In the two succeeding essays, he goes on to consider issues of seeing, darkness, night, nothingness, and death in other poems from both *Myricae* and the *Poemi conviviali* in work that is remarkable for the delicacy and sophistication with which the all-important autobiographical issues in Pascoli are treated. These analyses are followed by an essay on echoes of Leopardi in Pascoli. This piece was originally a review essay of a book on that topic by a German scholar in which the two Italian poets are presented in a context in which both Beethoven and Schopenhauer, among others, are cross-cultural presences.

The first essay on D'Annunzio is concerned with the importance of silence in the works of this supremely musical poet, an absence of sound that Camerino ties to D'Annunzio's "estetica dello sfinire, del deperire e del morire" (56). This poet's fascination with absence, it might be added, is not unlike Pascoli's

concerns with darkness and nothingness discussed in previous essays, abiding preoccupations that the two decadent poets held in common. The next essay examines D'Annunzio's attitude toward war, which Camerino demonstrates was not so much ideological as mythicizing and is especially disturbing for its basis in irrationality. The final essay in this section of the book is a careful reading of D'Annunzio's notebook writing during his trip to Greece with Edoardo Scarfoglio. In it Camerino makes clear that the Italian traveler was a disappointing "odeporist," since the Greece he perceived on his trip was viewed through a dense filter of preconceived literary and other cultural preconceptions that either distorted or obliterated the scene before him.

In the two essays on Saba, Camerino is working in an area in which he is very much at home: the culture of Trieste in the early and middle years of the twentieth century. In the first, he focuses on the notion of time in Saba's poetry, demonstrating how time becomes unmoored from linear chronology as any sense of a continuum is overwhelmed by feelings of loss and remorse. In Saba's earlier poems especially, time is static and immobile, all as part of this poet's "intuizione particolarissima che l'immobilità del tempo è fissata dalla ineliminabile persistenza del male nel mondo" (115). In his later poems, however, Saba moves beyond this view; memories begin to be superimposed on present experience with time now seen as circular, even "round," described by the poet as one of his "scorciatoie." The other essay devoted to Saba is also concerned with movement through both time and space, especially with movement through Trieste, for Saba a "landscape of the soul" (123). The movement traced here is one of departures, wanderings, and returns (the essay is called "Saba e i luoghi del ritorno"). In these readings, Camerino sketches connections between the psychological and physical wandering of Saba and those of such figures from European history and legend as Odysseus and the Wandering Jew.

The essay on Montale is one of the most striking and incisive in the book. Its point of departure is D'Arco Silvio Avalle's 1970 essay on Montale's "Gli orecchini" from *Le occasioni* of 1939. In his further development of Avalle's perceptions in his famous essay, Camerino focuses on connections between the text studied by the earlier critic and Montale's "Marezzo" in his *Ossi di seppia* of 1925. What interests Camerino here are the analogies Montale establishes between reflecting surfaces, as, for example, an expanse of water, and his inner sentiments — between a breeze ruffling the surface of the water and a troubling thought or emotion. Through a careful reading of several of Montale's poems that deal with reflection (in both senses of the term), in which he brings into play echoes of Dante from several places in the *Comedy*, Camerino foregrounds the important themes of incommunicability and the difficulty of establishing authentic human connections in the Nobel Laureate's work.

Scholars everywhere who work in this field of the *primo novecento* will be grateful to have these nuanced, philologically rigorous, and carefully historicized essays available in one volume.

Charles Klopp, *The Ohio State University*

Rosetta Giuliani Caponetto. *Fascist Hybridities: Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures under Mussolini.* New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015. Pp. 199.

Rosetta Giuliani Caponetto's *Fascist Hybridities* offers a valuable analysis of literary and cinematic representations of groups of minorities in the era of Italian Fascism. These groups, under-studied when compared to the Jewish population, are *meticci*, or "the offspring of interracial unions between Italian men and native women of Italy's African colonies," and Levantines, whom the author defines as "white Italian immigrant merchants and craftsmen living in Alexandria, Egypt, who culturally intermingled with other immigrants, such as Greeks, Syrians, and Armenians" (4). As Caponetto writes in the introduction, the volume's primary purpose is to investigate "how Italian literature and cinema of the 1930s are traversed by the hybrid figures of *meticci* and Levantines"; she also sets out to show the manner in which "these works ultimately reveal biracial offspring and Levantines as interchangeable characters who, in the historical scenario under which Mussolini's Fascist regime operated, present unique and specific threats to notions of Italian racial cultural purity" (4). This analysis of individual texts and narrative strategies is accompanied by descriptions of the political climate and other related social issues that are often extensive and occasionally threaten to compromise Caponetto's avowed goal here: the examination of *representations* of racial mixing and diaspora cultures. Indeed, while the book treats the information it presents competently and interestingly, the space devoted to contextual matters and to other scholars' views is, in some chapters, notably greater than that dedicated to the primary works themselves. Nonetheless, Caponetto's study sheds much-needed light on the particular role of *meticci* and Levantines in a situation — political and literary/cinematic — that was, in general, hostile to them.

In addition to the introductory chapter, "Race to the End. *Meticci* and Levantines in Literary and Cinematic Representations of Colonial Experience in Africa," where she defines the chief goals of her study and provides necessary background, Caponetto divides this volume into four main chapters, each of which concentrates on a different broad topic and set of literary works and/or films. There is also a conclusion. Each chapter is further split into several distinct subsections.

The focus of chapter one, "Art of Darkness: The Aestheticization of Black People in Fascist Colonial Novels," is three narratives — *Il piccolo Brassa* (1928) by Rosolino Gabrielli, together with *Balilla regale* (1935) and *Melograno d'oro. Regina d'Etiopia* (1936), both by Arnaldo Cipolla — which "indirectly address biracial children of the colonials, and reveal how Fascist propagandist literature filtered out the elements beyond its actual control in order to soften reality" (17). Chapter two, "The Dissident Literature of Enrico Pea and Fausta Cialente," examines issues related to Italian Levantines in Egypt during the years of Italian Fascism. Here, Caponetto analyzes Enrico Pea's *Il*

servitore del diavolo (1929) and *Rosalia* (1943), as well as Fausta Cialente's *Pamela o la bella estate* (1935) and *Cortile a Cleopatra* (1936). She first clarifies that "the fear of a physical degeneration in the Italic stock ('stirpe italica') through interracial unions and proximity to presumably inferior races only acts as the background of an analysis that is primarily concerned with the Fascist regime's fear of the influence of foreign models on Italian culture, and the devastating effects they could produce" (57). The author does not begin in-depth analysis of the primary works until the section "Challenging Notions of Italian Racial Supremacy" on page 75, more than halfway through the chapter.

In chapter three, "Fade to White: Cinematic Representations of Italian Whiteness," Caponetto shifts to film: Augusto Genina's 1936 *Lo squadrone bianco* and Guido Brignone's 1938 *Sotto la croce del sud*, both sponsored by the Fascist government. She starts by supplying important background in the sections "Demographic Colonization of Ethiopia" and "Italian Cinema and Fascism." Perhaps most critical to her fascinating analysis of *Lo squadrone bianco* is her assertion that "by camouflaging his characters, Genina avoids the contradictions at the base of the Italo-Ethiopian War and makes the conquered land seem more attractive by avoiding the problem of race" (105). In Brignone's film, on the other hand, "the problem of biracial offspring in the colonies is directly addressed" (115). (She goes on, of course, to explain how.) Chapter four, "Levantines and Biracial Offspring in Postwar Italy," investigates attitudes in Italy towards its colonial history in the post-Fascist era. Ennio Flaiano's 1947 novel *Tempo di uccidere* and Francesco de Robertis's 1949 film *Il mulatto* are the main subjects of Caponetto's literary and cinematic analysis here, prior to which she discusses how Italians have been reluctant to confront their experience of African colonialism.

Although Caponetto makes a substantial contribution to our understanding of the social and cultural complexities of Italian Fascism, specifically of the matter of racial hybridity as it can be comprehended through literary texts and films, a few issues with her work should be acknowledged. First, there are multiple typographical and grammatical errors and inconsistencies, including one in the title of the introduction as compared to other chapters. While these constitute a relatively minor fault, they are distracting and could have easily been eliminated by a copy editor. Second, due to the extent to which Caponetto summarizes historical information and others' research before delving into her own analysis, there is occasionally the feeling that chapters are unbalanced between presentation of admittedly important context and the author's interpretation of the narrative or film at hand.

Nevertheless, this is an engaging book about a topic that certainly invites further critical inquiry, and Caponetto deserves credit both for drawing critical attention to this neglected area and for producing a text that will undoubtedly allow readers with little prior knowledge about the subject to gain enough background to engage in a meaningful reading of the primary works included in

Fascist Hybridities. In that sense, among others, she has made a significant contribution to the field of Italian Studies.

Kathleen Gaudet, *University of Toronto*

Mary Ann McDonald Carolan. *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema. American Film*. Albany: State University of New York Press, 2014. Pp. 172.

It is generally accepted that one cannot judge a book by its cover, yet Mary Ann McDonald Carolan's recent study, *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema. American Film,* reverses this common belief. Based on this book's interesting and captivating cover, the reader promptly understands its focus on Italian and American cinema. On the cover's left side is displayed a view of the well-recognized name and entrance to Cinecittà and, on the right side, is depicted the celebrated Hollywoodland sign. These two cinematic symbols summarize the title and content of this novel and timely study on Italian cinema's wide-ranging influence on the American film industry. Carolan's thesis is that, from its early years to contemporary times, Italian cinema has played a far-reaching, influential role which the author labels a transnational phenomenon (xiii).

This study has had an extensive period of development, from the author's graduate studies at Yale (Italian), coupled with a post-doctoral seminar on the Italian American experience. These academic beginnings led the author to the realization of Italian cinema's distinct contribution to the cinematic and artistic life of the United States, and she convincingly argues that Italian cinema has had a profound impact on American filmmaking.

Transnational film studies have focused predominantly on the influences — both financial and cultural — of Hollywood on world cinema. There have been a few studies, mentioned by Carolan, which have analyzed the role of Italians and Italian Americans in the American film and media industry. She also makes reference to film studies that have addressed the significant role of famous Italian American directors such as Capra, Coppola, De Palma, Scorsese, Tarantino, among others.

The primary focus of this innovative book, as Carolan states in the introductory chapter, is an analysis of the "dialogue between Italian and American directors in a series of close readings of Italian and American film of various genres to investigate how filmmaking techniques and narratives have been translated across the Atlantic" (3). Focusing primarily on the Oscar-winning Italian directors' influences on American directors, she examines the relationship between the two cinematic cultures, highlighting the Italian perspective and its direct impact on American films. It is not the author's intention to write a history of Italian cinema's influence on American filmmaking; rather, Carolan analyzes American *remakes* of Italian films as well as those Hollywood films that are based on or are a reframing of critically celebrated Italian films.

Carolan's book opens with a list of the thirty-seven images, which punctuate and illustrate the Italian and American films under discussion, from *Quo vadis* (Guazzoni, 1912) to a poster of *Once Upon a Time in the West* (1968). The study consists of seven chapters, including the introduction and conclusion, and is followed with notes, a concise bibliography, and a useful index. In the first chapter, the author examines the role of Pastrone's 1914 epic

film *Cabiria* and Martin Scorsese's introduction to the remastered copy of this internationally successful film in the history of cinema while correcting the record about D. W. Griffith's relationship to and influence on his 1916 film *Intolerance*. The cinematic influence that *Cabiria* had on American filmmaking is acknowledged by Scorsese and by the recent release of Mike Newell's *Love in the Time of Cholera* (2007), a metacinematic film in which the two lovers meet again at a screening of Pastrone's influential masterpiece. Carolan highlights the importance of the early years of Italian cinema within the Italian filmmaking industry and, more broadly, on the worldwide stage. She also discusses Enrico Guazzoni's 1912 influential film *Quo vadis?* which premiered in New York in 1913, and which became an American artistic and commercial success that significantly affected US filmmakers. The subsequent decline of Italian cinema during WWI and throughout the two decades of Fascist rule saw the emergence of the American film industry, especially after the 1925 production in Italy of Fred Niblo's *Ben-Hur*.

In chapter two, "Screen Idols and Female Admirers," Carolan analyzes Woody Allen's extensive debt to Italian film directors such as Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni and, above all, Federico Fellini whose film *The White Sheik* (1952) influenced Allen's *The Purple Rose of Cairo* (1985) and, more recently, LaBute's *Nurse Betty* (2000). She argues persuasively that much of Allen's prolific film production is an homage to Fellini's cinematic *oeuvre*, which includes *La dolce vita, 8½,* and *Amarcord*. Chapter three, "The Art Film Reconsidered," examines "parallels as well as divergences" (46) between Michelangelo Antonioni's critically successful and self-reflexive film *Blow-Up* (1966) and Brian De Palma's adaptation *Blow Out* (1981), in which both directors explore various components of the art of cinematography.

Recent film studies on Westerns have focused critical attention on the reciprocal influences of the American-turned-Italian genre known as the *western all'italiana*, or, more disparagingly, the *spaghetti western*. In chapter four, "The Evolving Western," Carolan examines this highly popular, quintessential American genre appropriated by the Italian film industry, which in turn has influenced more recent American directors. She discusses Sergio Leone's cult film *Once Upon a Time in the West* (1968) and explains how the Italian film industry was captivated by and eventually capitalized on the ever popular prototypical American western. In a ten-year span "between 1964 and 1974, approximately 400 spaghetti Westerns were released" (62). This prolific output from Italian filmmakers played a significant critical and economic role in Hollywood. The *spaghetti western* has influenced a generation of younger American directors such as Quentin Tarantino, most recently in the two-part saga *Kill Bill* (2003, 2004).

Of noteworthy importance is chapter five, "Neorealism Revisited by African American Directors in the New Millennium," in which Carolan documents a brief yet well-defined overview of Italian neorealism, leading to her thought-provoking analysis of two African American directors, Lee Daniels and Spike Lee, who utilized the Italian neorealistic aesthetic in their socially and

politically charged award-winning films, namely, *Precious* (2009) and *Miracle at St. Anna* (2008), respectively.

Chapter six, "Whither the Remakes," is the author's most fertile section of this study in which she addresses several successful Italian films that have been reframed within the American cultural context. Carolan singles out numerous *remakes* beginning with Dino Risi's *Profumo di donna* (1974) and Martin Brest's *Scent of a Woman* (1992); both films were critical successes and award winners for the directors as well as for Vittorio Gassman and Al Pacino. This discussion is followed with an interesting analysis of the two *remakes* of Lina Wertmüller's *Swept Away* (1972): Gary Marshall's *Overboard* (1987) and Guy Ritchie's *Swept Away* (2002), starring his then-wife Madonna. Within American cultural sensibilities and driven by Hollywood's penchant for box office success, Marshall turns Wertmüller's socially and politically charged film into a "romantic comedy, complete with the requisite happy ending" (116); on the other hand, Ritchie's failed interpretation ranks among the worst in several categories from director to actress. Among the critical and economic failures of recent American *remakes* of Italian films, the author analyzes Tony Goldwyn's 2006 Hollywood version of Gabriele Muccino's *L'ultimo bacio* (2001), and Kirk Jones's *Everybody's Fine* (2009), based on Giuseppe Tornatore's *Stanno tutti bene* (1990) starring Marcello Mastroianni. The American adaptation, starring Robert De Niro, was a box-office disappointment as it lacked the tragic-comic elements of Tornatore's award winning film. Carolan also discusses the two American remakes of Fellini's seminal film *8½:* Woody Allen's *Stardust Memories* (1980) and the Broadway musical version of Rob Marshall's *Nine* (2009). Her analysis may lead to a promising and fecund discussion for future studies.

After this succinct, historical overview, Carolan focuses on the interaction of Italian and American film production from post-WWII years to the present day. She singles out the most illustrious Italian directors — De Sica, Antonioni, Fellini, Leone, and more recently Moretti and Tornatore — whereas, for the Americans, she privileges directors such as Allen, De Palma, Tarantino, LaBute, Daniels, and Lee, among others.

Carolan's *Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film* is a well-written, scholarly study that offers novel, thought-provoking notions for further research. It is a welcome addition to the growing field of Italian film scholarship and will be very useful in Italian American film courses.

Giuseppe Faustini, *Skidmore College*

Leonardo Casalino, Andrea Cedola, and Ugo Perolino. *Il caso Moro: memorie e narrazioni*. Massa: Transeuropa, 2016. Pp. 286.

This editorial project, outcome of two different NEMLA panels dating from 2014 and 2015 and envisioned mainly for a scholarly public, investigates the sociocultural impact that the figure of Aldo Moro and his brutal death had on the Italian imaginary. Rather than being yet another attempt to reconstruct historically the Moro affair, the twelve essays here collected analyze how this dramatic event was re-elaborated within the Italian cultural production across media and time. Moro's sacrificial death is by now part of a complex "transmedial macronarration" that, within the book, is considered foundational to Italian collective identity. As such, Moro's corpse, and the *anni di piombo*'s climate of terroristic political violence with which it is associated, are here interpreted as a national trauma that past and contemporary authors revisit in order to negotiate their individual and social selves.

Part one of the book, titled "Anni Zero," opens with Ugo Perolino's essay titled "La cripta e il fantasma. Narrazioni e memorie degli anni di piombo in Baliani, Pieri, Delbono," in which the author investigates the postmemorial approach to media thematized in Pieri's novel *Les Nouveaux anarchistes*. He analyzes Baliani's monologue *Corpo di stato*, where Moro's hiding place has psychically become the crypt in which the social body has repressed Moro as a sacrificial victim. He concludes with an exploration of Delbono's filmic and literary narration *Sangue*, in which the crypt, the burial, and the ghost become symbolic means of personal reflection on the Red Brigades' violence and their victims. In her "Ripartire da Moro: per una memoria e una politica del 'compromesso' in *Più alto del mare* di Francesca Melandri e *Il desiderio di essere come tutti* di Francesco Piccolo," Monica Jansen demonstrates how both authors transpose the traumatic experience of terrorism into today's collective conscience, and ultimately transcend past violence using Moro as a "metahistoric backdrop" in a postmemorial perspective. The figure of Moro is central also to another recent novel, Giorgio Vasta's *Il tempo materiale*, which Andrea Cedola investigates in his essay titled "Il linguaggio è la nostra colpa." Cedola reveals how Moro's murder is the true object of the narration precisely because it structures the novel's form and it informs its meta-reflection on language.

Part two of the book, titled "Narrazioni transmediali," opens with Sciltian Gastaldi's analysis of the often overlooked or stereotyped figure of the female terrorist in his "Fra Erinni ed Estia: rappresentazioni della donna brigatista nei film *Il caso Moro* (1986), *La seconda volta* (1995), *La meglio gioventù* (2003) e *Buongiorno, notte* (2003)." The importance that Moro's captor Anna Laura Braghetti has had for consolidating the topoi and interpretative stereotypes regarding Moro's death is investigated by Maria Bonaria Urban in her "Dal politico Moro all'uomo 'stanchissimo e rassegnato'" through a parallel reading of Braghetti's autobiography *Il prigioniero* and Sciascia's L'*affaire Moro*.

Fabrizio Cilento then focuses on actor Gian Maria Volonté's opposite yet complementary interpretations of Moro — the former grotesque and critical, the latter empathic — in Petri's *Todo modo* and Ferrara's *Il caso Moro*, revealing Volonté's conception of cinema as a civic space for reflection and discussing its epistemic potential as documentary tool. Cecilia Ghidotti's "Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta" concludes this section, and shows how Vasta's "re-elaboration and deformation" of Moro's killing within the novel ultimately serves to counteract its present uncritical and unsolved place in the Italian common imaginary.

Part three, titled "Scenari," opens with Leonardo Casalino's "Come una morte modifica un contesto. *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia," which explores in depth Sciascia's text by focusing, on the one hand, on the themes of apprehension (*inquietudine*) and pain, and, on the other hand, on the wider political dimension of Sciascia's personal interest in Moro's killing. Daniele Fioretti's "La strage in TV: terrorismo e mezzi di comunicazione di massa ne *Il sipario ducale* di Paolo Volponi" allows the reader to better know the historical context in which Moro's killing occurred through an analysis of Volponi's novel — written four years before the event, in 1974 — and its harsh critique of both the televisual medium and the terrorists' bloody *strategia della tensione*. Stefano Magni's "La tribù di Moro Seduto e dintorni: Stefano Benni e gli anni Settanta" performs a cultural analysis of the Italian sociopolitical scene through a close reading of Benni's satirical texts written between the 1970s and the early 1980s, in which the Christian Democrats often appear as elected targets of Benni's vitriolic humor. The essay is followed by Istvàn Puskàs's "Il fascino del fascismo. Corpo, potere e identità culturale in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini," which offers a historicization of the Italian philosophical discourse on the human body (*corpo*) as put forth and developed by Pasolini.

The volume closes with Leonardo Casalino's afterword titled "La parola utile. Italo Calvino e il caso Moro," in which Calvino's journalistic articles of the late 1970s are explored by analyzing his reflections on language as a privileged instrument of the actively responsible citizen, and his divergent judgment of Moro, considered all but innocent within the general political strategy of the DC and its revealing silences.

As it appears clear by now, and as Cedola and Perolino underline in the book's introduction, this is not a book about Aldo Moro per se, but rather about the web of visual and linguistic signifiers centered around the figure of Moro — be it the historical Moro or the fictional Moro now part of the collective imagination. While some aspects of the Moro affair are here notably missing — for example, a reconstruction of the vast journalistic debate during those days — and some repetitions at times impact the reading experience, these essays constitute interesting examples of cultural analyses. They ultimately demonstrate how contemporary scholarship can revitalize fundamental

sociohistorical issues and reveal something about present artistic and identitary modalities in the process.

Massimiliano L. Delfino, *Columbia University*

Natasha V. Chang. *The Crisis-Woman: Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. Pp. 166.

Despite its brevity (122 pages, excluding notes, appendices, and bibliography), this volume is packed with useful information, fascinating documents, and persuasive arguments about a little-studied yet well-known phenomenon of the Italian fascist era: the *donna-crisi*, or, as Chang's English title indicates, the "crisis-woman." The term referred to a type of woman that was the opposite of the fascist ideal of womanhood; it was used, instead, to describe, "the most prominent negative propaganda figure of femininity produced and disseminated by the regime" (6). Whereas fascism extolled the virtues of women whose abundant curves signaled their fertility, crisis-women were disparaged for being too thin and, therefore, for pursuing an aesthetic model believed to be at odds with the pronatalist politics dear to Mussolini's regime. In terms of lifestyle, as well, crisis-women were criticized for their rejection of the ideal of the fascist *donna-madre* and for their challenge to traditional gender roles through their embrace of emancipation.

In the Introduction, the crisis-woman is placed in the context of the political uses of the body on the part of the fascist regime. Chang also clarifies, here and elsewhere, that the phenomenon of the crisis-woman emerged and later disappeared in the early 1930s — rather than being prominent throughout the regime, as many assume, given its fame. Fascism's reaction against the increasingly popular idea of the emancipated modern woman included both a positive alternative, the *donna-madre* beloved of fascist ideology, and a caricature version, the abject *donna-crisi*, whose condemnation as unhealthy focused on her extremely thin body, and whose negative connotations are embedded in the attribute "crisi," indicating deprivation and hardship. The crisis-woman, in Chang's view, is an ideological construct that functions both as a repository of negativity and as its objectification. A study of the crisis-woman, then, tells us not only about ideas of the fascist female body but also about fascist ideology more generally.

The first chapter focuses on fashion as an instrument of disciplinary surveillance and bodily control. Through the figure of the crisis-woman, the fascist regime attempted to enforce a certain ideal of the female figure, set against the crisis-woman's love of fashion that threatened her health and, therefore, her fertility. Especially interesting, for Chang, is the women's magazine *Lidel*, a publication that promoted modern fashions even as it warned its readers about the dangers of adopting such fashions too literally. The negative model of the crisis-woman, however, was contiguous with the more neutrally connoted modern woman, and effectively used to warn against the dangers of modernity. Both models were employed by fascist propaganda in order to control the meaning of the female body as well as the very narrative of modernization, according to Chang.

As should already be clear, in Mussolini's Italy health and beauty were intimately connected, with the body serving as a clear site for reading physical and mental deviance. The second chapter of Chang's book explores how this connection develops in the authoritative discourse of science, particularly in the writings of Nicola Pende and in articles from the socio-scientific journal *Maternità e infanzia* (translated by Chang as *Maternity and Infancy*, though perhaps a more inclusive translation would be *Motherhood and Childhood*). The crisis-woman, through these texts, is revealed as a construction and product of fascist science, useful in promoting the regime's goals: to wit, that women should flaunt a robust and prolific female body type, one whose moral, ethical, social, and political dimension would support Mussolini's politics of demographic expansion. Paleness and thinness, associated in the nineteenth and early twentieth century especially with female beauty and upper-class refinement, in fascist ideology are instead represented as signs of illness arousing aesthetic revulsion.

Chapter three examines satirical cartoons mocking the appearance of the crisis-woman and its implications, given that, once more, for fascism, "women need to be round-bodied to be beautiful, to be healthy, and to satisfy male desire" (83). The hegemonizing humor of these cartoons, Chang rightly notes, was not subversive, as satire is often assumed to be, but rather perfectly in line with fascist ideology. This social satire constitutes a "soft" manner of disseminating fascist ideals of womanhood, a form of propaganda that often functioned through double entendre and that targeted the crisis-woman's repugnant "masculinity." This masculinity was expressed in her lack of feminine curves and assumed a distasteful form: for example, she is mistaken by her own husband for an umbrella, a nail, and a flagpole. The crisis-woman, as well as sick and sexually revolting, is portrayed as fundamentally unaware of the negative impression she gives, unable to read the signs conveyed by her own body. While others clearly see and understand what she represents and mock her for it, she does not comprehend that she is ridiculous. (In some particularly objectionable cartoons, African "cannibals" even reject her as unappetizing, describing her as having been "already eaten" because of her lack of flesh.) Chang concludes this chapter by raising the possibility that these pro-fascist cartoons may actually covertly include a subtle critique of fascist ideology itself.

The fourth and last chapter takes into consideration Mussolini's political speeches about crisis and draws on the work of Slavoj Zizek (particularly his notion of ideological fantasy) to show how the antagonisms of fascist Italy could at least apparently be displaced onto the figure of the crisis-woman. Ultimately, according to Chang, the notion of crisis-woman helps us understand the potential contradictions of fascist ideology. In fact, the split between what fascism wanted women to be like (prolific mothers, above all) and what women under the regime were actually doing (having fewer children than before) has been well documented by historians. The crisis-woman thus points to the

untenability of fascist fantasies such as population growth (believed to result in increased political power) and modernization on exclusively fascist terms (untouched, that is, by foreign models). The crisis-woman may be read as the sign of both fascist dreams and fascist failures; women, clearly, were not convinced (for example, because the ideal of the *donna-madre* had too many peasant, lower-class connotations to appeal to middle-class women). Still, the crisis-woman provided a convenient explanation for the failure of that distinctly Italian fascist politics, pronatalism.

In the very brief conclusion, Chang reminds her readers that, despite the fact that the crisis-woman figure is well known and publicized, it only lasted three years, 1931-1934. Other, different expressions of crisis took its place with the invasion of Ethiopia and the impending world war.

As the author makes clear in her introduction, *The Crisis-Woman* was written from the perspective of a literary scholar, namely, through a consideration of "how texts accrue symbolic value through signifying processes that exceed literal and even connotative domains" (8). The book, however, should appeal to anyone interested in the fascist period, and not only to literary critics. Historians of Italy and of fashion, as well as feminist scholars, to name a few, will find much to learn in Chang's engaging and well-written monograph.

Cristina Mazzoni, *University of Vermont*

Federica Colleoni, Elena Dalla Torre, and Inge Lanslots, eds. *Il cinema di Marco Tullio Giordana: interventi critici.* Roma: Vecchiarelli, 2015. Pp 315.

This book on Marco Tullio Giordana is one of the first studies of the popular director. Giordana's filmography includes *Pasolini, un delitto italiano* (1995), *I cento passi* (2000), and *La meglio gioventù* (2003), and, as the editors remark, is "un cinema impegnato ma non didascalico" (9); this contested term, *impegno*, reappears frequently in the essays collected here. As with any volume on a single director, the critical emphasis on particular parts of his filmography reveals much about what Giordana represents today for the academic (Italophone) world. His "director-function" — as Alan O'Leary puts it in his earlier work on Giordana ("Marco Tullio Giordana, or the Persistence of 'impegno,' in *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, ed. Pierpaolo Antonello and Florian Mussgnug, Oxford: Peter Lang, 2009, 215) — is here connected primarily to *I cento passi*, which has five essays out of the fourteen devoted to it, *La meglio gioventù*, and *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), each of which is the subject of two essays. In addition, several essays engage with the influence of Pier Paolo Pasolini, a totemic figure for Giordana. These emphases demonstrate the volume's desire to link Giordana firmly to a "cinema di inchiesta, erede di Petri e Rosi" (20).

The exclusions from the volume are also interesting: the editors acknowledge the absence of essays on *La caduta degli angeli ribelli* (1981), or *Notte e nebbie* (1994), although there is also nothing on Giordana's film about Heysel, *Appuntamento a Liverpool* (1988), and only fleeting mentions of his film on Piazza Fontana, *Romanzo di una strage* (2012). The rationale for the focus on certain films is that it is consistent with "il successo di critica e pubblico di alcune opere, rispetto ad altre, e con l'interesse dell'italianistica rispetto a certe tematiche" (11); however, the decision to focus on particular themes, or to be led by popular or academic visibility, overlooks the role of academic volumes both in shaping what is taught (it is difficult to teach a film if there is no academic criticism on it) and in reinforcing the filmic canon.

The first essay, by Federica Colleoni, is on Giordana's debut film *Maledetti vi amerò* (1980), which deals with the disillusionment of the left after the death of Aldo Moro. It is a film that has been extensively addressed by Alan O'Leary in that context, and Colleoni follows him (and Giancarlo Lombardi) in locating the film within Italian cinema's representation of terrorism as a family affair. Angela Porcarelli's essay on realism and meta-representation in *Pasolini, un delitto italiano* addresses the ongoing bond between Giordana and Pasolini, signified in the film through bodily impersonation of Pasolini, and by the use of archive images depicting him.

Veronica Vegna contributes the first chapter on *I cento passi*, discussing the role of the mother, and concludes that Giordana intended the film as a "modello educativo" for his audience (76). Gloria Pastorino also writes on the film,

entitling her essay "Peppino Impastato, poeta della realtà." Her analysis of the film's use of music is interesting, but should be placed into dialogue with the work of Emanuele D'Onofrio on the film. D'Onofrio showed how music was used in the film to distance Peppino from the complex politics of 1977, and place him in the less controversial context of '68. Fabrizio Cilento discusses the role of radio and other media in *I cento passi*, and how they help construct a national memory of the 1970s. The last chapter on *I cento passi*, by Fabio Vighi, offers a Lacanian reading of the film and of Peppino's "crisi ontologica" (119). Vighi critiques the "storicistico" view of *impegno* by the likes of O'Leary because it ignores the "dissociazione del testo filmico"; however, he rarely engages with the filmic qualities of the text itself, but rather with how, on the level of character or narrative, it presents the "problema posto dalla pulsione di morte alla soggettività" (126), a "pulsione" that links Pasolini and Peppino Impastato.

Alessandro Valenzisi's chapter also examines the links between Peppino and Pasolini. It is striking that, in listing the parallels between the two men — their political activity, their strong bond with their mothers, their brutal murders — he omits discussions of Peppino's homosexuality by scholars such as Dom Holdaway and Dana Renga.

Stefania Benini looks at the three "trajectories" in *La meglio gioventù*, those of Giulia, Giorgia and Matteo, echoing O'Leary's reading of Giordana's idea of history as associated with a masculine gaze. Cristina Tiernes Cruz takes a different perspective on the film, reading it as reflection of the struggles of radical psychiatry at the time.

Fulvio Orsitto writes on the migration drama *Quando sei nato*, reading it alongside the much earlier and much-discussed *Lamerica* by Gianni Amelio in terms of discourses of "Mediterraneanism." Elena Dalla Torre's chapter links *Quando sei nato* to the Dardenne brothers' *La Promesse*, in a "post-Europe" marked by cultural fluidity and new and unexpected forms of social contact and allegiance.

Fabiana Cecchini writes on the intriguing and relatively neglected *Sanguepazzo* (2008), which depicts the Fascist-era film stars Luisa Ferida and Osvaldo Valenti. The deaths of Ferida and Valenti are read in relation to the debates on post-war divided memory, and on partisan violence.

Inge Lanslots again investigates the Pasolini-Giordana nexus, this time through the trope of *parrhesia*, and includes a brief but useful discussion of *Romanzo di una strage*. The concluding essay, by Esther Castagné, also addresses the Pasolinian influence on Giordana's political cinema. It would be stimulating to consider this relationship in the light of Pierpaolo Antonello's meta-reflection on the legacy of Pasolini in Italian culture, articulated in his book *Dimenticare Pasolini* (2013).

This volume casts light on key areas of Giordana's filmography but leaves much in shadow: there is little discussion of acting or performance, or of the

kind of recurring cinematic devices Giordana employs. There is sporadic mention of the contributions of screenwriters Stefano Rulli and Sandro Petraglia, who are vital, as O'Leary has pointed out, to Giordana's director-function. Giordana's audience is also left unexplored. What is privileged, as with most discussions of Italian cinema, is the political, understood in a broad thematic sense, and *impegno*, which remains an unresolved term.

Catherine O'Rawe, *University of Bristol*

Alberto Comparini. *Iride. L'Alcesti di Montale*. Borgomanero: Giuliano Landolfi Editore, 2014. Pp. 152.

Il libro di Comparini si presenta come una monografia su un singolo testo poetico, il che è giustificato sia dalla ben nota difficoltà di interpretazione della poesia *Iride*, sia dal metodo di approccio e poi di analisi testuale scelto dall'autore. Nel libro si arriva infatti a *Iride* attraverso un necessario percorso di avvicinamento: nel primo capitolo l'accostamento degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* alla *Bufera* (raccolta che accoglierà *Iride* nel 1956, anche se si tratta di un testo edito nel 1945) è dedicato alla ricerca delle tappe di un percorso metafisico e trascendente che inizialmente parte dall'amore terreno; nel secondo capitolo lo stesso accostamento, che giunge fino ai testi scritti negli anni di guerra e fino a *Finisterre*, serve a capire ogni sfumatura, fra slanci e ripensamenti, di un movimento poetico che portò la musa Irma Brandeis a trasformarsi e sublimarsi prima in Clizia e poi, appunto, in Iride. Con il che si afferma, in questo libro, una cosa giustissima ma non per tutti ovvia, cioè che anche il testo poetico, forse soprattutto il testo poetico, può essere esaurientemente interpretato solo se inserito in una linea creativa, e quindi determinato all'interno di un'evoluzione che è concettuale e semantica in quanto ideologica: pochi testi infatti come *Iride* — di questo Comparini ci convince — prendono senso in quanto dialogano con immagini e perfino suoni di testi precedenti, e prefigurano altresì ulteriori sviluppi: la cripticità di un simile testo, dovuta infatti a un suo particolare sguardo interno alla stessa vita del poeta, rimarrebbe infatti largamente inespugnabile se non la si vedesse come grumo in cui si raccolgono e si perfezionano innumerevoli spunti precedenti.

Dal celebre "ciò che *non* siamo" si segue dunque nel primo capitolo del libro lo sviluppo di una ricerca metafisica, che attraverso testi come *Arsenio* e *Crisalide* si rivela e approfondisce, nella comparsa sempre più pressante di un "tu" che possa essere almeno altro da sé, riferimento indistinto e richiamo; sono i *Mottetti*, poi, nel tessuto delle *Occasioni*, a rimandare a un piccolo canzoniere amoroso, e a far pensare a un percorso quasi "vitanovesco", fino alla necessità impellente di un "universo metafisico", dettata nelle poesie della *Bufera* anche dalla tragedia bellica che si attraversa o si è attraversata.

Nel secondo capitolo tale percorso si oggettiva, si segue ancora più da vicino, osservando le tappe di quella "mitografia cliziana" attraverso le quali la semplice presenza dell'alterità si trasforma nella presenza — perché assenza — di un "angelo estatico", o di una "donna trasumanata", mentre il disegno di matrice quasi dantesca si arricchisce passo passo di connotazioni diverse, con riflessi anche pagani e arcaici. Qui il testo più significativo, per un cammino che porti a *Iride*, è *Notizie dall'Amiata*, l'ultimo delle *Occasioni*: leggere, anzi osservare le immagini di questo testo in filigrana di quelle di *Iride*, guidati dallo sguardo acuto di Comparini, è davvero illuminante.

Va da sé che il terzo, lungo capitolo, è a questo punto dedicato a un'analisi puntuale, verso per verso e quasi parola per parola, del testo tematizzato, ed è

quasi superfluo ripetere che *Iride* entra in una scena già accesa da molti riflettori. Così nella prima parte del testo l'autore analizza con sicurezza indicazioni di tempo ("San Martino") e di luogo ("dell'Ontario"), nonché l'insistente tonalità rossa non esplicita ma evocata (le "braci", i "papaveri", il sangue) riconducendo il tutto, per allusione e assonanza, a parti di un percorso altrove avviato e qui — temporaneamente — concluso. Mentre il "Volto insanguinato sul sudario" appare con evidenza come il primo segnale, la prima nota di un tema teologico che si personalizzerà nel "Nestoriano smarrito" e infine darà, anche attraverso successive citazioni evangeliche (il "sicomoro", "Canaan"), completo senso, e credibilità poetica, a una "opera Sua che nella tua si trasforma". Ma il cammino quasi dantesco di questo "visiting angel" si arricchisce e si complica, accogliendo anche qui suggestioni da altri testi precedenti, di venature ebraiche, di ambientazioni mediorientali (i "palmizi", ad esempio), e infine trascende lo stesso messaggio biblico-cristiano, fino a configurare una tipologia di amore, o agape, in cui le tinte pagane non vanno interpretate certo come regressione all'arcaico, ma come allargamento veramente universale — almeno a questo livello della ricerca montaliana — del messaggio utopistico e salvifico. Del tutto condivisibile, in questo senso, l'accostamento finale al mito euripideo di Alcesti, inserito da Comparini nel titolo del suo studio, e soprattutto ammirevole, già nel primo paragrafo di questo ultimo capitolo, la disamina di tutti i possibili significati etimologici e di tutti i possibili riferimenti del significante "iride" — compreso ovviamente il mito ovidiano —, dei quali significati e riferimenti ognuno può essere inserito, a piena ragione, nella tessitura della poesia che porta questo titolo.

Non solo dunque un libro, quello di Comparini, capace di fare chiarezza definitiva — se definitivo può essere detto qualcosa nel mestiere dell'interprete — su un singolo testo montaliano, ma, per la sua stessa struttura e impostazione, un bello e importante libro su Montale in generale e sulla sua poetica.

Andrea Matucci, *Università di Siena*

Claudia Crocco. *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni.* Roma: Carocci editore. Pgg. 222.

Claudia Crocco si propone di ricostruire il canone della poesia del Novecento. Per canone s'intendono le norme che fondano una tradizione; quando in un'opera o gruppo di opere omogenee s'identificano caratteristiche fondanti, si sta indicando un canone. Questo fece Bembo nel 1525 presentando il *Canzoniere* di Petrarca come modello linguistico per la tradizione poetica italiana. Il canone può essere considerato anche dal punto di vista della ricezione: in questo caso criteri di esclusione e inclusione dipendono da scelte di gusto e valore di una comunità in un determinato momento storico. La prima accezione valuta il canone diacronicamente attraverso lo sviluppo di opere accomunate dagli stessi tratti letterari; la seconda lo considera sincronicamente per stabilire l'identità culturale della comunità che nelle opere si riconosce. Oggi non è immaginabile un modello di canone come quello implicito nelle *Prose della volgar lingua*, perché è scomparsa una tradizione intesa come normatività estetica (12).

In Italia i concetti di classico, canone, tradizione non vengono discussi fino agli anni Novanta, quando questo accade la crisi investe la poesia e il luogo in cui ciò si evidenzia è l'antologia: sede privilegiata del canone novecentesco (14). Lo stile contemporaneo della poesia italiana è introdotto dai poeti nati negli anni Ottanta. Il nuovo linguaggio poetico è riconducibile a un mosaico di opere pubblicate tra il 1903 e il 1916: *Le Fiale* di Govoni, *Il piccolo libro inutile* di Corazzini, *L'incendiario* di Palazzeschi, *I Colloqui* di Gozzano, *Trieste e una donna* di Saba, *Frammenti lirici* di Rebora, *Pianissimo* di Sbarbaro, *Canti Orfici* di Campana, *Il porto sepolto* di Ungaretti. Queste opere sono accomunate dalla categoria interpretativa di modernismo (25). L'autrice, accogliendo la periodizzazione di Luperini, individua due generazioni di autori modernisti: rientrano nella prima Sbarbaro, Palazzeschi, Rebora, Gozzano, il primo Ungaretti e il primo Montale; fanno parte della seconda le opere di Ungaretti a partire da *Sentimento del tempo*, *Le Occasioni* di Montale, *Cuor morituro* di Saba (25). Dino Campana rappresenta uno dei casi più controversi nel canone della prima metà del XX secolo (32).

Ricostruendo la fortuna critica di ciascun poeta, l'autrice considera il primo quindicennio del Novecento una soglia simbolica per la poesia contemporanea anche riguardo all'evoluzione del dibattito sulle riviste. Trattasi del *Leonardo*, diretto da Papini e Prezzolini; *Il Regno*, fondato da Corradini; la *Critica* di Croce; l'*Hermes* di Borgese; *Poesia* di Marinetti; la *Voce*, pubblicata a Firenze per iniziativa di Prezzolini (27).

Anche negli anni Venti in Italia, nonostante l'avvento del fascismo, le riviste letterarie svolgono un ruolo primario. Nel 1919 Cardarelli, Cecchi, Bacchelli fondano *La Ronda.* Considerando esperienza fallimentare il futurismo, essa instaura con i classici della letteratura italiana un confronto etico-artistico; così, riconducendo l'intellettuale alla letteratura, essa rende l'arte indipendente

da politica e impegno civile (41). Alcuni ex rondisti fondano, con Alberto Carocci, la rivista *Solaria*: stampata dal 1926 al 1936, ne fanno parte Montale, Debenedetti, Solmi, Gadda. Diffondendo in Italia autori contemporanei francesi (Proust, Valéry, Gide), inglesi (Woolf, Joice, Eliot), statunitensi (Hemingway, Faulkner), studi su Svevo e Tozzi, *Solaria* contribuisce a fissare un canone di autori modernisti italiani e stranieri (42). La rivista *Primato* dedica un'inchiesta all'ermetismo: vi partecipano poeti e critici fra cui Montale e Contini. Anceschi nella prima crestomazia *Lirici nuovi* considererà l'ermetismo, la principale linea poetica del Novecento (43). Ridimensionato nelle ricostruzioni di Fortini e Mengaldo, l'ermetismo oggi è meno centrale di quarant'anni fa. Alcuni importanti poeti del Novecento — Luzi, Caproni, Bertolucci — crescono in ambiente culturale ermetico, ma poi se ne allontanano (44). Critica e storiografia letteraria prenderanno atto della distanza di Montale dall'ermetismo dopo molto tempo: sarà egli stesso ad esprimerla nell'intervento per l'inchiesta della rivista *Primato* (68).

A fine anni Quaranta le posizioni di ermetici e rondisti sembrano inattuali, mentre negli anni della guerra fredda i libri di versi sono molto più politicizzati (78). Parte delle storiografie letterarie e le riflessioni di Montale e Pasolini documentano per la poesia italiana una nuova fase nel 1956, in coincidenza con la pubblicazione di *Laborintus* di Sanguineti, *La bufera e altro* di Montale, la divulgazione de *Il Verri*, *Il passaggio di Enea* di Caproni e *Calendario* di Antonio Porta (89). Quasi tutte le storiografie letterarie registrano il cambiamento degli anni Sessanta; Raboni, che pure colloca il rinnovamento nel dopoguerra, non dà molto spazio alle opere pubblicate tra 1945-56 quanto all'opera di Pasolini, Fortini, Sereni, Giudici, Bertolucci, Neri, Zanzotto e ai Novissimi (90). *Novissimi. Poesie per gli anni 60* rappresenta l'antologia manifesto della Neoavanguardia ed include testi di Balestrini, Giuliani, Pagliarini, Porta, Sanguineti, che istituiranno il *Gruppo 63* (93). I mutamenti della poesia italiana, fra 1956 e 1975, sono dovuti alla Neoavanguardia quanto ad autori, anagraficamente eterogenei (Fortini, Pasolini), che si formano tra le due guerre e le cui prime opere appaiono negli anni Trenta-Quaranta (112). Il periodo compreso fra 1968-1971 è centrale per il passaggio alla fase di disgregazione del corpo ideologico-letterario precedente. Infatti, le ricostruzioni del canone degli anni Settanta, Ottanta e Novanta sono spesso incoerenti e l'analisi critica della nuova poesia avviene sotto forma di *deriva*, cioè senza poter tracciare una visione coerente d'insieme. Le antologie di poesia, che fino agli anni Sessanta sono state strumento di fissazione del canone poetico, dopo *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo, diventano manifesto di tendenze, strategie editoriali o cataloghi, in cui le personalità poetiche sono sullo stesso piano e la parte critico-saggistica è debole (154). L'antologia di Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia*, costituisce l'unica mappatura e interpretazione complessiva degli autori esorditi negli anni Settanta. A fine secolo il topos della magmaticità della poesia si traduce nell'impossibilità della

sua analisi e le antologie si limitano a poche integrazioni per la poesia postsessantottesca (179).

Che poesia si scrive, allora, nell'ultimo Ventennio del Novecento? I poeti esorditi dopo il 1975 — De Angelis, Magrelli, Mesa, Valduga, Gabriele Frasca — assumono la propria condizione individuale per esprimere lo straniamento dal mondo: il contenuto più interessante della poesia italiana contemporanea (177). A fine secolo vengono pubblicati libri in cui anche quando il tono è lirico (Buffoni, Pusterla, Anedda) il soggetto non è integro, ma disperso in frammenti ed echi. Chi scrive adotta un modo personale di osservare la realtà o tende a forme impersonali, sperimentando diverse possibilità per parlare di alienazione (185).

Le ultime prove di grandi autori del passato e l'ecclissarsi della critica hanno frustrato nuove generazioni di poeti perché nessuna poesia può reggersi senza il sostegno di un'acuta intelligenza critica. L'autrice intraprende un dialogo con la letteratura contemporanea finalizzato all'elaborazione del canone della poesia novecentesca, supporto per la memoria del passato e la comprensione del presente.

Anna Maria Cantore, *Università degli studi di Bari*

Robert Dainotto. *The Mafia: A Cultural History*. London: Reaktion Books, 2015. Pp. 239.

Motivated by the Sicilian-born author's desire to understand the fascination with the Mafia in cultural production, this volume proposes to analyze the "tension between the *real* Mafia [...] and the *imaginary* Mafia" (10) through an investigation of certain "milestones in the cultural history of the Mafia" (11) from Verga's *Cavalleria rusticana* to Garrone's *Gomorrah*. What distinguishes Dainotto's book from the crowded field of works on the representation of the Mafia in film and television is its treatment of productions from both the United States and Italy within an organic thematic framework. And although the focus is predominantly on mediatic works, the discourse includes non-mediatic productions, such as literature, music, and even videogames. Furthermore, Dainotto intelligently contextualizes the cultural depiction of the Mafia by inserting it into its corresponding socio-historical context, thereby adeptly separating the myth from reality while analyzing the factors which psychologically explain the Mafia genre's wide appeal.

Beginning from a point of convergence between the two cultural traditions, Dainotto establishes the main interpretive premise of the study: fascination with the Mafia is based on the nostalgic longing embedded in the codes of its mythical portrayal, from Verga's *Cavalleria rusticana* to Coppola's *The Godfather III*. Both Verga, whom he unexpectedly characterizes as a writer of Mafia stories, and Coppola are victims of what Dainotto calls the "Godfather Syndrome" (50), forced to sacrifice artistic ambitions for the financial success the Mafia genre guarantees. Verga's portrayal of the passions of an uncontaminated civilization, which have been lost to the rational society of bourgeois modernity, as well as Coppola's framing of the passage from an older, honorable Mafia to the newer one corrupted by modern perversions, support this interpretive approach.

The discussion of the Mafia alternates between Italy and the US over the six chapters of the volume, providing relevant historical background for each moment of cultural production. On the American side, Dainotto focuses on the use of the Mafia as a metaphor for the myth of the American Dream, as has much of the scholarship of the Mafia genre in film. This line of inquiry — beginning with the big-screen version of the Prohibition-era gangsters of the 1930s whose lives embody "both an attraction to the ideal of American individualism, and the fear that all sense of community and belonging could be fatally lost at the very altar of a much-desired individual success" (71) — culminates in the fourth chapter, the critical fulcrum of the book. Here, Dainotto reads the story of the Corleone family as Coppola intended it to be read, as a cautionary tale that dispels the myth of the American Dream, providing masterful analysis of *The Godfather* trilogy in focusing on Michael's character, whose actions demonstrate how "all that is truly valuable in life [...] is sacrificed to monetary success" (126).

Reconnecting with his earlier analysis of the gangster figure in American cinema, Dainotto convincingly explains the progression of the imaginary Mafia, finding the cultural epilogue of this discourse in *The Sopranos*, a postmodern reflection on the "epochal decline and fall of the American Dream" (170) as well as of the Mafia genre itself. Tony's anxiety mirrors that of all Americans as by now the American Dream has been consumed by its own faith in individualism. Dainotto concludes this discussion with a meticulous demonstration of how the characters and the storylines of the HBO series largely repeat iconic scenes and existences of Mafia heroes from the cinematic past, thereby contextualizing the production in terms of the cultural movement of exhaustion that characterizes postmodernism.

The unified framework of the book allows Dainotto to account for the complexities of the situation in Italy with thematic consistency. He emphasizes the political interpretation of the first Italian Mafia films, which appeared after World War Two in the guise of Hollywood westerns, providing in-depth analysis of two emblematic works which present contrasting visions of the Mafia: Germi's *In nome della legge* and Rosi's *Salvatore Giuliano*. The focus then shifts to the fundamental transformation of the genre's paradigm in the wake of the Mafia's violent war against the state in the 1980s-90s, leading to productions, such as the successful television series *The Octopus*, that ask the viewer to identify with the doomed anti-Mafia figure. The literary origins of this paradigm, found in Leonardo Sciascia's detective fiction of the 1960s, are also incorporated into the discourse. The final chapter includes a discussion of the transnational Mafia, focusing on the blurring of lines between fiction and reality in *Gomorrah* (the film and the book), and concludes with Dainotto's description of his experience playing the videogame *Mafia II*, a depressing but "true allegory of an American Dream turned nightmare" (203).

Eminently well written and well documented, this study contains the type of perspicacious and engaging analysis we have come to expect from Dainotto. His organic treatment of the Mafia genre in America, which draws connections between the various moments of cinematic production, is a particularly important addition to the existing scholarship. While risking the conflation of the Sicilian Mafia with its American version as well as straining the conceptual unity of the volume, he succeeds in this doubly ambitious project that includes different forms of cultural production from both the US and Italy into one thematically unified study. Overall, Dainotto's book is a useful source for future research, and its episodic structure makes it an ideal teaching resource for film classes on the subject of the Mafia genre as well as a captivating read for the Mafia enthusiast in all of us.

Nicholas Albanese, *Texas Christian University*

Matteo Di Gesù. *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*. Roma: Carocci, 2015. Pp. 159.

Il libro di Matteo Di Gesù comprende sei saggi dell'autore apparsi, in sedi diverse, nel corso di una decina d'anni. Come spiegato nell'*Introduzione*, l'intento è stato quello di inserirli in un discorso unitario sulla rappresentazione letteraria della Sicilia. L'autore si muove con intelligenza in una bibliografia ormai folta, scegliendo con acume e coerenza gli autori e i testi sui quali si concentra.

Nell'*Introduzione* si fa brevemente il punto sugli studi riguardanti la letteratura siciliana, all'interno dei quali l'approccio culturale e postcoloniale appare all'autore uno dei più utili per mostrare i processi discorsivi con cui si è costruita (e "inventata") quell'immagine del Meridione nella quale la Sicilia ha un ruolo essenziale. Il libro si colloca quindi sulla scia di lavori quali *Italy's "Southern Question". Orientalism in One Nation* (a cura di Jane Schneider. Oxford: Berg, 1998) e *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question* di Nelson Moe (Berkeley: University of California Press, 2002) e si interroga sul ruolo avuto dalla letteratura nella creazione di stereotipi identitari, come quello che vorrebbe la mafia un carattere antropologico insito in una presunta identità siciliana. Di Gesù non si limita a indagare i testi in quanto documenti, ma affronta anche alcune questioni più propriamente letterarie, offrendo interessanti osservazioni stilistiche e non eludendo il problema del valore estetico delle opere studiate. Oltre all'approccio metodologico, a rendere coerente il libro è poi il riferimento costante all'opera e al pensiero di Leonardo Sciascia.

Il primo capitolo *("Come si può essere siciliani?". Francesco Paolo Di Blasi illuminista*), versione aggiornata di un saggio raccolto in *Dispatrie lettere* (Roma: Aracne, 2005), dello stesso Di Gesù, è incentrato sull'autore del *Saggio sopra la legislazione della Sicilia*, il giurista palermitano Francesco Paolo Di Blasi, la cui tragica vicenda è stata ritratta da Sciascia nel *Consiglio d'Egitto* (1963). Ripercorrendone la biografia e gli scritti, Di Gesù coglie il carattere "paradigmatico" (23) della figura di Di Blasi, non solo all'interno della storia siciliana, ma anche in quanto concreta opposizione alla geografia di Montesquieu che voleva la Sicilia (e in generale gli Stati meridionali) come inesorabilmente destinati a una inattiva sudditanza politica.

Il secondo (*Riscritture di riscritture. Il romanzo storico risorgimentale dal moderno al postmoderno*) indaga alcuni esempi di romanzo "antistorico" risorgimentale (recuperando la categoria coniata da Vittorio Spinazzola ne *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori riuniti, 1990), che offrono un quadro demistificante della storia risorgimentale. Da *Quarantotto* di Sciascia all'esordio di Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia*, passando per *Noi credevamo* di Anna Banti e *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo, si continua una tradizione "tenace" (58), basata su quella prospettiva storica vasta che per Di Gesù manca invece in molti dei romanzi storici (o, come li ha definiti Giuliana

Benvenuti in un libro del 2012, "neostorici") degli anni Zero, incentrati sul Risorgimento.

Il terzo capitolo (*Verga e la mafia: una lettura della* Chiave d'oro) si sofferma sulla novella di Verga inclusa nei *Drammi intimi* (1884) e sull'emergere della tematica mafiosa nella narrativa verghiana. Di Gesù prende le mosse dall'interpretazione della novella offerta da Sciascia in *Verga e la memoria* (nella raccolta *Cruciverba*, 1983), oltreché da uno dei contributi più importanti sulla rappresentazione letteraria della mafia, il volume di Massimo Onofri, *Tutti a cena da don Mariano* (Milano: Bompiani, 1996). L'autore sviluppa poi due suggerimenti interpretativi di Sciascia, accostando al testo verghiano una novella di Capuana, *L'anello smarrito*, considerata alla stregua di una "riscrittura omissiva" (68), per il suo tacere gli elementi mafiosi e per il suo alleggerire la vicenda (che da tragedia diventa quasi parodia), e la "traduzione interpretativa" (68) in siciliano scritta da Alessio Di Giovanni nel 1923.

Il quarto capitolo (*Valera e l'assassinio Notarbartolo*) riguarda un romanzo-inchiesta di Paolo Valera del 1899, *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia*. Di Gesù, che ha tra l'altro firmato l'introduzione all'edizione del romanzo uscita nel 2006 per i tipi Manni di San Cesario (Le) a cura di Michela Sacco Messineo, dimostra in modo convincente il valore del poco studiato romanzo, soffermandosi sul contesto culturale nel quale apparve, sulle fonti dell'autore e sulla struttura scelta da Valera, che ne fa un significativo esempio di inchiesta "aperta" (90). Il romanzo dello scrittore lombardo potrebbe inoltre legittimamente inserirsi nel filone di opere sulla Sicilia scritte da autori settentrionali, che offrono una rappresentazione dell'isola da un punto di vista non siciliano, un filone che si presta a indagini di grande interesse.

Gli ultimi due capitoli riguardano Leonardo Sciascia. Il quinto (*Sciascia, la mafia e la letteratura*) affronta gli scritti di Sciascia sulla mafia (da *La mafia*, del 1957, raccolto quattro anni dopo in *Pirandello e la Sicilia*, a *Letteratura e mafia*, apparso dapprima nel 1970, quindi incluso in *Cruciverba*, fino alla commedia *Mafiosi*, rappresentata nel 1966 ed edita sei anni dopo), sottolineando l'elemento centrale dell'atteggiamento di Sciascia di fronte al fenomeno mafioso: il consapevole utilizzo della letteratura in quanto strumento e metodo di indagine e di comprensione. L'ultimo capitolo (*Sciascia giornalista "malgrado tutto"*) esamina il rapporto tra lo scrittore di Racalmuto e il giornalismo. Di Gesù rilegge tre raccolte di scritti giornalistici: *Quaderno* (1991), che raccoglie gli articoli di Sciascia apparsi su "L'Ora" negli anni Sessanta; *Nero su nero* (1979), composto da elzeviri apparsi in varie sedi tra il 1969 e il 1979, giustamente considerato da Di Gesù una delle opere più significative di Sciascia; infine, *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, del 1989.

L'invenzione della Sicilia inizia quindi richiamandosi ai più recenti approcci al problema della rappresentazione letteraria della Sicilia e si conclude con il magistero di Sciascia. In effetti, Di Gesù riallaccia convincentemente la ricerca

di tipo culturalistico all'opera "civile" di Sciascia, con il quale intrattiene un dialogo problematico ma costante. Il risultato è un libro coerente e ben costruito, che permette non solo di fare il punto su molte questioni, ma rilancia anche nuovi percorsi di ricerca.

Diego Stefanelli, *Università di Pavia*

Simone Dubrovic. *Le pagine sfogliate*. Con disegni di Valeriano Trubbiani. Rimini: Raffaelli, 2015. Pp. 61.

L'autore de "Le pagine sfogliate", edito da Raffaelli, è Simone Dubrovic, nato ad Ancona nel 1978, uno scrittore dalla formazione classica che vive tra l'Italia e gli Usa, insegnando lingua, letteratura e cinema al Kenyon College (Ohio).

Si tratta di un diario d'impressioni montate in successione, un bestiario di ispirazioni oniriche destinate alla composizione di un prodotto cinematografico, ma anche poetico o cinematografico; una ricognizione di visioni fatte, si direbbe citando D'Arzio, in "casa d'altri", parole rubate, oppure schizzi — nel senso di storie non ancora compiute — per le pagine che si sfoglieranno quando avranno un'altra forma: queste sono le potenziali definizioni del testo o, almeno, le impressioni suscitate dalla lettura del particolare libro del marchigiano Simone Dubrovic.

Non una trama, ma molteplici potenziali incipit, per una storia incompiuta ma che lascia ampio spazio all'immaginazione, del lettore e dell'illustratore. Infatti, queste *Pagine sfogliate*, scritte con cura e minimalismo, sono accompagnate dai disegni originali realizzati nel 2015 da Valeriano Trubbiani (Macerata, 1937) per il volume, e riprodotti in fotografia da Stefano Galassi.

Valeriano Trubbiani, scultore, incisore, disegnatore, scrittore, regista di film sperimentali è uno dei maggiori e più originali artisti del secondo Novecento italiano. Il suo onirismo e la sua predisposizione a spaziare da mondi esotici ad ispirazioni paesaggistico-letterarie marchigiane, dalla rappresentazione realistica della natura alla passione per forme fantascientifiche e urbane restituite spesso con il gusto sarcastico dei contrasti, sono probabilmente i suoi elementi distintivi.

Trubbiani, con un tratto essenzialmente grafico, qui ha evidenziato i particolari descritti narrativamente da Dubrovic per trasformarli in romanzi disegnati: l'impressione che il lettore ne trae è che in questo libro scrittura e illustrazioni siano inscindibili e complementari, e di ciò la scelta del titolo è testimonianza.

Sara Bonfili, *Università degli Studi di Macerata*

Enrica Maria Ferrara. *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino.* Studi e saggi 128. Firenze: Firenze University Press, 2015. Pp. 212.

In questo suo ultimo studio Enrica Maria Ferrara, che ha pubblicato due monografie su Calvino, parte dal presupposto che "il romanziere italiano del Novecento fa[ccia] ricorso al teatro, alle tecniche espressive del linguaggio teatrale per riprodurre la sua idea di realtà in prosa" (1). Secondo Ferrara la teatralizzazione della prosa italiana si situa quindi sia al livello della forma che a quello contenutistico. Tale presupposto, che dalla studiosa stessa viene definito come "in un certo qual modo paradossale" (1), lo è molto di più di quanto si scrive nel saggio, anche perché non viene fornito un quadro teorico che possa corroborare la tesi della teatralizzazione della prosa italiana. Ci si limita a dire che il linguaggio del romanzo è già di per sé molto teatrale, perché, come suggerisce Bachtin, il romanzo è dialogico, eteroglotta, plurilinguistico e parodico. Nel primo capitolo, quello introduttivo, Ferrara si concentra poi sugli autori di teatro che hanno avuto un impatto considerevole sulla prosa italiana del Novecento, cioè Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Ibsen, Wilder, Brecht e Beckett, senza veramente chiarire i criteri di selezione, mentre insiste sull'interazione tra realismo e oralità, interazione che avrebbe agevolato la teatralizzazione della prosa italiana. Quest'ultima viene illustrata tramite l'analisi dell'opera narrativa, ma anche saggistica, di Vittorini, di Pasolini e di Calvino, tre autori molto diversi tra di loro.

Nel secondo capitolo viene dedicata molta attenzione alla saggistica di Elio Vittorini, divisa in due periodi (1926-1937 e 1938-1965). Ferrara ricostruisce quali modelli letterari vengono citati da Vittorini e constata che lo scrittore cerca di connettere modelli di vari generi, come, per esempio, gli autori di teatri classici, Stendhal e Montale. All'interno della produzione prettamente teatrale Vittorini evidenzia da una parte la componente "meta-" di Pirandello e di Shakespeare, il più grande dopo i classici, e dall'altra il rinnovamento e lo straniamento di Brecht. Anche se non si è mai veramente manifestato come drammaturgo, Vittorini ha consciamente introdotto il linguaggio teatrale nella sua prosa, ed in particolare in *Conversazione in Sicilia*, riferendosi anche all'opera Thornton Wilder. In questo romanzo, la cui prima pubblicazione (a puntate) risale al 1938-1939, vengono accentuate la gestualità, la mimica, l'interazione e la prossemica dei personaggi che rievocano del resto la recita dell'Amleto shakespeariano. Nel caso di Vittorini, la teatralizzazione è una ibridazione tra la forma-testo e la forma-romanzo, è il mezzo per diffondere un messaggio rivoluzionario e antifascista. Allo stesso tempo ciò permette di reinventare la rappresentazione della realtà in chiave plurilinguistica: "Perché un attore [/personaggio romanzesco] è capace di dare voce ai fantasmi del passato e di interpretarne le emozioni ma, soprattutto, è capace di raggiungere ed influenzare un vasto pubblico, di enfatizzare in maniera implicita o 'suggellata', ricorrendo cioè a codici di comunicazione non verbali […], determinati

contenuti politici proibiti trasformandoli in simboli 'per l'umana liberazione'" (100-01).

Passando alla produzione di Pier Paolo Pasolini, Ferrara prende in esame la saggistica e l'epistolario secondo una periodizzazione forse leggermente arbitraria (1938-1949 e 1950-1965). Dai testi si deduce una repulsione per l'italiano teatrale degli anni cinquanta. Pasolini, invece, va alla ricerca di un plurilinguismo, spesso dialettale, che possa rendere la sua concezione di diversità e individuare l'autenticità dei suoi personaggi. L'influenza dell'estetica di Brecht si manifesta solo a partire dal 1955, con *Ragazzi di vita*: "La scelta di Pasolini è allora quella di costruire la propria identità di genere senza affermare o negare o visualizzare l'oggetto del proprio desiderio, bensì marcandolo linguisticamente attraverso il potere performativo della parlata dialettale — luogo espressivo dell''Io' in falsetto — che rimanda ad un universo extraletterario, quello delle borgate romane dei suoi ragazzi, spazio in cui si muove l''Io' autentico di Pasolini'" (154).

Nell'ultimo capitolo di *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento* Ferrara dimostra come Calvino si rifaccia prevalentemente a Brecht per la cosiddetta funzione politica del divertimento e dello straniamento. Esemplare in questo proposito è *Il barone rampante* (1957), il romanzo in cui Calvino, dopo la propria esperienze politica, cerca di rappresentare i comunisti in un modo diverso. Nel secondo romanzo della trilogia fantastica Calvino ricorre a un dialogismo "fra diversi metodi espressivi e forme del narrare" (20). Si constata inoltre una deformazione grottesca dei personaggi, simile a quella del teatro pirandelliano. Calvino, che tra il 1941 e il 1943 scrisse dodici drammi di cui ne rimane solo uno, adopera anche un linguaggio comico che funge da istanza conoscitiva.

Nella conclusione del saggio tale comicità calviniana viene allargata al valore letterario della leggerezza senza che Ferrara torni su Pasolini o Vittorini. Ciò è senz'altro dovuto al profilo di ricerca della studiosa, anche se sarebbe stato interessante se la studiosa avesse collegato i tre autori rappresentativi del fenomeno della teatralizzazione nella scrittura di prosa.

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

Natalie Fullwood. *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Pp. 260.

Appearing in the Screening Spaces series, which aims to explore "the multiple and various intersections of space, place, and screen cultures," *Cinema, Gender, and Everyday Space* offers a persuasive and detailed consideration of various types of spaces in the very particular screen culture of *commedia all'italiana*. Natalie Fullwood exploits a corpus of over 150 films produced between 1958 and 1970 to cast a wide-ranging view, acknowledging the heterogeneity of the material while identifying common characteristics within it. She recognizes consistent patterns both in the films' depiction of space and also more generally, in *mise-en-scène*, aesthetics, and the subjects addressed in the narratives. She argues that representations of space in these films are integral to the process of configuring the rapidly modernizing world of the economic miracle in the 1950s and 1960s, and, at the same time, reasserting traditional gender roles. While *commedia all'italiana* does not imagine roles for women as much more than sexual objects, Fullwood shows that the persistent figure of the inept male protagonist constitutes an exploration of masculinity and particularly of masculine difference. The distinction lies between the men who can be seen to negotiate their role in a modernizing world successfully in terms of financial, material, and social status, in contrast to those who cannot meet the expectations of their gender in society.

The book begins with a discussion of the contexts and the theory that inform the study in part 1 which is divided into two chapters: "Cinema, Space, Gender" (chapter 1); and "Comedy, Italian Style" (chapter 2). In chapter 1, Fullwood reviews the theoretical literature that offers an approach to how space operates in cinema, drawing on Henri Lefebvre's discussion of space as a social phenomenon to provide a link between space and gender. It is this link, which extends to wider social norms, that illustrates how *commedia all'italiana* does not simply reflect changes and realities in the society of its time, but participates in the construction of, and commentary on, these ideas. Addressing the genre directly in chapter 2, Fullwood argues that critical consideration of a broad range of films leads to the conclusion that *commedia all'italiana* did not enact a critique of society and its rapid modernization — as scholars suggest in a continuation of a neorealist view of the function of cinema — but instead produced a variety of disparate reactions to the society of the economic miracle. As she shows, space has not been explored in critical discussions of *commedia all'italiana*, yet the social values associated with everyday spaces offer an entrée into ways in which cinema reflected and informed the changing realities of the period.

Chapters 3-6 focus on everyday spaces that are small-scale environments associated with the economic miracle. Chapter 3, "Bodies, Bikinis, and Bras: Beaches and Nightclubs in Comedy, Italian Style," foregrounds the spaces where displays of female nudity are expected. The focus on women's bodies

and, more specifically, the male act of observing displays of female sexuality become linked with pursuits of leisure and tourism, which were relatively new phenomena in the postwar period. Fullwood charts the emergence of beach culture both in films and in the media as more people could afford vacations. The apparently new sexual freedoms associated with increased prosperity, and represented by outward signifiers of sexuality such as the bikini, in reality reinforced the position of women as passive sexual objects subordinate to men's desires. In chapter 4, "Masculinity at Work: Offices in Comedy, Italian Style," the discussion turns to men's attempts to define their roles in a new work environment with its new rules, hierarchies, and indicators of success. Women are able to participate in office life, yet only in the role of secretaries who, with their function as background and marginal workers, do not possess a sexualized identity. Men, however, battle to occupy the powerful space of the executive office and to break free from the ranks of anonymous office workers. Here Fullwood draws on developments in the aesthetics and interior design of offices in this period to emphasize the connection between modernization in society and the workplace with the concomitant reconfiguration of masculine identities.

The car — a quintessential symbol of *commedia all'italiana* — represents a space of crisis in gender roles. Chapter 5, "Driving Passions: Cars in Comedy, Italian Style," highlights the association of the car, and car ownership, with virility, social mobility, and status, as well as cases where the absence of these attributes leads to failure for the male non-driver. Gender difference comes to the fore as men use the car as a mobile bedroom while women drivers are seen as promiscuous, with their mobility leading to the destruction of the family. Chapter 6, "Recipe for Change: Kitchens in Comedy, Italian Style," narrates the tension between modernization of kitchen design and the reinforcing of the space as entirely female and, as with secretarial work, associated with non-sexualized background activities. Fullwood focuses on rare examples of role reversal in the kitchen that uphold gender norms and tradition while also signaling a new trespassing into questions of class, gender, and sexuality that would be taken forward in the political arena in the 1970s.

Fullwood situates her study both in the context of the period's media, through references to print advertising and magazines, and in relation to Hollywood films with similar plotlines. The brief discussion of Hollywood is intriguing: the relationship to *commedia all'italiana* would be a productive area for further study. The examples of advertising afford insight into the visual representation of the drive to consumerism and add an effective corollary to the discussion of film as one of a number of locations where the tensions between tradition and modernity, as well as an increasing anxiety about gender roles, were expressed. The book's investigations of hitherto critically overlooked spaces that appear frequently in film, not only in *commedia all'italiana*, and the way in which these spaces interact with social change, constitute a timely and

valuable contribution to film studies and to an increased understanding of the comic films of the 1950s and 1960s.

Meriel Tulante, *Philadelphia University*

Douglas J. Gladstone. *Carving a Niche for Himself : The Untold Story of Luigi Del Bianco and Mount Rushmore. VIA* Folios 95. New York, NY: Bordighera Press, 2014. Pp. 115.

Graced by a helpful introduction and by a few black-and-white family pictures that dot the text, this very readable book researches the long untold story of Luigi Del Bianco (1892-1969), an Italian immigrant from Meduno (Pordenone). Del Bianco was a highly skilled and professionally trained stone carver who today, also thanks to the publication of this book, is finally and justly recognized as the main artistic carving power behind the sculptures of the presidents' faces in the gray granite rock of Mount Rushmore National Monument in South Dakota. While the father-and-son team, Gutzon and Lincoln Borglum, has traditionally received the main praise for the carvings on the mountain, Luigi Del Bianco was actually the main carver; "chief carver," in fact, was his official title (17). He lived for many years in Keystone, South Dakota, just at the foot of the mountain, where together with his wife Nicoletta Cardarelli they raised their family. Del Bianco died from pulmonary complications, likely due to years-long inhalation of silica dust from the granite rocks on Mount Rushmore.

Written by long-time journalist Douglas J. Gladstone whose prose is fluid, discursive, and well documented, this volume reads, to a certain extent, as a *whodunnit.* One of Gladstone's main investigative lines attempts to discover the reason why the Mount Rushmore carving credits do not prominently name Del Bianco as a master carver (Gladstone refers his research to the official *The Carving of Mount Rushmore* by Rex Allen Smith, Abeville Press, 1985). Luigi Del Bianco, however, is recognized in the museum's "Workers Wall" (34).

Gladstone's journalistic style of investigation questions whether (and what kind of) prejudices and xenophobic stereotyping might be present in the "disappearance" of Luigi Del Bianco's mastery from the current narrative of the history of Mount Rushmore National Monument. If there is prejudice, is the historical oblivion due to relatively benign ignorance, asks the author, or is there a more profound and targeted will to eliminate from memory the work of this Italian carver?

Luigi Del Bianco apprenticed in Vienna as a stone carver at the age of 11, then migrated at 17 to the United States, to Vermont. Between 1880 and 1920, approximately 4 million Italians migrated to the United States (21). After returning to Italy to fight with the Italian front in WWI, he returned to Barre, Vermont, in 1920. During that decade, Del Bianco met with Gutzon Burglum to discuss the Mount Rushmore project and its challenges. He began carving the presidents' faces on 10 August 1927; however, over the years there were many interruptions, most of which due to lack of consistent funding. The actual work took between six or seven years, spread out over a span of about fourteen (40).

Gladstone is not the only person trying to correct the record on Luigi Del Bianco's seminal contributions to Mount Rushmore's carvings. Luigi's grandson, Lou Del Bianco, has been very active in this effort as well, as the

book clearly indicates.

Most of the research that went into writing *Carving a Niche for Himself* is documented in e-mails and other electronic verifications between the author and the personal (human) sources who are cited in the body of his work. It is clear that Gladstone's interest in bringing to light Del Bianco's true historical role is thorough and well documented, honestly and ethically researched. While the book is not "academic" in the strictest understanding of the term, its documented apparatus is rich, appropriate, and interesting. Gladstone writes a page turner, and he sparks the reader's desire to learn more about the history of Mount Rushmore's carvings by recounting this fact-based history of a valued immigrant worker whose life was dedicated to a national monument in the United States, his adoptive country.

There are a couple of minor inconsistencies in the book: for instance, the year of publication of Rex Allen Smith's book is reported as 1985 (20, 27) and as 1994 (75), and Del Bianco's wife's name, Nicolletta [sic], is misspelled (23). These are very tangential issues, however, that do not and should not distract the reader.

This historical, documented reportage is definitely worth a read. Kudos to Bordighera Press and to its *VIA* FOLIOS series which is dedicated to highlighting the culture of Italians and Italian Americans.

Ilona Klein, *Brigham Young University*

George Guida. *Spectacles of Themselves: Essays in Italian American Popular Culture and Literature.* Bordighera Press, 2015. Pp. 186.

Spectacle of themselves è una raccolta di saggi di George Guida che offre una visione e interpretazione originali della cultura pop italo-americana. I saggi, ventuno in totale, intendono dimostrare, come dice l'autore nella prefazione, "how the Italian and the Italian American gift for spectacle and appreciation of spectacle have enriched American popular culture and literature" (xiv).

Partendo da questa premessa, l'autore passa in rassegna, nella sua raccolta di saggi, diverse figure, di cui verranno qui prese in considerazione solo alcune. Tra queste vi è quella di Louis Prima, definito dall'autore un "Multicultural Pageant" (3) per la sua capacità di mischiare dialetto italiano e tradizione africana nelle sue canzoni, unendo così società creola e italo-americana: "Prima learned to use humor and music as both powerful means of individual and collective ethnic expression" (5), etnicità della quale dovremmo sempre sorridere poiché celebrativa — come dice l'autore — e non derisiva.

In un altro saggio Guida mette in luce come la poetessa Diane Di Prima crei "an ethos and aesthetic from experience of childbirth and parenting" (136) che si rivelano essere delle esperienze fondamentali per la vita di uno scrittore.

Il successo del dialetto italo-americano di Martin Scorsese deriva dal fatto che esso è un potente mezzo di espressione che permette ai personaggi di riconnettersi alle loro origini, culturali e comportamentali: "Dialect serves as a marker of ethnicity" (33), da segno distintivo di "traditional behavioral codes" (36). Scorsese è definito da Guida come il Prospero shakespeariano, che crea, come in una magia, e usa i dialetti per creare "tight little islands" (42).

L'autore analizza ed elucida le differenze dei film italiani ed americani sulla mafia. In alcuni film o serie televisive americane i mafiosi diventano oggetto di umorismo, di commedia, di derisione: "Through Mafia parody, Italian American continue to be identified and to identify themselves with cold-blooded criminals, but criminals who are ridiculous — less than human and less powerful than before" (52) — ma allo stesso modo lo studioso delinea un processo di integrazione degli Italo-Americani su tutto il continente americano. I film italiani sulla mafia sono essenzialmente "a story of anti-mafia activism" (66).

Attraverso l'analisi delle opere di Anthony Valerio e Robert Viscusi, egli afferma che i due autori "recreate the gaudy, misterious, enigmatic space that is public Italian male identities" (96).

Altri artisti sono presi in considerazione in questa raccolta di saggi, come Dana Gioia, le cui poesie sono incentrate sullo scontro dialettico tra tradizione e innovazione, tra "impulse to preserve culture and the impulse to escape it" (145).

Tony and Tina's Wedding, una celebre commedia italo-americana e fra le più celebri commedie messe in scena, dimostra come il pubblico presente si senta parte di una "urban, large and boisterous Italian American *famiglia*" (79).

L'autore passa in rassegna anche figure meno note e conosciute al grande pubblico come Maria Terrone, Tullio Pironti, Fred Misurella, Michael La Sorsa ed altre per sottolineare la diversità, la ricchezza ed il valore apportati dalla cultura italiano-americana alla cultura pop americana.

Lidia Ciccone,
Italian and English Freelance Teacher/Trainer and Indipendent Scholar

Carolyn Mary Kleefeld. *Simenzi di l'arma. Rivelazzioni e disegni / Soul Seeds. Revelations and Drawings / Semi dell'anima. Rivelazioni e disegni.* Translation into Sicilian and Italian by Gaetano Cipolla. Foreword by Laura Archera Huxley. Mineola (NY): Legas, 2014. Pp. 173.

Il contributo intellettuale di Gaetano Cipolla è unico e insostituibile, se non altro per via del suo instancabile lavoro sul siciliano, una lingua presa non molto in considerazione in Italia anche se non del tutto o non sempre sconosciuta — una lingua che, fatta eccezione per alcuni importanti focolai di resistenza nell'Isola, è costretta a chiedere asilo altrove. Stabilitosi a New York da più di sessanta anni, Cipolla dirige da decenni la rivista *Arba Sicula* e si dedica alla stesura di varie pubblicazioni per la casa editrice Legas. Ora, sia che si tratti di testi accademici, di narrativa o di poesia, la rivista che Cipolla dirige, come anche buona parte delle opere che egli pubblica, presentano generalmente un testo in siciliano con la versione inglese a fronte. La semplice giustapposizione di questi due idiomi assume un significato politico non trascurabile, perché si salta a piè pari l'italiano, lingua cui è normalmente affidato il monopolio della mediazione tra lingue straniere e soggetti di origine italiana. Per certi versi, questa scelta si riallaccia alle pratiche ed esperienze di intere generazioni di migranti siciliani negli Stati Uniti, che imparavano l'inglese a partire dal siciliano scavalcando del tutto qualsiasi competenza formale dell'italiano standard: in questo senso, l'accostamento del siciliano all'inglese articola, riscatta e nobilita una storia multigenerazionale di diaspore la cui memoria, almeno in Italia, è relegata all'oblio più totale, e infatti non è un caso che iniziative come quella di *Arba Sicula* non esistano in territorio nazionale. Inoltre, io vedo in questa assenza dell'italiano un esempio di ciò che Walter Mignolo definisce *epistemic de-linking* ("Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom", *Theory, Culture & Society* 26:7–8, 2009), ovvero l'affrancamento da un ordito di presupposizioni culturali determinate da una situazione di subordinazione coloniale. Si può presumere, quindi, che la comunità siciliana negli Stati Uniti goda di una possibilità di disarticolazione dalla pressione discorsiva della nazione italiana, disarticolazione non sempre accessibile ai siciliani non diasporici — questo, ovviamente, al netto del peso esercitato sui siculo-americani dall'identità nazionale statunitense e dall'inglese.

È importante però sottolineare che la tendenza alla disarticolazione di questo vincolo coloniale non presuppone in alcun modo un rifiuto del dialogo con l'italiano. È il caso di questo volume orgogliosamente trilingue, in cui Cipolla traduce sia in siciliano che in italiano gli aforismi della scrittrice e poetessa britannico-statunitense Carolyn Mary Kleefeld. Cipolla stesso, nella postfazione al volume, dichiara di aver scelto di tradurre quest'opera per "dimostrare che il siciliano è capace di esprimere tutte le sfumature del testo della Kleefeld ancorato nella filosofia, nella psicologia e nelle religioni orientali" (168).

Così l'italiano, riammesso nel dialogo sia con il siciliano che con l'inglese, non riprende il suo ruolo egemonico di mediatore. Infatti fin dal titolo è permesso al siciliano di articolare indipendentemente il suo rapporto con l'inglese, tanto che il bisillabico "Soul Seeds" si trasforma in un ben più cadenzato siciliano "Simenzi di l'arma", che col suo procedere sincopato si discosta dal più regolare italiano "Semi dell'anima".

Spogliate per un attimo delle rispettive storie di prevaricazioni, assoggettamenti e sottomissioni, fino al rischio d'estinzione che minaccia lentamente il siciliano moderno, queste tre lingue si mettono a discutere dei massimi sistemi. Come suggerito da David Jay Brown in una delle note introduttive al volume (13-15), il lavoro di Kleefeld è da consultare più che da leggere, forse anche da aprire a caso, di tanto in tanto, in cerca di una catarsi. La situazione, però, si complica (felicemente) quando si ha sotto mano la versione trilingue del volume, perché il lettore che passa da un aforisma all'altro si trova anche a saltellare di lingua in lingua, a leggere un frammento in siciliano e il prossimo in inglese, e così via. Ed è così che le tensioni ritornano e si riproducono, tra queste tre lingue che dialogano per una volta orizzontalmente. Così, tornando alle due traduzioni del titolo, il femminile siciliano "simenzi" già sovverte il maschile italiano "semi", rapportandosi al contempo con le forme italiane femminili più rare "semente" e "sementa". Sembra solo un caso, una felice coincidenza, ma poi Cipolla ci mette del suo, quando uno dei versi, tradotto in siciliano — "la vera virità è già matri d'idda stissa" —, viene reso invece in italiano come "la vera autorità è paternità per se stessa" (28): alla verità matriarcale siciliana è contrapposta l'autorità patriarcale italiana, e pare quasi di ascoltare Rosa Balistreri cantare i versi di Ignazio Buttitta, su una Sicilia donna e madre vessata e depauperata da "lu patri talianu" ("La Sicilia avi un patruni", in *Vinni a cantari all'ariu scuvertu*, LP, Cetra, 1978). In altre parole, Cipolla, a margine dei *soul seeds* di Kleefeld, sembra voler piantare anche le sue *simenzi*, quelle dell'auspicata rinascita linguistica e identitaria di un popolo a cui, per parafrasare nuovamente Buttitta, è stata levata la lingua, e che è rimasto povero e servo ("Lingua e dialettu", in *Io faccio il poeta*, Feltrinelli, Milano, 1972, pp. 54-56).

Il volume procede dunque lungo i ventiquattro brevi capitoli in cui sono organizzati gli aforismi di Kleefeld, che oscillano tra lucide visioni utopiche ("Mentre sciogliamo i confini arbitrari dei nostri paesi, / edifichiamo ponti di compassione" 23), moniti ai prepotenti ("Ogni abuso inflitto ha un effetto boomerang. / Ogni sbarra che imprigiona qualcuno, ferisce tutti" 24), e vari momenti di distacco emotivo ("Possiamo distaccarci e osservare il teatro dell'esistenza umana / e poi scegliere se esserne coinvolti" 118), in cui sovente l'autrice suggerisce la futilità dei desideri mondani (come nel cap. 17, pp. 119-25).

I frammenti migliori restano quelli in cui il sovratesto di Cipolla sembra voler trasformare le riflessioni, volutamente vaghe, di Kleefeld, in riferimenti

più concreti, in manifesti di resistenza e promesse di rivalsa nei confronti di una precisa condizione di subalternità. In uno dei frammenti si legge che "ci sono vari modi per essere militante / senza far parte di un esercito" (160), e sicuramente il lavoro di Cipolla rientra in questo tipo di militanza.

È importante concludere segnalando che il testo è arricchito da una serie di bellissime illustrazioni, tutte disegnate dall'autrice stessa. In breve il volume di Kleefeld, in questa versione trilingue curata da Cipolla, è sicuramente un lavoro unico per studiosi e appassionati di italianistica e sicilianistica.

Marcello Messina, *Universidade Federal do Acre*; *Macquarie University*

Giuseppe Leonelli. *Commentario penniano – Storia di una poesia*. Torino: Nino Aragno Editore, 2015. Pp. 513.

Commentario penniano – Storia di una poesia nasce dalla mancata pubblicazione di un progetto editoriale con Garzanti: una nuova edizione, commentata, delle poesie di Sandro Penna, affidata a Giuseppe Leonelli. Venendo meno l'impegno di Garzanti il commento è stato pubblicato autonomamente, e cioè senza i testi di Penna, "come s'usa tuttora nella filologia classica" (xxvii), da un altro editore, Aragno.

Leonelli mantiene invariate le sezioni nella vecchia edizione Garzanti (che può essere, al caso, tenuta sott'occhio nel leggere il *Commentario*) e dispone ordinatamente, su questa struttura, i suoi commenti alle singole poesie. L'assenza del testo, tuttavia, crea un'opera anomala, nuova, uno dei contributi più originali degli ultimi anni sulla scrittura e sul fare critica. Il titolo, in questo, rivela già l'anima duplice del lavoro di Leonelli: si parla infatti di "commentario" e dunque l'autore tende a riferirsi fin da subito anche, nel significato del termine, alla componente personale nel racconto di una vicenda storica a cui s'è preso parte.

Lo schema di lavoro è rigorosamente mantenuto da Leonelli. Ogni singolo commento presenta una parte di assoluto "mestiere", in cui vengono offerte al lettore date e luoghi di pubblicazione originari e in cui l'analisi metrica e stilistica penetra acutamente nelle fibre del testo, individuando la geografia delle parole-tematiche, i fonosimbolismi, gli echi, le sonorità, i singhiozzi delle sillabe, gli *enjambement* — messaggeri consueti e perfetti, questi, di una mobilità affettiva, quando "[i] versi si sospendono su un effetto trepido, sottolineano un'aspettativa che si teme o si sa già possa essere delusa" (243), in pause che sanno essere luminose ma anche sanno oscurarsi in un'ermetica dimenticanza.

Ad un certo punto, però, si scivola in una zona più segreta: il poeta si riflette nel critico-scrittore che lo sta commentando e in quella che dovrebbe essere una parafrasi si avverte la presenza poetica della scrittura critica. Succede, esattamente, nella pratica del commento, quello che Leonelli vede essere la peculiarità della trasformazione del mondo attraverso la poesia di Penna: "[è] Penna ad assorbire in sé le apparizioni del mondo, non il contrario: il che vuol dire che lo vede e lo assimila, il mondo, restituendocelo rinnovato, come se non l'avessimo mai visto prima" (xxvii). Da qui nasce la felicità di questo lavoro, perché Leonelli, il solo allievo di Cesare Garboli, ha impostato il confronto con il più inafferrabile dei poeti attraverso una particolare istanza critica, per capire la quale è necessario rileggere le sue stesse parole nella "Prefazione" proprio a *La stanza separata* di Garboli (Milano: Libri Scheiwiller, 2008): "[l]a scrittura si serve della nostra mente, ma non coincide con essa; mobilita risorse di sensibilità ignote al pensiero puro, ne assorbe la sostanza liofilizzata e la rianima con i suoi umori nettuniani, facendola esistere nella realtà" (10).

Nel *Commentario* tutto esiste ridiventando intimamente penniano: l'elusività, gli oblii, le marezzature degli stati d'animo si riverberano sulla ricerca di tutti i possibili percorsi letterari, che Leonelli traccia (da Cavalcanti, Dante, Petrarca, la poesia barocca, Metastasio, Leopardi, Carducci, Pascoli, d'Annunzio assieme ai rimandi ai lirici greci, all'Antologia Palatina, al simbolismo, fino alle esperienze novecentesche di Cardarelli, Saba, Montale, Caproni e Bertolucci) sfuggendo al catalogo pedante e autoreferenziale della fonte letteraria e muovendosi con la levità di un'illuminazione che è o si finge distratta, dentro il cuore mutevole della lettura, attraverso una memoria teneramente (e a tratti smagatamente) insonne.

Nell'"Introduzione" si precisa che "[u]n saggio critico […] è come un cavallo", che un bravo cavaliere sa portare dove vuole, mentre il commento "è sempre lui che ci porta; e non troveremo una sola meta, ma tante" (xxvi). Nella pluralità di questo viaggio in cui si è portati (come da uno dei treni penniani, teatri di risvegli, malinconie, liberatorie estraneità), Leonelli riesce a far sì che il *Commentario* viva di una sua propria esistenza, fino a farsi leggere indipendentemente dai testi commentati.

Alle volte, in questo mistero che riflette perennemente se stesso, si intravede una possibile chiave, come nel commento alla poesia *Finestra*, al punto in cui, di lontano, appare al poeta un piccolo operaio sotto una rimessa: "Il poeta, chiuse le pagine di un libro che stava leggendo, viene attirato da quell'immagine di vita sconosciuta […]. È quella la vita vera, o la propria?" (61-62), lasciando a questa stupita domanda il compito di chiarire, a dirla col Garboli de *La stanza separata*, l'"innaturalezza della letteratura" (40) e l'interesse per "tutto quello che la letteratura nasconde e rivela" (27-28).

Il *Commentario penniano* diviene dunque una galleria di immagini, colte come in una fisicità pensosa e nostalgica: dionisiaci fanciulli, "giovinetti-fiore" (180), pure costellazioni di questo universo poetico ("mitologema […] la cui portata, comunque assai più ampia di quella implicita in un trasporto omosessuale, implica l''amore della vita'" 59); spiagge deserte e metafisiche (con richiami a Carrà e a de Chirico) o popolate di reminiscenze dannunziane ("situazioni alcioniche di sospensione panica" in cui appaiono "adolescenti immersi nel tepore della sabbia, posseduti e come compenetrati dal sole" 18); giovani gesti innocentemente guerrieri che riassorbono in "quella che Pirandello definiva 'l'informe vita'" (488) una forte componente di letterarietà (come il "fieramente" del Farinata dantesco ora a descrivere un ragazzo che "dà fuoco solo alla sua sigaretta, con un movimento spavaldo e teneramente comico" 150); apparizioni antiche nella maschera che nasconde l'eternamente presente ("[l]'atleta adolescente che […] si trasforma in efebo ateniese" 215); e, infine, l'amara ma protettiva solitudine del sentirsi stranieri al mondo, tra un'umanità "lontanissima […] e insieme vicinissima" (201).

Come la mitologia è, nel Pascoli dei *Poemi conviviali* (di cui Leonelli è stato fondamentale studioso), un arazzo sonoro e illusivo, così pare di poter dire

per quello che è l'aspetto più lirico del *Commentario penniano – Storia di una poesia*: la percezione di una letteratura e di una realtà dolorosamente in fuga, uno struggente tentativo di afferrare forme adorate e fantasmiche, forse già irrimediabilmente perse.

Simone Dubrovic, *Kenyon College*

Dacia Maraini. *Extravagance and Three Other Plays*. Trans. James R. Schwarten. London: John Cabot University Press, 2015. Pp. 313.

In *Extravagance and Three Other Plays*, James Schwarten offers excellent translations of four of Dacia Maraini's theatrical works: *Stravaganza* (*Extravagance*, 1986); *Camille* (*Camille*, 1995); *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce* (*The Story of Isabella di Morra as Told by Benedetto Croce*, 1998); and *I digiuni di Catarina da Siena* (*The Fasting of Catherine of Siena*, 1999). Dacia Maraini is one of the most important and widely published writers in contemporary Italy. She is the author of more than twenty-three novels as well as poetry and essays, and has written more than sixty plays. Her theatrical works have been widely translated, performed, and lauded for their courageous explorations of politics, culture, and women characters — in particular, their challenges, stories, and experiences. This dual-language volume renders some of her most compelling plays accessible to an English-language audience.

Extravagance, the first play in the collection, is a dramatic treatment of the 1978 *Legge Basaglia*, which rendered illegal the traditionally punitive and prison-like insane asylum and revolutionized the practice of psychiatry both in Italy and internationally. Maraini's play does not treat the law by name; rather, various characters mention its existence, their impending freedom, and the supposed compensation that will accompany their release. Within the first few moments, Ada, one of the characters confined to the asylum, mentions the news: "You know what the doctor just told me? That they passed a new law. Fresh out of parliament. Just approved, you know, that says they're going to close the insane asylums. All of them. They're going to bolt them shut. They're sending us home" (5). In *Extravagance*, Maraini engages with the permeable boundary between inside and out, and uses alternating vignettes to show not only the harsh reality of life within the asylum, but also the challenges former patients and their families face when reintegrating into society. To this end, each character (Peres, Attilio, Ada, Alcide, and Elvira) is staged both within the asylum and outside of it, illustrating their personal stories and contextualizing their histories. Furthermore, Maraini provides two casting options: the play can be performed with a cast of five actors, each of whom plays one of the principal characters and then assumes an additional role for the scenes that take place outside of the asylum (for example, the same actor would play Attilio and Elvira's father); or it can be performed with eleven different actors, with one actor per role — a configuration that maintains more distance, a less permeable boundary between the worlds in and out of the asylum. Ultimately, this dual effect is mirrored by the reader/viewer, who through the dramatic action is forced to contemplate from their position of comfort the experience of those who suffered in Italian asylums before the implementation of the Basaglia law.

In the following two plays, Maraini recreates on the contemporary Italian stage two historical women who share a prohibited passion for artistic and

literary pursuits. Both characters demonstrate the courage of their convictions by continuing to pursue their professional ambition despite societal constraints. *Camille* is a fitting transition between *Extravagance* and *The Story of Isabella di Morra as told by Benedetto Croce*, as it continues the theme of the insane asylum as a place of imprisonment and torture, and introduces the leitmotif of the woman artist who is punished for her decision to nurture and develop her talent. *Camille* tells the story of Camille Claudel (1864-1943), a talented sculptor who was an apprentice to and lover of Auguste Rodin before being imprisoned in an asylum by Paul, her diplomat brother, and Louise, her unforgiving mother. The play is narrated by Rodin, whose affection and passion for Camille is interspersed with condescension and cruelty. In his opening remarks he identifies the gendered nature of Camille's tragic story: "God gave her a majestic and painful talent… but what is a woman to do with talent? […] This is the cruelty that haunts poor Camille: her talent, entirely masculine, had to be paid for, and dearly. That's why I looked at her and followed her with trepidation. I loved her, beyond my sentimental design, maybe I still love her, and I love her talent because it's a monstrosity, a caricature…" (88-89).

Similar to Rodin's role in *Camille*, in *The Story of Isabella di Morra as Told by Benedetto Croce*, the famous literary critic narrates Isabella's story, stepping in between scenes to orient the audience to the rugged landscape of Basilicata to offer historical context and to provide the few known details of the young poet's life. Thematically, Isabella's and Camille's stories are very closely related: both were talented young women whose artistic drive conflicted with societal expectations of their behavior. Both women met with cruel treatment at the hands of their brothers: Camille was committed to the asylum, and Isabella was murdered by her brother Cesare upon his discovery of her literary correspondence with the poet Diego di Sandoval.

The Fasting of Catherine of Siena differs from the preceding three plays in its length and cast; it has only two characters and is approximately half the length of the others. The play alternates between the dialogic exchanges of Catherine of Siena and her secretary Neri, and their individual soliloquies. It portrays Catherine as both a saint and a writer, and as a regular woman, a person moved equally by her love for her long-suffering sister and her passion for Christ.

Extravagance and Three Other Plays provides faithful and thoughtful translations of Maraini's work. However, I believe the book would have benefited from a more detailed introduction that specifies the translator's decision to collect these particular four plays in English. I have outlined in this review a few possible connections between the plays, but what thematic, aesthetic, or linguistic considerations guided Schwarten's choice of texts? Out of Dacia Maraini's impressive and ample theatrical oeuvre, why these four? A more detailed preface would have been particularly useful in introducing Maraini to an English-language audience.

In addition, the volume might also benefit from a side-by-side layout of facing-page text and translation. Not only is it particularly useful for students of Italian language and literature, it allows any reader with knowledge of Italian to explore more easily and naturally the relationship between the original text and its English version.

Monica Streifer, *University of California, Los Angeles*

Mario Mignone. *The Story of My People. From Rural Southern Italy to Mainstream America.* Bordighera Press, 2015. Pp. 216.

L'esperienza migratoria dal Vecchio al Nuovo Continente, raccontata da Mario Mignone, è una storia intessuta di emozioni, sentimenti, esperienze e osservazioni narrate con una profondità e sottigliezza psicologica tipiche di chi ha vissuto l'emigrazione. È la storia dell'incontro-scontro tra una civiltà contadina dell'Italia del Sud con quella industriale e moderna degli Stati Uniti all'inizio degli anni '60.

Partendo dalla storia della sua famiglia, dall'ultima foto familiare scattata a San Pietro, a Roma, prima di iniziare il "viaggio", Mignone intende dar voce a tutti coloro che fecero la stessa esperienza. La narrazione raccoglie l'insieme delle difficoltà, delle paure ma anche delle speranze degli Italiani che sbarcarono nella terra delle opportunità per vivere il cosiddetto *American Dream.*

La narrazione diviene quindi riflessione sul significato di "emigrazione" e sulla costante sensazione di sentirsi "uprooted" (4), senza radici, tipica di ogni emigrante, cioè di chi per necessità va costruendosi diverse identità nel corso della vita, a causa dell'abbandono del paese natale per un altro paese, in cerca di migliori condizioni di vita.

L'avventura e *l'American Dream* cominciano, per Mario Mignone, nel 1960, quando, spinti dal bisogno, lui, la madre e i sei fratelli lasciano Gran Potenza, cittadina di campagna a poche miglia da Benevento, per raggiungere nonni e parenti che abitano nel Bronx. I primi capitoli ripercorrono le difficoltà di adattamento, la sensazione di paura e ansietà ma anche di speranza per un viaggio che avrebbe cambiato la vita a lui e a tutta la famiglia.

Emigrare non voleva dire solamente abbandonare la propria terra, ma anche portare con sé i valori della famiglia di origine, quelli di una famiglia del Sud: laboriosità, senso del dovere, voglia di riscatto.

L'immagine del Nuovo Mondo, sognata e vista in televisione, non corrisponde, però, con quella reale. La prima battaglia da compiere è difatti un aggiustamento della "view of normality" (15), la visione di ciò che è considerato come "normale" in America e che invece non lo è in Italia. L'unica maniera per adattarsi è imparare a "appreciate the differences" (23). Soltanto abbracciando e abbracciando le differenze si può vivere il viaggio e l'emigrazione verso un paese nuovo in maniera positiva e proficua, preservare il passato, ma abbracciare, allo stesso tempo, il futuro ed i suoi cambiamenti.

Per mantenere la famiglia, in assenza del padre bloccato in Italia per il suo credo politico, lui inizia a lavorare e a studiare allo stesso tempo. Anche l'apprendimento di una nuova lingua straniera è un ulteriore ostacolo da superare per tutti i membri della famiglia.

Ma se molte persone emigrate si lasciano sopraffare dalle difficoltà, il nostro autore racconta della determinazione sua e dei fratelli a farcela, accettando le difficoltà e i momenti più difficili e di umiliazione. L'autore

racconta, a stralci, l'emigrazione del nonno e delle umiliazioni ed esperienze traumatiche che molti dovettero subire anni addietro, all'inizio del secolo.

Gli anni '60 erano invece anni di grande fermento: sociale, culturale, politico, anni di un'ondata d'*italianità* in America. Con la creazione dell'AIHA (American Italian Historical Association) nel 1966 e nel 1975 della NIAF (National Italian American Foundation) si cercava di promuovere la cultura italo-americana e di raggruppare persone più disparate per creare un *network* di specialisti che diffondessero la cultura e la lingua nel Nuovo Mondo.

Uno degli eventi decisivi, per la vita del nostro autore fu una serata al City College di New York, dove il *Club Italiano* aveva organizzato una festa. Fu lì che Mario Mignone incontrò persone con le quali avrebbe stretto una lunga relazione di amicizia e scambi socio-culturali, ciò che egli considera "a blessing" (85) nella sua vita. Molti studenti italiani lavoravano di giorno e seguivano poi corsi serali proprio per quella voglia di riscatto tipica di chi proviene da classi sociali umili e che vuole, attraverso la fatica e il lavoro, riuscire ad affermarsi.

Il padre di Mario, al quale, per motivazioni politiche, non era stato concesso inizialmente il visto di ingresso, può finalmente raggiungere, dopo dieci mesi, la famiglia. Ma se per lui "uprooting was more traumatic" (100), per Mario l'esperienza migratoria è una sorta di rinascita, una seconda vita, l'aggiunta di una nuova o di nuove identità a quella preesistente e principale.

La vita dell'autore prende una nuova piega con l'ingresso all'università (CCNYC), prima come studente serale e poi come studente a tempo pieno, pur continuando a lavorare durante la notte. Dopo aver ottenuto la laurea al City College vinse una borsa di studio per un Master e un PhD alla Rutgers University: un cambiamento radicale nella vita di un ragazzo dalle umili origini.

Emigrare da una società agricola verso una industriale non fu facile, ma tutti i membri della famiglia Mignone contribuirono, a modo loro, al *benessere* dell'intera famiglia, condividendo le cose belle come quelle brutte e superando gli scogli più duri. L'unità familiare, la volontà di riuscire in un paese nuovo, l'energia, la motivazione ed il duro lavoro: sono questi i fattori del successo dei Mignone e di tanti emigrati nel Nuovo Mondo. Fu la vita dura, disciplinata, di una comunità agricola che trasformò tutta la famiglia, insegnando a tutti "lessons that we" — scrive Mignone — "would have used for the rest of our lives" (164).

Altra tematica fondamentale affrontata da Mario Mignone è quella della *doppia identità*. L'autore si chiede: "Do two identities with time carry the same weight and embody the same values?" (183). Una doppia identità ci aiuta a percepire e vivere con punti di vista più ampi che a volte possono risultare problematici. Tutti quelli che emigrano hanno una predisposizione maggiore ad affrontare le difficoltà, accompagnata dalla volontà di riuscire e di lottare per quello che si desidera ottenere. Se si abbracciano le difficoltà e le differenze con forza e determinazione, sempre con uno spirito positivo, allora si potrà vivere

l'adattamento in maniera positiva. L'autore si augura che le nuove generazioni sappiano preservare, sulla scia dei loro antenati italiani, la stessa determinazione, volontà, fortezza di carattere delle generazioni che li hanno preceduti.

Lidia Ciccone,
Italian and English Freelance Teacher/Trainer and Independent Scholar

Fulvio Orsitto e Simona Wright (a cura di). *Contaminazioni culturali: musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*. Da lontano: Studi e Testi 5. Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 2014. Pp. 264.

La presente miscellanea propone tredici saggi che vengono raggruppati sotto il denominatore comune dell' "intersezione", il principio matematico che i curatori Fulvio Orsitto e Simona Wright definiscono ulteriormente come "la contaminazione tra livelli e forme del vedere, del conoscere e del sapere, tra le varie dimensioni della rappresentazione e della articolazione semantica" che spinge il fruitore "a una percezione sensoriale esteticamente caleidoscopica" (11). Nella miscellanea Orsitto e Wright distinguono tre tipi di intersezioni.

Il primo, che riguarda l'intersezione tra musica e letteratura contemporanea, viene trattato in quattro saggi che seguono all'introduzione. Così, Simone Lenzi e Simone Marchese analizzano i testi di cantautori, quali Guccini, Ligabue, Baglioni, Vecchioni, Bianconi e Lenzi, in cui si combinano diverse modalità di scrittura e varie tecniche di rimontaggio che vengono sintetizzate come "suture, innesti e anastomosi" (19). Federica Ivaldi, che privilegia il disco detto politico di Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, analizza le specificità di ogni canzone per poi concludere quanto l'ottimismo del discorso verbale di De André contrasti con lo scetticismo e la delusione che trapela dalla musica. Nel suo confronto tra un solo cantautore, De André, e due poeti, Elio Pagliarani e Giovanni Giudici, Marianna Marucci studia dettagliatamente la rappresentazione della donna elaborando poi la postura dell'io che è soggetto di crisi più nella poesia che nella canzone d'autore. Jeremy Frisco dimostra come, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino riesce a confrontare adeguatamente un periodo storico delicato: tramite la prospettiva del bambino Pin e il ricupero di canzoni sociali Calvino fa "appello a una memoria collettiva e ad una storia sentita in modo collettivo" (95).

Nella seconda parte del volume si passa all'analisi delle arti visive e di diverse intersezioni intermediali. Irene Lottini prende in esame *Pinocchio* (1999), il cortometraggio di sei minuti di Gianluigi Toccafondo in cui vengono sfruttate le metamorfosi del burattino/bambino per creare un film d'animazione ricco di riferimenti intertestuali che vanno dalla letteratura attraverso la pittura al cinema. Con il saggio di Letizia Modena si passa all'arte di Carrie Mae Weems che si serve della fotografia e del video per trattare problemi legati all'identità razziale, alla cultura e al genere. Weems, di cui alcune foto sono state incluse nel volume, propone un percorso attraverso Roma facendo interagire persone e l'assetto architettonico-urbanistico. Tale assetto ricorda momenti storici e rapporti di potere problematici ma le foto visualizzano anche pratiche anti-egemoniche dell'architettura romana. Nell'altro contributo della seconda parte Fabio Benincasa mette in evidenza quanto l'uso del colore nell'opera di Michelangelo Antonioni si rifaccia all'espressionismo di Rothko e alla scomposizione della forma di Mondrian. L'ipotesto pittorico si inserisce in un

discorso metafisico con cui Antonioni intende cogliere l'altro da sé, un discorso che spesso risulta in un pastiche barocco dello sguardo. Giuseppe Natale, a sua volta, tratta l'eredità di Federico Fellini. A tale scopo Natale parte dalle varie assunzioni che l'aggettivo "felliniano" ha preso nel corso degli anni. Da "conglobato di vari semi stilistici, quali l'eccesso, il sogno, la nostalgia, la fantasia, la caricatura, il grottesco, il barocco" (151) "felliniano" è diventato un termine più astratto che si applica a interpretazioni artistiche intermediali.

Nella parte finale di *Contaminazioni culturali: musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea* i cinque saggi si costruiscono intorno alla figura di Pier Paolo Pasolini. Federica Ditadi sottolinea l'unicità dell'artista-intellettuale friuliano nel senso che, nei suoi scritti, Pasolini parte alla ricerca del significato originario della parola. Nella produzione di Pasolini che va da *Il padre selvaggio* a *Medea* Ditadi avverte anche una tendenza alla riscrittura. Andrea Mirabile rivela poi come il cinema di Pasolini leghi la scrittura alla pittura. Con *Il fiore delle mille e una notte* il regista celebra l'eros mostrandone la carnale materialità in atmosfere paradossalmente irreali, da favola. Come gli altri film *Il fiore* è il frutto di una concezione estetica aperta alla sperimentazione e al pluristilismo. Monica Facchini indaga il ricupero dell'iconografia cristiana nel cinema politico degli anni sessanta di Francesco Rosi e Pasolini. Riferendo alle immagini pittoriche di Mantegna ambedue gli *auteur* offrono allo spettatore la propria interpretazione della realtà. Ne conseguono narrazioni filmiche altamente stratificate dal tono sia poetico che sociocritico. Il quarto contributo della terza parte, quello di Federico Pacchioni, presenta invece uno studio dell'adattamento dell'*Otello* shakespeariano, *Che cosa sono le nuvole?*, che è la rimediazione di una forma teatrale tradizionale in una forma molto più sperimentale. Pasolini, introduce burattini e pupi, che rimandano al teatro di figura, facendoli però impersonare da attori vivi. Allo scambio tra burattino e attore aggiunge altre scelte stilistiche che Pasolini impresta ad altri generi artistici, il che porta a una prospettiva nuova, più ampia. Nell'ultimo saggio del volume il focus si sposta da Pasolini a Romeo Castellucci che con la Societas Raffaello Sanzio ha sempre realizzato spettacoli sperimentali, ricchi di spunti intertestuali, "viaggi onirici [...] in cui predomina l'elemento fisico, pittorico e sonoro sull'aspetto narrativo-lineare-verbale" (245). Anche in *Il concetto di volto nel figlio di Dio*, l'opera che viene presa in considerazione da Gloria Pastorino, Castellucci cerca di sfidare lo spettatore presentando la deformità fisica, l'umanità che si sfalda usando immagini e musiche inquietanti o silenzi lunghi, luci non naturali.

Riallaciandosi all'introduzione di questa recensione si può concludere che *Contaminazioni culturali: musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea* propone l'analisi di vari casi interessanti di intermedialità. Anche se a volte alcuni approcci non sono perfettamente calibrati, si raccomanda senza esitazione il volume curato da Orsitto e Wright al lettore

appassionato dell'"intersezione" nei molteplici aspetti esaminati in questo libro miscellaneo.

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

Tullio Pagano. *The Making and Unmaking of Mediterranean Landscape in Italian Literature. The Case of Liguria*. Madison, NJ: The Fairleigh Dickinson University Press. Series in Italian Studies, 2015. Pp. 238.

According to Denis E. Cosgrove (*Social Formation and Symbolic Landscape*. Totowa, NJ: Barnes & Nobles, 1985), landscape can be understood as a socio-cultural construct, a "mental" construct and a physical entity. It is experienced and represented geographically, historically, naturally and culturally.

Landscape also shapes literature contextually and textually, and the role of landscape in the Italian literary production is explored in *The Making and Unmaking of the Mediterranean Landscape in Italian Literature*. *The Case of Liguria*. In this book Tullio Pagano takes the reader on a journey through childhood and adolescent recollections of Liguria, theoretical reflections on the idea of landscape and textual analyses. The real focus is on how the contradictions of the Ligurian landscape permeates the work of seven Italian authors, from the nineteenth century up to today.

The Introduction offers an overview of the idea of landscape from the Renaissance to the nineteenth and early twentieth centuries. Here Pagano also situates his study in its theoretical context providing an overview of concepts of landscape as developed by Georg Simmel, Rosario Assunto, Massimo Quaini, and John Brinckerhoff Jackson, among others. This preliminary chapter introduces a dialogue between differing views of landscapes, in particular between the elitist perception of Joachim Ritter (*Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*. Milano: Guerini, 1994) of landscape as "nature that reveals itself to those who observe and contemplate it with sentiment" (47), and a perception of landscape as a human creation or as a political phenomenon.

However, when it comes to the Ligurian landscape one question recurs throughout the whole book. Where does it belong to? To the sea or to the Apennines? The Ligurian coast and its sunny Riviera on one side, and the cool mountain, with its breathtaking view, on the other, are the two contrasting parts of Liguria to which the seven authors and Pagano himself relate in search of a sense of belonging.

The first chapter examines the novel *Doctor Antonio* by Giovanni Ruffini, originally published in English in 1855. Generally perceived as a romantic love story between an Italian revolutionary and a young British aristocrat, the novel is set in the Ligurian Riviera, a region often represented as picturesque and Orientalized through popular magazines for middle-class tourists in search of Mediterranean climates and curative waters. For Pagano, however, it is the landscape that is the principal protagonist of Ruffini's novel. Bordighera and its surroundings need to be understood, following Brinckerhoff Jackson, as a "vernacular landscape" that functions and evolves to serve a community. The Riviera, in this way, is not merely a picturesque, idyllic landscape to be contemplated through the eyes of British tourists, but is revealed as a powerful space gifted with its own history, culture and memory.

In chapter 2 Pagano provides a discussion of the perception of the landscape in Camillo Sbarbaro's poetry. From his collection *Pianissimo* (1914) up to later works, we find a conflicting relationship between the countryside and the modern city, the peaceful villages of the Apennines and the lively Riviera, between the declining civilization deeply rooted in the land and the incipient industrialization. As Pagano suggests, "the poet is situated on the ridge that divides these two opposing worlds and constantly oscillates between them" (50). In Sbarbaro's poetry we perceive a constant desire to return to a traditional, organic culture and to a consolatory nature that reflects the poet's interior feelings. It is, however, impossible to escape completely from the city, and in *Trucioli* (1920) the metropolis becomes a second nature where the poetic persona seems more at ease and where poetry can emerge from the most ordinary places and unexpected facets of everyday life.

Chapter 3 focuses on Eugenio Montale's famous poetry collection *Ossi di seppia* (1925). Pagano examines how Montale transformed the region of Liguria into a place with which every reader could identify. However, unlike Sbarbaro, Montale realized that a mystical communion with nature was no longer possible. His poetic persona is constantly excluded from nature, as if a barrier had been erected between the subject and the natural world. Yet, as Pagano explains, Montale's work shows that even those who do not fully belong to a place may achieve the essential distance to understand its intricacies and to show them in insightful ways (93).

For Giorgio Caproni who, although a native to Tuscany, moved to Genoa as a young boy with his family, Liguria is in the narrow valleys of the Apennines. As discussed in chapter 5, in Caproni's early poetry the mountains are sensuously represented through the use of a simple language, and perceived through all the senses, especially taste and smell. The humblest landscapes of Liguria are, in particular, the places where the quotidian experience is validated in all its apparent banality. WWII, however, marks a turning point in Caproni's production and the reader is transported from the bucolic landscapes of the Trebbia Valley to the modern metropolis of Rome, where the protagonists are trapped inside their interiors and the dissolution of the past.

Italo Calvino's profoundly conflicting and almost schizophrenic literary landscape is explored in chapter 5. Calvino's focus on the dark parts of landscape calls also for a redefinition of the traditional concept of landscape that we inherited from the Renaissance, founded on a Medusa-like gaze that congeals and simplifies reality, transforming it into a spectacle to be contemplated (127). Calvino, on the other hand, acknowledged the pervasiveness of landscape as theatre with its collective dimension. The chapter continues with an interesting exploration of the reason for Calvino's "vergogna" of the Ligurian seashore. Pagano offers an answer by exploring the relationship between the young Calvino and his father, in his search for a balance between modernization and tradition, global and local.

Chapter 6 discusses the neglected work of Francesco Biamonti, a writer from the Riviera di Ponente and author of four novels. Like Montale, in Biamonti's work, nature is not a simple background on which to develop a story. It is a "reality different from oneself, an enigma to be interpreted" (150). In this way landscape emerges as vital to establishing a harmony with the rest of the world. One of the main themes of Biamonti's ethical and metaphysical reflections is, however, the dissolution of the traditional Ligurian culture, the destruction of landscape and the vanishing of the ancient Mediterranean civilization.

The question of who really owns landscape resonates in the last chapter, devoted to the British writer Annie Hawes. Author of four popular travel books on Italy, Hawes moved from London to the steep foothills of the Ligurian hinterland in search of rural idyll in the 1980s. For Pagano, Hawes shows how outsiders can often achieve an understanding of the soul and spirit of a place better than many natives.

The book ends, therefore, with an emphasis on Liguria as a case study for the tensions present within every landscape and its fractured modern society. On one hand, we find the natives who have shaped the landscape in which they live but are often unable to generate beneficial changes; on the other hand, we see an emerging multicultural society capable of revitalizing Italian culture with new ideas. Landscape, thus, needs to be understood as a space to share and where both groups should engage in a constructive dialogue regardless of race and ethnic origins.

The book has the merit to offer a well-defined theoretical background, the analysis of selected canonical texts and the inclusion of often neglected writers such as Ruffini and Biamonti. Although it would have benefitted from a more cohesive conclusion joining all the authors and issues discussed, Pagano's book is a pleasurable study that is clearly written and provides a valuable source useful for students and scholars interested in the function and meaning of space and landscape in Italian literature.

Giorgia Alù, *University of Sydney*

Nicholas Patruno and Roberta Ricci, eds. *Approaches to Teaching the Works of Primo Levi*. New York: MLA, 2014. Pp.175.

La raccolta curata da Nicholas Patruno e Roberta Ricci offre una valida risposta alla domanda posta alcuni anni fa da Giovanni Tesio: "Qual è stata, insomma, la ricaduta dell'opera di Primo Levi sui suoi lettori, ideali e non?" (*La manutenzione della memoria*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005, p. 7). Tutti gli autori e le autrici dei saggi che compongono *Approaches to Teaching the Works of Primo Levi* hanno esperienza di insegnamento presso università americane; almeno in prima battuta, i loro contributi dànno conto di questa loro esperienza e sono destinati proprio a chi studia o insegna in un paese anglofono. Il volume si articola in due parti: una introduttiva, redatta dai curatori, che presenta le fonti disponibili per chi desideri avvicinarsi allo studio di Primo Levi (*Materials* 3-11); e una più corposa (*Approaches* 13-153), composta da saggi che propongono percorsi di lettura dei testi leviani spesso derivati dall'esperienza diretta condotta in classe.

Nella coralità delle voci che lo compongono, il libro ha il pregio di rinsaldare una considerazione di Levi come scrittore a tutto tondo (a lungo invocata in particolare dalla critica italiana e inglese). Non mancano, certo, i saggi dedicati alla produzione testimoniale del sopravvissuto alla Shoah (a cura di Nancy Harrowitz, Jonathan Druker, Nicholas Patruno, Pietro Frassica, Lina Insana), ma a questi si aggiungono studi dedicati a singole opere (Millicent Marcus e Elisabetta Properzi Nelsen su *Il sistema periodico*; Risa Sodi su *Se non ora, quando?*), all'adattamento cinematografico de *La tregua* da parte di Francesco Rosi (Gaetana Marrone) e, soprattutto, a testi di Levi finora meno indagati come le poesie (Massimo Lollini), le interviste e la produzione giornalistica (Massimo Giuliani).

Vista l'attenzione dedicata alle sfide e alle possibilità offerte dall'inserimento di questi testi all'interno di un curriculum universitario, non stupisce che diversi contributi si concentrino sullo stile di Levi. Nel primo saggio (20-28), Harrowitz sottolinea l'importanza di cogliere la forma letteraria della testimonianza leviana: in quest'ottica, lo stile a un tempo evocativo e profondamente personale di *Se questo è un uomo* consente agli studenti di comprendere l'interdipendenza fra storia e letteratura, fra l'evento Auschwitz e la sua narrazione. Lo studio di Patruno (45-55), che muove da un simile riconoscimento del valore estetico e letterario (vale a dire, creativo) delle opere testimoniali di Levi, spiega il rapporto fra memoria e finzione attraverso la categoria (ricavata da due racconti di *Vizio di forma*) dei "personaggi ambigeni": è il caso del greco Mordo Nahum e di Cesare ne *La tregua*, a un tempo persone (storiche) e personaggi (immaginari). Sondando il corpus delle poesie di Levi dalle fonti greche e bibliche fino agli adattamenti musicali del compositore inglese Simon Bainbridge, Lollini (36-44) mostra come la produzione poetica (e in particolare quella iniziale, intimamente connessa all'esperienza del *Lager*) ha influenzato la testimonianza del testimone-scrittore. Analogamente, nel suo

saggio sull'interdisciplinarietà de *Il sistema periodico*, Marcus propone una "chemical-poetic interpretation" della testimonianza del chimico-scrittore (105-16), chiarendo la rilevanza del modello scientifico scelto da Levi per la sua autobiografia letteraria. Sempre con riferimento allo stile, Letizia Modena segnala l'efficacia di impiegare alcuni testi di Levi (in particolare da *Se questo è un uomo* e *Storie naturali*) nell'insegnamento della lingua italiana a un livello avanzato: complici la relativa chiarezza della prosa leviana e la serietà degli argomenti affrontati, questo metodo sviluppa un maggior senso di responsabilità negli studenti, oltre ad offrire una valida alternativa alla tradizionale separazione fra programmi di lingua e corsi di letteratura.

Altri saggi si soffermano sulle molteplici opportunità di riflessione offerte dalle opere di Levi. Partendo dal concetto di "zona grigia" rielaborato ne *I sommersi e i salvati*, Druker suggerisce un percorso sulla crucialità della scelta di fronte all'ambiguità morale dell'azione umana nei tempi di crisi (29-35): il rigore intellettuale che emerge dai testi di Levi può così aiutare gli studenti a confrontarsi non soltanto con la Shoah, ma pure con le sue implicazioni morali per l'oggi. In un contributo ricco di spunti (56-67), Giuliani insiste sulla semplicità dello stile come strumento privilegiato per dar conto della complessità del mondo, sulla valenza etica e pedagogica della visione della storia offerta dai testi leviani e, in generale, sulla motivazione che le interviste e gli articoli di Levi possono far scaturire negli studenti, motivandoli ad affrontare altre opere dello stesso autore.

Dopo il sondaggio su comunicabilità e traduzione in Levi curato da Frassica (68-79), lo studio di Insana (89-104) rielabora alcuni dei punti centrali di un suo precedente lavoro (l'assai convincente *Arduous Tasks*, Toronto, University of Toronto Press, 2009): la traduzione come metafora della trasmissibilità della Shoah (intesa come testo di partenza) e paradigma teorico per le sfide poste dalla testimonianza (intesa come testo di arrivo). Secondo la prospettiva di Insana, la traduzione può dunque offrire una griglia interpretativa non solo per comprendere l'intertestualità e le frequenti citazioni impiegate dal testimone-scrittore, ma anche per considerare altri tipi di rappresentazioni (teatrali, cinematografiche, musicali) ricavate dalle opere di Levi, come l'adattamento cinematografico analizzato da Marrone (128-36). Infine, l'approfondito contributo di Sodi (137-53) su *Se non ora, quando?* e, in particolare, sull'origine del libro e il rapporto di Levi con l'ebraismo ashkenazita è significativo, specie in considerazione della fredda accoglienza ricevuta da Levi nell'unico viaggio fatto negli Stati Uniti proprio per presentare il suo romanzo sui partigiani ebrei.

Nonostante la recente pubblicazione dei *Complete Works of Primo Levi* (a cura di Ann Goldstein, New York, Liveright, 2015) renda in parte superata la bibliografia di riferimento del volume curato da Patruno e Ricci, offrendo peraltro nuove e importanti risorse ai lettori di Levi nel mondo anglofono, i saggi contenuti nella raccolta costituiscono nel loro insieme uno strumento utile per accompagnare lettori più e meno esperti nella frequentazione di opere che si

prestano — dentro e fuori le aule universitarie — a suscitare stimolanti occasioni di apprendimento in una varietà di campi, dalla letteratura alla filosofia, dalla storia alla religione.

Giovanni Miglianti, Ph.D. Student, *Yale University*

***Piccolo mondo antico. Il film di Mario Soldati dalla sceneggiatura allo schermo*. A cura di Alberto Buscaglia e Tiziana Piras. Cermenate: New Press Edizioni, 2014. Pp. 301.**
***Malombra. Il film di Mario Soldati dalla sceneggiatura allo schermo.* A cura di Alberto Buscaglia e Tiziana Piras. Con un saggio di Luciano De Giusti. Cermenate: New Press Edizioni, 2015. Pp. 427.**

Nel primo dei due volumi "gemelli" viene pubblicata la sceneggiatura di *Piccolo mondo antico*, ricavata da una copia originale, appartenuta a uno degli aiuto regista di Mario Soldati o, ipotesi più probabile, alla segretaria di edizione. Nei saggi che precedono l'edizione si riflette sul senso di leggere ed esaminare una sceneggiatura cinematografica, che, per sua natura, è un testo provvisorio e strumentale, "una struttura che vuol essere altra struttura", come la definì felicemente Pasolini. Il processo di distacco dal romanzo di partenza avviene attraverso l'abbozzo di scalette tese a tratteggiare un primo ordine della trama e, in un secondo momento, la ricerca di una struttura altra, quella del linguaggio filmico. Nel caso di *Piccolo mondo antico* gli sceneggiatori (Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada e Mario Soldati) sfoltirono la schiera di personaggi minori, decisero di "sacrificare" il tema religioso, centrale nel romanzo, e privilegiarono la linea narrativa dedicata alla vicenda risorgimentale. Questa scelta fu dettata dai contingenti eventi bellici: il film, infatti, uscì nel 1941, quando le sale cinematografiche erano gremite di spettatori in fuga dalle tensioni della guerra. Per sfuggire a una censura sempre più sospettosa e attenta, gli autori velarono il messaggio antifascista del film in modo tanto sottile da ottenere un doppio risultato: se, da un lato, la stragrande maggioranza del pubblico italiano non colse che gli austriaci del film evocavano i tedeschi della realtà, gli antifascisti, dall'altro, apprezzarono *Piccolo mondo antico* perché avevano le conoscenze storiche per afferrare il vero significato del film. Per Soldati, inoltre, la "bella forma" e il rigore stilistico (a causa del quale sarà frettolosamente tacciato di "calligrafismo") erano un modo per sottolineare la propria distanza dai rozzi e stereotipati canoni rappresentativi e tematici del regime. Anche il felice impiego del dialetto fu un'ulteriore piccola forma di ribellione nei confronti del fascismo, che aveva contrastato l'uso del vernacolo e delle lingue minoritarie con misure di unificazione forzata, temendo che alimentassero spinte regionalistiche e localistiche.

Nei saggi introduttivi viene ricordato, inoltre, che Mario Soldati accettò di girare *Piccolo mondo antico* pur non avendo mai letto una sola riga di Fogazzaro, autore ignorato dal regista per disubbidire alla madre, donna autoritaria e severa, che lo annoverava tra i suoi preferiti. Appena firmato il contratto, però, Soldati colmò la sua lacuna in una sola notte e si dichiarò conquistato dal romanzo. Nonostante l'ammirazione, i propositi educativi e le intenzioni morali del libro furono necessariamente trasformati e, in molti casi, semplificati: vennero perlopiù appianate tutte le sottigliezze psicologiche, le ambiguità, le antinomie presenti nel romanzo del 1895. Numerose furono,

inoltre, le omissioni e le modifiche: un esempio su tutti si trova nell'epilogo del film, che non termina con la dolente morte dello zio Piero, ma con Franco che canta sul battello insieme ai propri compagni, rivolgendosi a Luisa, sposa orgogliosa e nuovamente madre, dopo la terribile disgrazia. Un duplice messaggio di speranza, pubblico e privato, che risponde in modo perfetto all'intento primario del film: riaccendere negli animi degli italiani il fuoco del patriottismo.

Nel secondo volume, oltre alla pubblicazione della sceneggiatura di *Malombra* tratta da una copia di lavoro corretta da Renato Castellani (che pur avendo avuto il compito di tagliare la sceneggiatura, non figura insieme agli altri autori, Mario Bonfantini, Ettore M. Margadonna, Tino Richelmy e Mario Soldati), ritroviamo anche una puntuale trascrizione di tutte le inquadrature del film, ricavata dal dvd *Malombra* (regia di Mario Soldati, LUX FILM). La pellicola uscì nel 1942, sull'onda del successo di *Piccolo mondo antico* e, due anni dopo la fine della guerra, Soldati porterà sugli schermi anche *Daniele Cortis*. Gli sceneggiatori, per ricreare lo stesso crescendo del romanzo d'esordio di Fogazzaro (uscito nel 1881), si videro costretti a rimescolare la successione degli avvenimenti e in fase di riprese e di montaggio avvennero vistosi cambiamenti. Il film, ad esempio, si apre con Marina che dalla barca scorge il palazzo dello zio e non con la partenza in treno di Corrado Silla; del resto anche la prima trasposizione sullo schermo di *Malombra* (girata da Carmine Gallone nel 1917) si apriva con l'arrivo della protagonista nell'isolata dimora. La scena iniziale del film di Soldati era indicata al numero quarantuno nella sceneggiatura e tale radicale cambiamento fu effettuato per fissare fin dai primi fotogrammi l'immagine dell'eroina: volitiva, magnetica e bellissima. Il regista, in verità, non fu per nulla soddisfatto dalla scelta dell'attrice: avrebbe preferito Alida Valli (che aveva interpretato Luisa in *Piccolo mondo antico*) al posto di Isa Miranda, proposta dalla produzione, che a suo giudizio "era già vecchia [aveva 37 anni], non era sexy e aveva il culo di cartone" (A. Farassino, *Lux film*, 2000, p. 115). Tutto nel film gira intorno alle nevrosi della protagonista che, allo stesso tempo vittima e carnefice, riesce a trascinare lo spettatore nel proprio universo claustrofobico e allucinato. Nell'introduzione Alberto Buscaglia sottolinea acutamente come tale atmosfera soffocante sia resa in maniera magistrale dai continui movimenti di macchina (panoramiche, carrellate e gru), già previsti in sceneggiatura. La padronanza del linguaggio cinematografico permise a Soldati (che confessò come *Malombra* fosse stato il suo primo film "girato credendo nel cinema") di realizzare un metafilm d'autore capace di superare il vano disimpegno delle commedie dei "telefoni bianchi" nonché i presupposti di un nascente "nuovo realismo", così ambiguo "se dettato in un'epoca di assolutismo politico" (*Malombra. Il film di Mario Soldati*, 2015, p. 18).

In entrambi i volumi è presente un'approfondita analisi critico-storica delle opere cinematografiche, fondata anche sulla puntuale comparazione tra la sceneggiatura originale e la copia definitiva del film. I saggi introduttivi sono

precisi, esaustivi e ricchi di informazioni interessanti. Infine tengo a evidenziare come l'edizione delle sceneggiature sia molto accurata e di agevole lettura, grazie alle indicazioni sulla terminologia tecnica del cinema inserite nella "Nota al testo".

Milena Contini, *Università degli Studi di Torino*

Robin Pickering-Iazzi. *The Mafia in Italian Lives and Literature. Life Sentences and their Geographies*. Toronto: Toronto University Press, 2015. Pp. 288.

The Mafia in Italian Lives and Literature. Life Sentences and their Geographies di Robin Pickering-Iazzi dedicato alla rappresentazione della mafia nella finzione, letteraria e altra, incentrandosi sulla spazialità che caratterizza l'organizzazione criminale e i vari attori coinvolti. Con il presente saggio, che in futuro sarà anche disponibile in italiano, Pickering-Iazzi vuole colmare una lacuna nella critica letteraria che per ora tratta la rappresentazione della mafia ma che tende a trascurare le narrazioni di autori femminili, almeno nei saggi di ampio respiro. È del parere che si debba creare un canone di narrazioni sulla mafia in cui andrebbero inclusi gli autori femminili.

A tale scopo la studiosa propone un volume suddiviso in cinque parti di cui quattro prendono in esame opere letterarie cartacee di autori femminili, mentre nell'ultima Pickering-Iazzi analizza le narrazioni online, una suddivisione che sembra a volte arbitraria e forse non organica. Basandosi principalmente sugli studi cartografici di Iain Chambers, di Donatella Mazzoleni e di Edward W. Soja la studiosa afferma che le narrazioni prese in considerazione privilegino microspazi specifici, concepiti dai personaggi per poter sperimentare le dinamiche interumane, sia che siano reali, immaginarie o desiderate. Pickering-Iazzi si rifà inoltre a *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* di Frederic Jameson (1981) sostenendo che le narrazioni debbano comprendere una componente sia estetica che ideologica con cui riconciliare le eventuali contraddizioni inerenti alla società. A questa luce i testi presi in considerazione da Pickering-Iazzi offrono geografie dette performative (13) che possono contribuire alla memoria culturale nella misura in cui danno voce alle vittime della mafia, voci che chiedono giustizia per la violenza e per l'intimidazione subite dall'organizzazione criminale.

Nel primo capitolo Pickering-Iazzi propone l'analisi di *Come l'oleandro* di Gabriela Badalamenti (2002), in cui l'io narrante dà un'immagine molto positiva di Don Faro, il boss mafioso, ma si registra allo stesso tempo una sensibilità all'ingiustizia socio-economica della Sicilia. L'io narrante cerca poi di posizionarsi come donna nei confronti della mitografia della mafia, ma il romanzo di Badalamenti si potrebbe anche leggere come un'indagine del mondo mafioso. Nel secondo capitolo lo spazio mafioso non riguarda tutta l'isola ma si limita alla città di Palermo che viene analizzata da una prospettiva prettamente femminile. In *Cercando Palermo* di Amelia Crisantino (1990), presentato a Roma dal magistrato Giovanni Falcone, la voce narrante si sofferma in particolare sulle anomalie degli spazi urbani semiperiferici caratterizzati da una forza irrazionale e malevola. La voce narrante non sa sempre distinguere la realtà dalla fantasia e Palermo si trasforma progressivamente in una città apocalittica portando alla luce varie forme di ingiustizia. Così la citta diventa lo scenario di vari eccessi, di problemi etici, di traumi e di questioni di memoria.

Nel romanzo di Maria Rosa Cutrufelli, *Canto al deserto: storia di Tina, soldato di mafia* (1997), la spazialità viene invece definita tramite microspazi affetti da una decadenza morale e sociale. La città è un mondo distopico, illegale e sotterraneo in cui gli abitanti vengono confrontati con la povertà, con lo sfruttamento e con la corruzione. In questo mondo detto squallido e abbandonato la presenza della mafia si avverte in modo indiretto e diffuso. Ma *Canto al deserto: storia di Tina, soldata di mafia* è anche una narrazione polifonica offrendo al lettore varie prospettive in cui si intrecciano altrettanti richiami intertestuali. Secondo Pickering-Iazzi l'autore del romanzo vuole promuovere una nuova memoria collettiva, mentre *L'ultimo treno da Catania* di Silva La Spina (1992) ricontestualizza la morte del generale-prefetto Carlo Alberto dalla Chiesa ucciso in un agguato mafioso nel 1982. Nel romanzo si affrontano il mondo mafioso e quello della commemorazione della lotta antimafia di cui Dalla Chiesa è il simbolo. Colpisce poi il fatto che chiunque si opponga alla mafia non sembri poter esprimersi verbalmente, ma solo tramite il corpo e atti performativi. *L'ultimo treno da Catania* va quindi letto come una narrazione dell'ingiustizia e non, come lo si potrebbe aspettare, come una contronarrazione di giustizia.

Nel capitolo conclusivo, dopo aver analizzato i quattro testi letterari che vengono sempre contestualizzati e messi in rapporto con altri testi e film, Pickering-Iazzi presenta una lettura di testimonianze online partendo da quella di Rita Atria che si tolse la vita una settimana dopo la strage di Via D'Amelio. Nei suoi scritti che vanno da appunti a commenti, Rita cerca di dare un'immagine positiva o almeno "pulita" del padre e del fratello, mentre mette in questione la sua doppia identità, quella femminile e quella del collaboratore di giustizia, sentendo il peso della intimidazione del mondo mafioso e della famiglia. Tale testimonianza viene poi messa in rapporto con altre testimonianze antimafia nel cyberspazio che mirano a riconvertirsi in pratiche culturali nella vita quotidiana. Sulla scia di Jameson, Pickering-Iazzi evidenzia come l'espressione artistica porti all'impegno: dalla piattaforma digitale si creano più itinerari e spazi antimafia nella realtà. In attesa di altri saggi in merito, *The Mafia in Italian Lives and Literature. Life Sentences and their Geographies* va pure letto come una traccia del canone di narrazioni sulla mafia, che a nostro parere dovrebbe includere non solo narrazioni cartacee e online, ma anche altre forme espressive, quali film e documentari.

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

Nicoletta Pireddu. *The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders.* New York: Palgrave Macmillan, 2015. Pp. 138.

The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders is a captivating research on Italian scholar, writer, and translator Claudio Magris's oeuvre that comprises works of fiction, plays, theatrical monologues, and numerous journal articles. It consists of five chapters, an introduction, and a brief conclusion, and is the first comprehensive book-length analysis ever written in English on this author's production. Both Magris's background as a renowned Germanist and Pireddu's education in comparative literature emerge cogently from this study and pave the way for further investigation across disciplines and borders.

In the chapter entitled "Households of the Self," Pireddu discusses five major works: the 1988 play *Stadelmann*, the theatrical monologue *Lei dunque capirà* (2006), the 1999 play *Le voci* and the two short fictions *Un altro mare* (1991) and *Il conde* (1993). She examines Magris's concept of individual identity connected and intertwined with home and language. The play *Stadelmann* demonstrates that no recollection of comforting homes can provide any relief for the present; Stadelmann, Goethe's former servant, strives to defend himself against temporal disaggregation and self-estrangement, but fails and commits suicide. Despite the gruesome finale, Magris underscores that uncertainty and indeterminacy are the intrinsic features of the I and of identity. In both *Lei dunque capirà* and *Le voci* Magris's problematization of language as the house of being emerges insistently, and poetry is confirmed as a productive tool that can open up to the plurality of beings. In *Un altro mare*, defined by Pireddu as a narration of "reversed micro *Bildungsromane*" (24), Magris portrays the itineraries of the young scholar Enrico Mreule first to Patagonia and then back to his Friulian land and to the enclosed Adriatic Sea, where freedom and containment appear to coexist. Finally, *Il conde* also confirms the character's yearning for stability in the midst of the continuous flux of life. Despite his characters' failures, Magris strongly affirms that change and fluidity ought not to be resisted.

In "Homely Memories, Promised Homelands," Pireddu analyses two major works by Magris: the short play *La mostra* (2001) and the short novel *Illazioni su una sciabola* (1984). In these two works Magris's literary journey transitions from private stories to public history which engages the reader with poignant questions of national and supranational consciousness. Magris's native town, the multifaceted Trieste, emerges in its "heterogeneous coexistence" (35) capable of mirroring "the Babel of modernity" (34). In *Illazioni* Magris meditates on the occupation of Carnia, in the Friuli region, during Second World War; here the connections between home and homeland, private and public, are strongly reinforced. Not only the individual's domestic walls, but the homeland as well are constantly displaced and transformed into provisional, fluid and unstable

dwellings, whose boundaries are to be conceived as porous, rather than impassable frontiers.

The following chapter "European Thresholds and Relocations" offers a stimulating analysis of Magris's concept of Mitteleuropa and an engaging reading of *Danube* (1986), which is still to date his most acclaimed and renowned work. In his numerous essays on Mitteleuropa, Magris repeatedly considers the challenges in establishing a balance between cultural unity and respect for diversity. For him, Mitteleuropa should be interpreted as "a multilingual and multicultural mosaic traversed by common elements underlying national differences" (54). Through Magris's understanding of Mitteleuropa and its own identity, it is possible to reframe the notion of Europe as well.Mitteleuropa can offer us an analytical tool that can foster a counterdiscourse against Eurocentrism or any other totalizing political and philosophical system. After comparing Claudio Magris's and Zygmunt Bauman's interpretations of liquidity and community, Pireddu proceeds with an exhaustive investigation of *Danube*, a literary work that narrates Magris's real and imaginary journey along the Danube river. Here the house image is extended from individual to collective memory and borders are transformed into porous thresholds that encourage cohabitation beyond municipalism or nationalism.

Chapter four, "From Snug Refuges to Ghastly Cells," offers a compelling reading of two major works by Magris: *Microcosmi* (1997), for which the author was awarded the prestigious Premio Strega, and the distressing novel *Alla cieca* (2005). After a thorough explanation of Walter Benjamin's treatment of the cityscape, Pireddu reveals common features in Benjamin's and Magris's approaches to physical and mental spaces. In *Microcosmi,* spaces are simultaneously private interiors and public urban spaces within which the writer-flâneur operates as a "participant-observer" (79). Among churches, public gardens and inns, the café emerges as the microcosm par excellence, a comforting place that can foster creative activity and writing as well. His novel *Alla cieca* (2005) warns the reader against the fetishization of both geographic and emotional dwellings which can lead to self-alienation and endless suffering. Here the main fictional protagonist, who embodies various partisans, illegal immigrants and fugitives, narrates the atrocious horrors that are caused by seclusion, exile and escape.

The fifth and final chapter "Habitat and Habitus" focuses on the author's most recent and not yet translated essay collections: *La storia non è finita* (2006), *Livelli di guardia* (2011), *La vita non è innocente* (2008), *Letteratura e ideologia* (2012), *La letteratura è la mia vendetta* (2012), and finally *Segreti e no* (2014). Through his essays, Claudio Magris affirms himself as the "quintessential essayist" (107), aware of the tension between binary forces that may lead to unity or chaos, openness or rejection of the others. Pireddu discusses Magris's essays through a secure comparative lens that fosters an

enriching exchange with Jacques Derrida, Max Weber, Norberto Bobbio, Mario Vargas Llosa, and Gao Xingjian, just to name a few of those intellectuals that animate this chapter with their stimulating thoughts. Such a dialogue reinforces Magris's notion of the function of literature within our society: it can stand against ideologies and become a "community builder" (117) that proves to be essential in order to educate humanity.

Pireddu's book results in a fascinating and forthright inquiry into Magris's works that underscores the perpetual value of the humanistic tradition as a critical and effective tool to impact reality on a global scale. Her words resonate distinctly with Magris's personality as it emerges from his works, and with his reflections on the engaged role of the intellectual nowadays. More than ever before Magris's production must be read and re-read, and Pireddu's appealing volume proves to be a valuable companion along this journey that strives to reveal our most profound and secret identity.

Anna Chiafele, *Auburn University*

Andrea Righi. *Italian Reactionary Thought and Critical Theory: An Inquiry into Savage Modernities*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Pp. 223.

Andrea Righi's *Italian Reactionary Thought and Critical Theory: An Inquiry into Savage Modernities* starts from a powerful premise: that in order to account for the fascist *ventennio* in Italy, as well as the political developments of the past two decades, it is not enough to understand the concrete historical and political series of events. What's needed is also "a theory that examines the centrality of the concept of origin as it is cultured in reactionary thought and later re-elaborated and implemented in fascism" (3-4). This book offers nothing less than such a theory, with the stated goal, in the preface, of bringing biopolitics and psychoanalysis to bear on the four major incubators of proto- and pro-fascist culture: Giovanni Papini, the *Strapaese* movement, Curzio Malaparte, and Carlo Levi. Levi, of course, is the outlier; his thought represents the hope of a non-totalitarian interest in the primacy of nature.

"Reactionary thought" is understood by Righi to be the set of attitudes that, obsessed by the critical philosophical-cultural problem of origin, underpinned the fascist period and, in part, helped make it possible. The preface and the first chapter, which is entitled "The Fascist Apparatus and Its Archaisms," detail Righi's methodology and define the problem of origin, which has a double meaning here. It refers to both the historical-philosophical "uprooting" identified by Foucault as the nineteenth-century turn to a biological paradigm, and to the individual grappling with determination of the self in terms of the other which, for Righi, is best understood in the psychoanalytic feminist terms of sexual difference. Righi proposes two major concepts: following Agamben, that of the "hyper-animal," and that of "archaism." By means of these two concepts we can view fascist discourse and culture as solutions to the dual problem of origin.

In this way, what is "revolutionary" about Italian fascism is its attempt to directly address the crises of modernity. In more concrete terms, Righi argues that the devastation of World War I was coupled with the fear of a worker-led uprising, embodied by the *biennio rosso* of 1919-1920, to spark the retrenchment into hierarchical nationalism that, in turn, quickly became fascism. This argument informs the second chapter, "The Pathos of Being: Giovanni Papini," which presents an extended analysis of Papini's 1913 autobiography *Un uomo finito* and places it in the context of his intellectual and religious trajectory. Righi argues for understanding Papini's turn from atheism to Catholicism, and the varied philosophical positions he took up in between, as not just biographical particularities, but "the result of deeper mechanisms at a theoretical and historical level" (41). These mechanisms are epitomized by Papini's "S-mania," where S is understood as "the master signifier, God as a principle of order, whose inconsistency must be continuously exorcised through philosophy" (50). The particular philosophical solution matters less than the frenetic exercise of intellectual effort, which, of course, ends with an embrace of God. The turn to the "salvatico" and an intense regionalism go hand-in-hand

with Papini's obsession with finding an autonomous ground for life, when viewed in both psychoanalytic and political terms.

The third chapter, "The Territorial Nomad: *Strapaese* and Capture," examines the Tuscan movement primarily through the publication and mission of the magazine *Il Selvaggio* and Romano Bilenchi's 1931 novel *Vita di Pisto*. Righi analyzes the violent "grassroots fascism" associated with *Strapaese* through Levinas's understanding of Hitlerism, as well as an awareness of fascist propaganda anointing the regime a "third way" between liberalism and Marxism (85). In parsing *Strapaese*'s poetics, Righi borrows Deleuze and Guattari's notion of *Urstaat*, or an original dimension that establishes territories through the creation of identity and the use of power, as well as a proposed theory of the "grand gesture" in Italian interwar culture. He also brings in an understanding of "the Tribe," and fear of the archetypal feminine. In this light, Bilenchi's novel is read as a symbolic means of "channeling a series of impulses that rest deep in the hearth of Italian society" (114).

In a similar vein, in the chapter entitled "Revolution Without Emancipation: Curzio Malaparte, or Fascism's Best Pen," Malaparte's novel *Avventure di un capitano di sventura* is read as an exemplar of "left-wing fascism," a term that is sketched out by an analysis of 1921's *Viva Caporetto!* alongside Malaparte's biography. By attempting to incorporate the spirit of the Counter-Reformation with fascist *menefreghismo*, *Avventure* ends up a grotesque, truly ironic counterpoint to Bilenchi's *Vita di Pisto*. Both novels feature magical objects associated with women (the *Mormoratora*'s heater in *Vita* and the Belt of the Holy Virgin of Prato in *Avventure*), but Malaparte's is a narrative that encodes "the feminine [...][as] that dark object foreclosed by fascist vitalism" (153).

The final chapter, "Another Origin: The Archaic in Carlo Levi," looks at Levi's 1939 essay "Paura della libertà" as a "sustained effort to rewrite origin from a point that deconstructs modernity," but without ceding to a belief in an undifferentiated, "natural" state (161). For Levi, while religion — and political doctrines requiring spiritual fervor — represent important encounters with the symbolic maternal, it is possible only in poetry to take an alternative approach to alterity. This is what makes "poetry […] the mutable breeding of meaning," and how it can be seen as a way out of the reactionary complex Righi has artfully outlined (190). *Italian Reactionary Thought and Critical Theory* stands as an invaluable genealogy of its titular thinking, and is a rich resource for those seeking to understand intersections between Italian fascist discourse and critical theory.

Nicole Gounalis, PhD candidate, *Stanford University*

Roberto Roversi - Leonardo Sciascia. Dalla Noce alla Palmaverde. Lettere di utopisti 1953-1972. A cura di Antonio Motta. Bologna, Pendragon, 2015. Pp. 303.

Il senso profondo di questo carteggio è sintetizzato con bella efficacia nella formula che il curatore Antonio Motta ha scelto come sottotitolo del volume: sono davvero "lettere di utopisti" questi duecentoquaranta pezzi epistolari in cui è racchiuso il dialogo a distanza fra due dei maggiori protagonisti della cultura letteraria italiana del secondo Novecento. Uno scambio fittissimo e complice, che rappresenta insieme la testimonianza privata di una lunga amicizia e un tassello importante per ripercorrere la vicenda collettiva di un'intera generazione di intellettuali, uscita ventenne dal disastro del fascismo e della guerra perduta. Da posizioni distinte ma convergenti — variamente ascrivibili al mondo della cultura libertaria e progressista — per l'intero arco della loro parabola Roberto Roversi e Leonardo Sciascia non hanno mai smesso di interrogarsi, con lucida severità e tormentato rigore, sul nodo costituito dai rapporti fra politica e letteratura: comune in loro è stata sempre la tensione a "usare" la letteratura in senso politico e civile, lavorando a una polemica e continua demistificazione delle retoriche del potere, funzionale a un ripristino integrale della memoria (quella personale e quella collettiva). In gioco non c'erano solo i destini del fatto letterario — sospeso, statutariamente, fra autonomia ed eteronomia dell'arte —, quanto la fedeltà orgogliosa a una specie di premessa di antico sapore illuminista: la migliore letteratura deve servire all'edificazione del settecentesco "pubblico bene" e della piena cittadinanza, inverando i contenuti della parola "democrazia" proprio mentre lavora a farsene drammatico fattore di autocoscienza.

Forse non per caso, lungo tratti ripetuti della loro complessa vicenda biografica e intellettuale, Roversi e Sciascia hanno scelto di condurre la propria battaglia culturale e politica facendo ricorso al glorioso strumento delle riviste: fino a partire, nel caso dello scrittore siciliano, da quella leggendaria "Galleria" sulle cui pagine Sciascia viene pubblicando, fra Racalmuto e Caltanissetta, nel 1953, una bella e partecipe recensione ad un curioso romanzo storico di Roversi uscito l'anno prima (*Ai tempi di re Gioacchino*). A mettere i due scrittori in contatto, all'inizio degli anni Cinquanta, era stato inizialmente Pier Paolo Pasolini, amico e pressoché coetaneo di entrambi. Con Pasolini (con Gianni Scalia e con Francesco Leonetti), all'altro capo della penisola Roversi, asserragliato in quella sua Bologna dove si guadagna da vivere come libraio antiquario, prepara oramai in quel tempo la turbinosa avventura di "Officina" (destinata ad occupare il decisivo snodo d'anni fra il 1955 e il 1959). Col nuovo decennio verranno poi anche gli anni della rivista "Rendiconti", per Roversi; senza dire della posteriore cooptazione di Sciascia nel triumvirato della moraviana "Nuovi argomenti". Le riviste degli anni Cinquanta come "Galleria" — confessa Sciascia all'amico Roversi — sono anche "un modo di creare rapporti umani, amicizia" (129); sono un tentativo di inventare una relazione fra

le periferie e il centro, oltrepassando i limiti angusti di una marginalità geografica che nel bolognese Roversi è anzitutto il riflesso spontaneo di una naturale ritrosia di carattere, ma nell'agrigentino Sciascia si colora di amarezza per il sospetto o la consapevolezza di camminare fra i paesi nativi in una condizione di fondamentale isolamento ("Bonaviri vive a Mineo, fa il medico, come me è penosamente solo. […] È Vittorini che mi segnala da Milano i siciliani 'buoni'" 133). Viaggiare riesce in quegli anni complicato e difficile, anche per i due scrittori-amici: in larga parte per difficoltà concretamente economiche e logistiche, ma poi forse per esempio — nello stanziale Roversi — anche per certi sottili impedimenti di natura segretamente ansiosa. A parziale compensazione di questa sostanziale sedentarietà coattiva, nel carteggio ci sono squarci di gustosa confessione amicale (Sciascia bibliofilo, per esempio, all'amico felsineo, 129: "mi basta l'odore di un vecchio libro per mettere proustiano movimento alle ore di Bologna"). È una comunione d'intenti che coinvolge i rispettivi affetti familiari, il lavoro letterario, la rete delle varie collaborazioni e delle solidarietà reciproche, tutte le ragioni della scrittura e del privato: nel segno di un'unica turbinosa alacrità febbrile, perché — come annota stentoreo, nel '55, Roversi — "il tempo passa, e questi sono, per la nostra generazione, gli anni, i dieci anni 'vivi', quelli che poi conteranno" (134).

La profezia di Roversi riuscirà in effetti profondamente esatta: non solo dal punto di vista genericamente storiografico, ma anche nell'economia dei rapporti privati quale appare riflessa nella concreta strutturazione del carteggio. Attorno allo snodo cruciale dell'anno 1962, la frequenza degli scambi epistolari fra Sciascia e Roversi conosce un progressivo diradamento e raffreddamento: paradossalmente, proprio in coincidenza con la pubblicazione di due libri assai fortunati che vedono la luce quasi in simultanea, *Il giorno della civetta* e *Dopo Campoformio*, due opere letterarie decisive che con strumentazione molto differente, sul duplice terreno della narrativa romanzesca e della poesia, configurano un doloroso parallelo bilancio e una meditazione profonda sui mali e le cancrene della moderna storia nazionale italiana. Per Sciascia, il consenso diffuso che prende a circondare la sua attività di narratore — a maggior titolo dopo l'uscita, nel 1963, del *Consiglio d'Egitto* — implica una sostanziale cesura biografica, e l'assunzione in pieno carico di un ruolo di persona pubblica che lo scrittore prenderà responsabilmente sulle spalle, fino poi all'anno della morte (nel 1989), persino sul terreno della militanza nella pubblicistica giornalistica e dentro gli organismi partitici all'interno delle rappresentanze istituzionali (dal Consiglio comunale di Palermo alla Camera dei Deputati). Fedele sempre al proprio abito raziocinante, Sciascia viene in sostanza orientando la propria azione sul terreno del dibattito pubblico nella chiave di un riformismo carico insieme di disillusa coscienza storica e di ironiche aspirazioni palingenetiche, nel segno utopico di una specie di affascinante neo-umanesimo integrale. È una strada molto diversa, rispetto al rifiuto radicale che Roversi opporrà per un decennio almeno — a partire dalla metà degli anni Sessanta — sostanzialmente

nei confronti dell'intero sistema editoriale (fino alla scelta provocatoria ed estremistica del ciclostile, con il quale *Le descrizioni* in atto prendono ad essere stampate in proprio dall'autore, sopra fogli volanti, pronte a farsi spedire verso l'indirizzo di chiunque ne faccia esplicita richiesta). "Io, uomo esagitato, senza pietà, urlante" — Roversi aveva scolpito la propria immagine, nei termini di un folgorante autoritratto, in una lettera di tanti anni prima all'amico agrigentino (128): uomo dolcemente alieno sempre, Roversi, dai compromessi vili e dalle morbide, opportunistiche transazioni. Ma una solidarietà di fondo, con l'amico Sciascia non verrà mai davvero meno (nemmeno quando, dopo il 1972, la lunga consuetudine epistolare testimoniata nel volume si interrompe). Per ragioni precisamente letterarie — un'inquieta tensione sperimentalistica, fondata su un principio di strenua ed integrale responsabilità formale —, ed insieme per comunanza di sensibilità ideologiche: per dirla con le parole del curatore Motta nel saggio introduttivo che precede il carteggio, "l'illuminismo di Sciascia si coniuga alla perfezione con la 'rivoluzione' di Roversi, vista come rischio, problema, crisi, piuttosto che come soluzione" (23).

Diego Varini, *Università di Parma*

Roberto Salsano. *Pirandello in chiave esistenzialista.* Roma: Bulzoni Editore, 2015. Pp. 115.

Quello di Roberto Salsano è un libro intellettualmente stimolante che offre una lettura comparativa dell'opera di Luigi Pirandello. Gli scritti dell'Agrigentino sono analizzati sullo sfondo concettuale dell'esistenzialismo filosofico. È questa una linea di pensiero che trova enunciazione negli scritti, tra gli altri, di Karl Jaspers (1883-1969) e Jean Paul Sartre (1905-80), ma che ha la sua agenda teorica già nelle intuizioni di *Søren* Kierkegaard (1815-55) e più tardi in *Essere e tempo* (1927) di Martin Heidegger (1889-1976).

Il libro è articolato in sei capitoli, tre dei quali — il terzo, il quarto e l'ultimo — rielaborano precedenti pubblicazioni dell'autore in volume e rivista.

Il primo saggio circoscrive preliminarmente la portata d'una lettura in chiave esistenzialista di Pirandello. Il secondo filtra le pagine pirandelliane — dall'esordio nel romanzo con *L'esclusa* (1893, pubblicato nel 1901) al congedo de *I giganti della montagna* (per la prima volta in scena nel 1937) — tramite la lente concettuale e terminologica della filosofia di Heidegger. Il terzo capitolo analizza la tematica dell'*oltre*, ben presente nei *Quaderni di Serafino Gubbio* (1925) ma non solo in essi, mentre il quarto instaura un confronto tra Pirandello e un recensore d'eccezione del suo teatro, l'esistenzialista e spiritualista francese Gabriel Marcel (1889-1973). In conclusione, Salsano indaga lo spaesamento di cui è veicolo l'apparizione di Madama Pace nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e — nell'ultimo saggio — riflette sulle conseguenze esistenziali dell'insularità (o della sicilianità) dei protagonisti della prosa pirandelliana.

L'accostamento degli scritti di Pirandello a una corrente filosofica non è un'operazione estrinseca all'opera dell'Agrigentino — come invece potrebbe essere obiettato da chi sostiene l'esclusiva validità del metodo storico-critico in letteratura. Lo stesso Pirandello, nella *Prefazione* ai *Sei personaggi*, apparenta infatti il proprio scrivere a quello degli scrittori filosofi, non a quello degli scrittori storici.

Salsano, d'altra parte, supporta l'opportunità di chiamare in causa l'esistenzialismo e non un'altra filosofia, ricordando che in tal senso si sono espressi anche Nino Borsellino per le novelle dal 1909 al 1914, e Franca Angelini per il teatro. Se quindi è vero che *stricto sensu* la fioritura dell'esistenzialismo è posteriore a Pirandello, non si può negare che, in termini più generali, i motivi pregressi di quella fioritura "affondano comunque, geneticamente, in un terreno di tensioni culturali anticipato nel primo Novecento" (10).

Da qui, se vogliamo, il carattere rapsodico — non lineare, non organico — del percorso proposto da Salsano attraverso gli scritti di Pirandello. Da essi emerge, in varie forme, la sensibilità esistenzialista *ante-litteram* dell'Agrigentino per la crisi del concetto sistematico di verità, per l'apertura dell'essere alla *possibilità* (la *Möglichkeit* dell'Esserci nel lessico heideggeraino, ovvero l'*ulteriorità* su cui s'interroga Serafino Gubbio), per la dimensione

puntuale e singolare dell'esistenza (in sintonia con le inquietudini kierkegaardiane), per il rapporto con l'altro nella dialettica (sartriana?) dell'identità (esemplare è qui il Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno, centomila*, 1926). Quello di Pirandello è pertanto un *pathos* filosofico che, secondo Salsano, investe anche la priorità del *domandare* — come nella *Existenzphilosophie* (1938) di Jaspers — rispetto al *definire* che incasella gli individui in *cliché* e ruoli sociali. Questi, com'è noto, sono messi in discussione da Pirandello tramite la riflessività umoristica e il *sentimento del contrario* che essa innesca (*L'umorismo*, 1908).

Una battuta del protagonista della commedia in tre atti *Il piacere dell'onestà* (1917) ben rappresenta, secondo Salsano, il nucleo della pirandelliana "drammaturgia dell'esistenza" (15): "Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere — mi costruisco" (27). Il tema, comune a *Così è se vi pare* (dello stesso anno), sembra infatti alludere alla *progettualità* come dimensione fondamentale dell'esistenza, all'*Entwurf* — dirà Heidegger — quale cifra di un Esserci autentico, che sa rapportarsi alla sua possibilità più propria e che non si perde nell'orizzonte mondano della chiacchiera e della relativa banalità.

Il fatto è, come a tratti riconosce Salsano, anche se forse senza la dovuta perentorietà, che l'*autenticismo* della decisione e dell'esistenza è lontano dall'orizzonte dei personaggi di Pirandello — incluso il *Fu Mattia Pascal* (1904). A proposito di quest'ultimo, Salsano però scrive: "Si pensi a Mattia Pascal, prototipo di un nuovo personaggio e di una nuova dimensione dell'esistere ove il contrassegno del vivere come possibilità sembra, apparentemente, toccare un apice. Il personaggio infatti sperimenta a suo modo la morte, e la morte, heideggerianamente parlando, è il massimo della possibilità di essere [...], l''essere per la morte'" (32-33). In modo probabilmente più risoluto, si potrebbe dire che in quella morte, e nella sua *vita postuma*, Mattia sperimenta il vuoto e il nulla dell'esistenza, invece di una *nuova dimensione dell'esistere*. Sembra qui che il *proto-esistenzialismo* di Pirandello, anziché a Heidegger, faccia già cenno, come in Albert Camus, al passaggio a una *filosofia dell'assurdo* — e quindi agli sviluppi che tale filosofia ha nel teatro di Eugene Ionesco e Samuel Beckett (in questi termini si è espresso qualche anno fa un altro studioso di Pirandello, Umberto Mariani, con il suo *Living Masks. The Achievement of Pirandello*, Toronto: University of Toronto Press, 2008).

Il *possibile*, l'*oltre*, il *mistero*, pur emergendo in diversi *loci* dell'*opus* pirandelliano, non incorrono neppure in una deriva teologica, ovvero non mettono capo — come giustamente evidenzia Salsano, distinguendo la posizione di Pirandello da quella di Marcel (e implicitamente da Kierkegaard) — a un'opzione religiosa, a un incondizionato atto di fede. Certo, Pirandello è osservatore della religione (come nella novella *La fede*), ma la *sua* filosofia non ha nulla dello spiritualismo cristiano a cui giunge appunto Marcel.

Il libro di Salsano può essere un utile strumento di lavoro per molti studiosi, afferenti non solo ai *Pirandello Studies*. Docenti e *graduate students* di *comparative literature*, studiosi della filosofia del Novecento e in generale chi si interessa dei frastagliati rapporti tra filosofia e letteratura dopo la crisi del naturalismo e del positivismo, troveranno senz'altro innumerevoli motivi d'interesse. Sarebbe auspicabile anche una traduzione in lingua inglese del lavoro di Salsano, in modo che il dialogo sugli *Italian Studies* tra una sponda e l'altra dell'Atlantico si arricchisca d'una ulteriore, e significativa, voce.

Andrea Sartori, *Brown University*

Giani Stuparich. *Racconti*. A cura di Cinzia Gallo. Roma: Aracne, 2015. Pp. 264.

Il volume è un'edizione critica di quattordici racconti di Stuparich, secondo le *editiones principes*, prefati da Felice Rappazzo, introdotti dalla nota della curatrice *Giani Stuparich e la dimensione del racconto* e arricchiti in appendice dalle "varianti d'autore" delle edizioni successive alla prima.

Cinzia Gallo, PhD borsista post-dottorato dell'Università di Catania, cultore di letteratura italiana contemporanea, si è occupata della letteratura dell'esodo istriano, di Quarantotti Gambini, Svevo e scrittori siciliani di secondo Ottocento; ha proposto contributi su "Siculorum Gymnasium", "Le Forme e la storia" e "Forum Italicum". Si è già interessata a questo autore, scrivendo *Giani Stuparich secondo Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo* (Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2012).

Dei titoli della silloge, nove erano apparsi in *Racconti* (Torino, Buratti, 1929) e *Nuovi racconti* (Milano, Treves, 1935) e sono stati scelti tra quelli mai ripubblicati dopo la morte di Stuparich; cinque sono stati selezionati dalle raccolte *L'altra riva* (Milano, Garzanti, 1944), *Stagioni alla fontana* (Milano, Garzanti, 1942) e *Ginestre* (Milano, Garzanti, 1946).

Nel dettaglio si tratta di: *La vedova*, *Famiglia*, *La morte di Antonio Livesay*, *I ciclami di Banne*, inseriti nei *Racconti*; *La via del Purgatorio*, *Gli ospiti di Donna Rita*, *Gli estranei*, *L'altra riva*, *Lei, signor Bonivento!* dai *Nuovi racconti*; *L'addio*, originariamente ne *L'altra riva*; *Ritorno sconsolato*, *Il vecchio e il cane*, tratti da *Stagioni alla fontana*; *Solitudine*, *Padre e figlia*, da *Ginestre*. Questi ultimi cinque sono stati scelti dalla curatrice per il comune tema familiare.

Nella nota *Giani Stuparich e la dimensione del racconto*, Cinzia Gallo evidenzia la predisposizione alla narrativa breve "di formazione" di Stuparich, oltre che le evoluzioni del suo stile, collegabili a quel "travaglio espressivo" che Pietro Pancrazi ravvisava nella letteratura triestina dell'epoca, oltre che alla necessità sorta dalla ripubblicazione dei *Racconti* del 1929, "ormai introvabili" (12).

Tra i motivi dominanti dei racconti di Stuparich, restituiti dalla Gallo, la frantumazione della realtà, restituita soprattutto nelle istituzioni borghesi e nei quadri famigliari, l'elaborazione del lutto, la difficoltà d'esistenza dell'eroe modernista, "l'insufficienza dell'io di cui parla Donnarumma, la malattia come strumento di scandaglio interiore, il senso d'esclusione all'interno della famiglia. Questo è un tema frequente, forse il sentimento predominante nei testi datati e recenti dello scrittore triestino, come evidenzia la curatrice citando un'espressione di Cimador, l'"educare alla paternità, a proposito del racconto *Padre e figlia* (33).

Il volume, che ci immerge immediatamente nella bellezza, nella potente modernità della prosa di Giani Stuparich, vuole essere una ridefinizione del profilo di questo scrittore, come autore anzitutto di narrativa breve, indicata più

volte dalla curatrice come genere privilegiato per la rappresentazione della varietà e molteplicità della vita, e soprattutto del suo significato essenziale.

Sara Bonfili*, Università degli Studi di Macerata*

Anthony Julian Tamburri and Fred L. Gardaphé, eds. *Transcending Borders, Bridging Gaps: Italian Americana, Diasporic Studies, and the University Curriculum*. Studies in Italian Americana. Vol. 10. New York: John D. Calandra Italian American Institute, 2015. Pp. 168.

Come i curatori, Fred Gardaphé e Anthony Julian Tamburri, spiegano nella prefazione, il volume si presenta come il risultato di una conferenza di oltre tre giorni che coinvolse diciotto studiosi, organizzata nel marzo del 2014 presso il *Rockefeller Foundation Center* di Bellagio. L'obiettivo della conferenza non era solo una verifica dello stato degli studi italo-americani sia negli Stati Uniti che in Italia, ma anche una riflessione su come rendere prominente tale ambito di studi, spesso trascurato nei canoni letterari. La conferenza ha sicuramente ottenuto due risultati immediati, ovvero l'istituzione dell'*Italian-American Studies Network* e la pubblicazione del volume di cui si sta trattando e che rappresenta un punto di partenza importante per una discussione atta a coinvolgere sia il mondo accademico americano che quello italiano.

Dalle riflessioni emerge quanto sia necessario assicurarsi che gli studi italo-americani siano inclusi nei programmi di studio, che siano offerti corsi per ogni livello e che siano rilasciati titoli idonei per ricoprire cattedre universitarie di nuova o di vecchia istituzione. Gli interventi del volume insistono su queste necessità, mostrando anche come gli studi italo-americani siano prossimi agli studi diasporici, anch'essi lasciati ai margini, se non esclusi dal canone letterario. Quello che il libro si propone di fare è colmare tale vuoto, inquadrare questi studi nell'ambito accademico di loro competenza e interrogarsi sul loro valore alla luce delle società e dei tempi in cui viviamo. Per questo è certo che i diciassette saggi del volume aranno d'impatto sulle generazioni correnti e future di accademici, oltre a rappresentare un manifesto dichiarativo d'importanza capitale.

Nonostante il testo non sia diviso in macro-parti, chiaramente gli autori sono andati in due direzioni: alcuni riflettono sullo stato degli studi in Italia e negli Stati Uniti con esempi diretti sia a carattere personale che generale, mentre altri hanno un approccio più teorico e da saggio letterario che certamente aiuta a comprendere le dinamiche personali e letterarie di molti autori italo-americani.

Tra quelli del primo gruppo, il primo intervento è di Robert Viscusi (1-7), il quale utilizza la metafora dei silos nazionale, coloniale e post-coloniale per dimostrare come sia effettiva e indispensabile una loro interconnessione, e allo stesso tempo per sottolineare le loro eventuali mancanze. Viscusi riconosce che, se molto è stato fatto, ancora molto resta da fare (5). Tra quello che è stato realizzato negli Stati Uniti, Fred Gardaphé (8-13) ricorda l'istituzione di programmi di studi italo-americani e di centri come il *The John D. Calandra Italian American Institute*, la cui fondazione è raccontata poi da Joseph Sciorra (22-28). Andando nel particolare, Graziella Parati (29-32) espone l'attivazione di corsi specifici di letteratura e cultura italo-americana a Dartmouth College e Djelal Kadir (14-21) condivide alcune considerazioni sull'*International*

American Studies Association e sul fatto che gli obiettivi della stessa associazione potrebbero e dovrebbero convergere anche sugli studi italo-americani. Giorgio Mariani (95-102) analizza gli studi italo-americani partendo da quelli americani transnazionali e internazionali (sono citate la TAS, *Transnational American Studies*, e la IAS, *International American Studies*) e auspica che gli studi italo-americani si spingano oltre i limiti americani. Quindi ci s'interroga sullo stato degli studi in Italia, con Margherita Ganeri (33-43) che presenta un excursus sull'italianistica in Italia per illustrare i passi compiuti resso l'Università della Calabria in merito agli studi italo-americani, una novità nel panorama universitario italiano. Donatella Izzo (75-83) lamenta la mancata conoscenza degli autori italo-americani da parte degli studenti italiani, con l'eccezione di Fante, DeLillo e Puzo. Infine, Maddalena Tirabassi (103-13) introduce il lettore alle varie iniziative del centro *Altreitalie*, che si occupa delle migrazioni italiane nel mondo attraverso siti web, database, ricerca e mostre.

Come si è anticipato, l'altro gruppo d'interventi ha un approccio più teorico, etterario e cinematografico, se non storico e politico, e include anche delle riflessioni sugli studiosi che si occupano di studi italiani e/o italo-americani. Gli autori e le opere citati nei saggi vanno intesi come quelli da inserirsi nel canone, che dovrebbe essere necessariamente rinegoziato anche alla luce delle evoluzioni critiche e letterarie degli ultimi anni. Mentre Mary Jo Bona (44-52) s'interroga sul successo di un testo come *The Godfather* di Puzo e su autori come Fante, di Donato e Jerre Mangione, riportando anche quei corsi accademici che fortunatamente li contemplano, Leonardo Buonomo (53-57) valuta l'intersecazione tra autori italo-americani e americani. Su questa scia, Paul Giordano (68-74) ripercorre le vicende letterarie di alcuni autori italiani di vecchia e di nuova generazione trasferitisi o in visita negli Stati Uniti (tra questi si ricordano, tra gli altri, Depero, Soldati, Prezzolini, Ciambelli, D'Angelo, Tusiani, Carravetta e Fontanella), e Marina Camboni (58-67) punta sul recupero del concetto di umanesimo mentre discute l'opera *ellis island* di Robert Viscusi. Con una prospettiva storico-politica, Ottorino Cappelli (129-34) discute i politici italo-americani categorizzandoli non solo per appartenenze politiche, ma anche per atteggiamenti profusi a livello sociale, un modo per ribadire il legame tra politica e università. Cristina Lombardi-Diop (84-94) utilizza, invece, un approccio teorico post-coloniale di costruzione del gruppo etnico italo-americano per comprenderne il discorso di subalternità, intrinseco proprio agli studi italo-americani. L'intervento a carattere teorico, storico e letterario di Peter Carravetta (114-28) spinge il lettore a riflettere su questioni di ibridismo e sincretismo per capire da dove veniamo come italiani, italo-americani o americani/non-italiani che si occupano di studi italiani e/o italo-americani. A chiusura del volume e proseguendo le riflessioni di Carravetta, Anthony Julian Tamburri (135-42) disquisisce sulle identità di chi scrive e si occupa di studi italiani e/o italo-americani, dando credito e riconoscendo la piena appartenenza

alla disciplina a chi, pur non avendo radici italiane, tratta dell'Italia e della sua cultura.

Inoltre, le ultime considerazioni di Tamburri concernono ancora una volta la necessità di riformare il canone letterario per renderlo inclusivo non sono degli autori italo-americani lasciati ai margini, ma anche di quegli autori immigrati — di prima o seconda generazione — residenti in Italia che scrivono e pubblicano in italiano. Giustamente Tamburri non fa solo un discorso di canone, ma anche un discorso storico e politico d'inclusione, concernente gli immigrati, a cui dovrebbero essere riconosciuti quei diritti imprescindibili di completa partecipazione alle dinamiche del paese di adozione. Proprio alla luce di queste importantissime considerazioni si rende sempre più necessario che scrittori e accademici continuino a lavorare multi- e inter-disciplinariamente e in coordinazione per rendere gli studi e le future generazioni inclusive di questi sviluppi teorici, letterari e culturali e al passo con i tempi.

Chiara De Santi, *State University of New York at Fredonia*

POETRY & FICTION

Laura Benedetti. *Un paese di carta*. Pisa: Pacini Editore, 2015. Pp. 237

Il romanzo d'esordio di Laura Benedetti si configura come un'opera sapientemente stratificata, che appare agli occhi del lettore sempre gradevole e leggibile. La struttura potrebbe essere definita "a domino" dove, alla tessera che cade, subito ne viene anteposta un'altra, generando in questo modo constante fluidità narrativa.

A fronte di una prosa piana e lineare, la scrittura risulta tramata di preziosi rimandi letterari che moltiplicano le prospettive da scorgere durante la lettura. Tali rimandi sono sempre sostanziali: diventano tasselli della visione complessiva e dimostrano come la "Storia della Letteratura" sia il grande interlocutore con cui l'autrice instaura un dialogo sin nei meandri della palingenesi creativa.

All'interno della vicenda, che scaturisce da un passato remoto legato alla Seconda Guerra Mondiale intrecciato con la storia dei decenni successivi fino alla contemporaneità, è possibile riconoscere lo schema della saga familiare, declinato secondo dinamiche tanto note quanto immediate nell'immaginario quotidiano. Il topos antico delle tre età della donna apre a riflessioni ancora centrali nelle pieghe della società, come il rapporto con la maternità, l'esigenza di affermazione personale, il disagio borghese tra ideale abbondanza e crisi economica, il disgregarsi dei valori tradizionali, il rapporto con il corpo e la sessualità. Il tutto sviluppato attraverso l'uso di un lessico familiare costruito sulle urgenze della realtà sempre diverse in ogni situazione.

Uno dei grandi motori dell'intero romanzo può essere identificato nell'idea della morte e nella relazione che i vari personaggi intessono con essa. La morte, infatti, personificata quasi in una prosopopea leopardiana, si muove come un'entità autonoma, figlia di una mitopoiesi fondata su un simbolismo mistico ed evocata in una retorica allucinatoria di ispirazione classica. Tali connotazioni possono essere osservate anche nelle atmosfere: per esempio, il tropo del fiume (ricorrente in questo campo semantico due volte) celebra l'idea dello scorrimento e della transizione contribuendo a elaborare una grammatica del lutto trasposta anche su un piano linguistico.

L'elemento che scandisce i tempi o, meglio, le fasi dell'intero libro è rappresentato dall'incedere costante della Luna, talvolta personificata nei caratteri dei personaggi, secondo l'alternarsi di psicologie influenzate dal chiarore e dall'oscurità. Nella personificazione della Luna, tradizionalmente riconosciuta nella dea Diana triforme, casta guerriera inferna, possono essere riconosciute le proiezioni femminine che prendono corpo nella vicenda. E forse proprio nella figura di Diana e nella sua ermeneutica si trova la risposta ad alcuni quesiti che l'autrice pone altrove, nella sua produzione scientifica, in particolare sull'indipendenza della donna "presentata come possibile solo in un

contesto extrasociale" (Laura Benedetti, *La sconfitta di Diana: un percorso per la Gerusalemme Liberata*, Ravenna: Longo, 1996, p. 14).

La costruzione dei personaggi è complessa, legata a molteplici fattori e, probabilmente, rappresenta uno dei punti di maggiore forza del romanzo. La relazione tra gli aspetti psicologici e quelli fisici è ben congegnata, e il corpo che veste l'anima si fa unità, *habitus* nella *dramatis persona*. Ma un aspetto davvero degno di nota è come i moti dell'animo e le passioni si proiettino fuori dall'interiorità, in particolar modo reagendo con le manifestazioni della natura esterna. Così a sommovimenti endogeni corrispondono mutamenti ambientali: per esempio, a cambi d'umore subentrano variazioni meteorologiche, a ideali traditi il cambiamento di forma della neve (da candido manto a poltiglia nera), a sentimenti contrastanti l'impeto di un corso d'acqua.

Anche l'onomastica è da tenere in grande considerazione. Talvolta i nomi dei personaggi sono "nomi parlanti" che raccontano una storia; in altre circostanze sono nomi profetici, in cui può leggersi il destino di chi li porta.

A livello spaziale, la storia si svolge tra Stati Uniti e Italia, in particolare tra Washington DC, lo Utah e l'Aquila. Grazie a questa ambientazione duplice o piuttosto triangolare, l'autrice si addentra anche nei dettagli della vita quotidiana, dettagli realistici che parlano di vite lontane di persone lontane, dettagli legati all'origine e orchestrati secondo la disposizione della vita parallela. L'Aquila in particolare viene descritta nelle sue condizioni post sisma, colpita al cuore, più ancora che dalle scosse, dal malaffare assembratosi attorno alle sue spoglie ferite. L'Aquila città ideale, l'Aquila città invisibile, l'Aquila vittima della speculazione edilizia. Nella rilettura di Calvino, vagheggiata in un passo estremamente significativo, si ritrova quell'ambiguità tentacolare del "sistema" che attorno alle macerie del terremoto è stato costruito, non per ricostruire, ma per succhiare la linfa vitale rimasta.

Così, nelle pagine di *Un paese di carta* ogni lettore troverà una parte di se stesso, sia essa partorita dall'esperienza, dal riconoscersi nello specchio dell'interiorità, nella storia, nel presente o nei sogni di futuro; e anche, forse, soprattutto nelle proprie letture, che rendono questo romanzo degno di gravitare nella sfera della Letteratura.

Damiano Acciarino, *Università Ca' Foscari*

Laura Benedetti. *Un paese di carta.* Pisa: Pacini Editore, 2015. Pp. 237.

Il 22 settembre del 1943, proprio all'indomani dell'armistizio, nove giovanissimi ragazzi aquilani rifiutarono di registrarsi alle autorità tedesche, raggiunsero altri combattenti sulle montagne dell'Appennino e lì vennero fucilati da nazisti e fascisti. Il capoluogo abruzzese porta ancora il segno di questa vicenda, peraltro poco ricordata, ma che rappresenta uno dei primi episodi riconducibili alla Resistenza italiana: una delle piazze principali della città è infatti intitolata ai nove martiri. Laura Benedetti, docente di letteratura italiana alla Georgetown University negli Stati Uniti e già autrice di numerose pubblicazioni accademiche, usa abilmente questo pezzo di storia locale e nazionale nel suo primo romanzo, *Un paese di carta*, nascondendolo in un racconto apparentemente distante da quel martirio e poi facendone il fulcro della narrazione.

I protagonisti del libro della Benedetti non sono però uomini né soldati, ma tre donne appartenenti a tre diverse generazioni della stessa famiglia: Alice, Jane e Sara. Alice è la capostipite, la matriarca che dall'Italia è emigrata negli Stati Uniti negli anni Cinquanta ma che non incarna la retorica della nostalgia per il Paese lasciato. È una donna coraggiosa e indipendente, che alle preghiere in punto di morte preferisce le coniugazioni verbali da sciorinare come se fossero orazioni laiche. Sara, sua nipote, è una ragazza inquieta alla fine della sua adolescenza e alle prese con la scoperta della sua sessualità. Per diventare padrona del proprio futuro dovrà fare i conti con il passato, suo e della sua famiglia; sarà lei, la piccola di casa, a incaricarsi di esaudire la volontà testamentaria di nonna Alice, e cioè di spargere le sue ceneri nel cielo dell'Aquila, sua città d'origine. E tra Alice e Sara c'è Jane, donna in carriera tanto diversa dalla madre e madre lei stessa, incapace di comprendere appieno la figlia, e anche lei alla ricerca di un'identità, ma sarà meno coraggiosa della figlia nel cercarla.

Quello della Benedetti è un romanzo colto e pieno di riferimenti alla tradizione letteraria italiana e russa, e allo stesso tempo è un romanzo di denuncia. Seguendo una trama non lineare che parte dalle cittadine di Bethesda e Kenwood nel Maryland e dai parchi di Moab nello Utah, l'autrice intreccia le storie delle tre donne con quella dell'Italia di oggi e di ieri e dell'Aquila, città protagonista del romanzo, che dell'Italia è sineddoche: un paese fatto di carta, che come carta è crollato nel terremoto del 2009, ma che sulla carta — cioè sulla sua letteratura — è stato costruito. L'accusa verso la speculazione — non solo edilizia di chi trae profitto dal dolore di una comunità — è ben precisa nelle pagine del romanzo, e si mescola al dolore di un tempo mai dimenticato per quei ragazzi fucilati sulle montagne: la menzogna, l'usurpazione, il potere imposto con la forza non appartengono solo al passato della città, perché — come scrive Alice in una lettera che Sara si ritrova a leggere — "il fascismo non è finito. È in noi, lo abbiamo bevuto col latte, noi figli e figlie della lupa. Insidioso, strisciante, ci è entrato dentro, sonnecchia ma è sempre pronto a mordere. I segni

sono dappertutto, anche un cieco ormai li sa leggere: Portella della Ginestra, Azzariti, i preti sempre in cattedra, il codice Rocco che ancora detta legge" (200). I segni li porta anche l'Aquila di oggi, che continua ad essere umiliata dalle inutili promesse di una ricostruzione mai realmente avvenuta, mentre i cittadini sono lasciati soli, e anzi ostacolati, nel cercare di riorganizzare la città partendo dal basso.

Nel viaggio dagli Stati Uniti all'Aquila, vero e proprio percorso di formazione, Sara comprenderà il peso che il passato e gli eroi hanno non solo nella costruzione di un'identità cittadina e nazionale, ma anche in quella sua personale. Scoprirà infatti presto di essere imparentata con uno dei nove martiri aquilani, Alberto, fratello così amato da Alice al punto da portarla ad abbandonare la sua storia d'amore da ragazza e il suo Paese per non tradire il fratello e la sua memoria. Accanto agli eroi della storia, saranno quindi eroine anche le protagoniste di questa famiglia al femminile? E accanto alle imprese di Alberto, "un mito […], l'eroe che parte, che si sacrifica" (212), si possono considerare epiche anche le gesta di Sara, che parte sì, ma per poi tornare indietro da dove è venuta? Sì, stando al tentativo di definizione di epica e di eroine data da Paola Bono e da Bia Sarasini nel loro *Epiche*: altre imprese, altre narrazioni (Roma: Iacobelli 2014). Eroina, infatti, non è il mero equivalente dell'eroe in termini femminili, ma è la donna che si fa personaggio in nome della sua diversità dall'uomo. Eroina non è chi usa la violenza per imporre il proprio potere, ma chi costruisce autorità e coltiva la differenza, come fanno Alice e Sara. Confrontandosi con il mito di Alberto che si sacrifica per la patria, Sara scopre di non averla neanche una patria a cui appartenere. Più dubbiosa del suo eroico lontano parente, Sara oppone alla fermezza dell'eroismo la ricerca incerta e movimentata di un'identità, sospesa tra le sue origini e i suoi desideri sessuali. E per questo Sara è eroina, e declina la Resistenza della generazione di sua nonna in resistenza a ogni tentazione di categorizzazione: Sara abita il confine tra due lingue e due terre e, rifiutando ogni presunta normatività familiare e sessuale, alla fine del romanzo — mentre le ceneri della nonna volano finalmente libere sull'Aquila — completa il suo percorso di consapevolezza della sua differenza dalle madri e dagli eroi.

Serena Alessi, *Royal Holloway University of London*

Amedeo Giacomini. *Presumût Unviâr / It Looks Like Winter / Presunto inverno*. Poesie friulane / Poems in the Friulian Dialect (1984-1986). Trans. Dino Fabris. Preface Francesca Cadel. Mineola, NY: Legas, 2015. Pp. 63.

As Francesca Cadel informs us in her preface (10-12), *It Looks Like Winter* is the translation completed by Dino Fabris (1930-1999) in 1994 of a 1987 collection by Udine-based poet Amedeo Giacomini (1939-2006). This translation has never previously appeared in print, except for a small selection in the *Journal of Italian Translation* in 2007, even though it had been submitted in 1994 by the translator to Princeton University Press for publication (11). In other words, Fabris's translation has come out not only long after the collection's first appearance, but also a long time after the translator passed away. Cadel recalls Fabris's professional career and literary achievements from his early childhood, when he left his native Friuli for the US, to the Columbia University Translation Prize he was awarded in 1980 for his unpublished translation of Pasolini's *La nuova gioventù* (Cadel 10). Unfortunately, nowhere in the book do we find a hint about who might claim responsibility for this late but precious publication, nor do we know who selected the epigraph (a dedication to two friends) written in Italian that appears on page 5. And furthermore, who is the translation's curator? Is it Cadel as we might vaguely extrapolate from a brief allusion at the very end of her preface ("This book [*Presumût Unviâr/Presunto inverno*] is now published in the United States, honored by the elegance of Dino Fabris's English translation")? Finally, is the collection's Friulian title written with two circumflex accents as it appears on the book's frontispiece, or just one, *Presumut Unviâr*, as printed on the book's cover?

Besides these few, doubtless minor and yet slightly confusing issues pertaining to the book's presentation, the publication of Giacomini's collection is certainly a very important event in the small world of Italian literary translation into English, a world that becomes even smaller when we think of poetry. It is a relevant event because for the first time it offers the English-speaking public the possibility of reading a *national* poet such as Amedeo Giacomini who, Cadel rightly recalls, "has captured the interest of major Italian critics: the most prestigious names have been enthusiastic (Maria Corti, Cesare Segre, Dante Isella, Franco Brevini), pointing to the expressive power of his verse" (10). The place that poetry written in dialect occupies within the Italian literary landscape has in fact been a long and controversial issue that has been definitively resolved just in the last 20-30 years, when the blossoming of the so-called *neo-dialettali* poets — besides Giacomini, we can also count important poets such as Raffaello Baldini, Nino Pedretti, Franco Loi, Franco Scataglini, and Luciano Cecchinel among many others — has led to the full acknowledgement of the their place as an essential part of the Italian national literary tradition. Reading these poems, which Cadel considers "Amedeo Giacomini's most important collection of Friulian poems" (10) means therefore

getting to know a fundamental segment of the Italian prismatic multi-cultural identity.

Each page of this collection contains three texts: on the lefthand page we have the original text in Friulian; on the facing page is its English translation. At the bottom of the page is the original poem's "interlinear version" where the adjective *interlinear* alludes to the "*topos* and the suggestions of untranslatability" (11). In other words, the Italian text has been added by Giacomini only as an instrument to help the Italian readers unfamiliar with the Friulian dialect to navigate throughout its liquid sounds and puzzling terms. If we hold to this theoretical premise about the *intraducibilità*, it becomes then very hard to address Fabris's translation. Is that an interlinear translation too? If we do not accept to confront directly the original text, will all its beauty be then unreachable for a non-Friulian speaker (or at least reader)? These are very relevant and thorny questions that cannot be addressed in the present text but which have been fully investigated in all their theoretical complexity by Jacob S. D. Blakesley in his excellent recent study *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible* (Toronto: University of Toronto Press, 2014). I will limit myself to a comparative analysis of a few lines from two of Giacomini's poems which will allow us to assess the English translation at least as set against the Italian one.

The second poem, which gives the collection its title, immediately reveals the difficulties faced by the translator, and consequently his skill in rendering the Friulian dialect into clear and elegant English. For example, "Za a' si insede tal cour / il ricuart dal sorêli. / L'arbe 'a si é fate pluj grîse / davóur dal Dogâl [an area of the author's hometown]. / L'ajar al mene cocáj sú dal mâr, / liseirs tanche stras o penseirs, / vêsr dome pal lôr crût piuicâ". The Italian translation is: "Già s'incista nel cuore / il ricordo del sole. / L'erba si è fatta più grigia / dietro il Dogale. / Il vento porta gabbiani dal mare, / leggeri come stracci o pensieri, / veri solo per il loro crudo gemere." These lines are rendered in English as follows: "Encysted in the heart already / the memory of Sun. / The grass has become grayer / by Dogal. / The wind lofts gulls up from the sea, / fleeting as rags or thoughts, / real only in their raucous cry" (ll. 1-7). The differences between the Italian and the English translations are not very significant, and yet in a few instances, the English text appears to be of higher quality than the Italian version. First, Fabris has not chosen to translate *liseirs* (l. 6) literally as the Italian translation has been done (*leggeri*), but with the adjective *fleeting*, adding thereby a suggestive layer of meaning not present in either the original text or in the Italian one. Moreover, in line 5, Fabris did not render the beautiful and poetic Friulian *mene* as in the Italian text with the prosaic *porta*. He has chosen instead the rare and refined *lofts* which allows him to enliven the image, introducing a sort of mute movement into it. Lastly, the *crût piuicâ* of line 7 — again prosaically rendered in Italian by "il loro crudo

gemere" — is here happily translated with a more expressive adjective as "their raucous cry."

In another poem entitled "*Mi scivola la vita tra le dita...*; *Life Slips Through My Fingers...*29), the first lines are : "Mi cole la vite tra i dêts / ('a parares 'ne fòrmule, / no vessio tai flancs / la cjarte pronte par lâ di là! ...), / mi si sbrindine, / fate stras tal presint / che no sai fermâ [...]" (ll. 1-7). In Italian these verses are translated as follows: "Mi scivola la vita tra le dita / (parrebbe una formula / non avessi nei fianchi / la carta pronta per andare di là! ...), / mi si fa a brandelli, / resa straccio nel presente / che non so fermare [...]." Here is their translation into English: "Life slips through my fingers / (this would be a cliché / if I hadn't ready in my ribs / my ticket for the passage over! ...), /rips / turn to rags in a now / I don't know how to stop [...]." The superiority of the latter rendering is evident, for instance, at line 3, where Fabris chooses to translate *flancs* with the term *ribs* instead of the more literal *sides* or *hips*. Not only is this a very felicitous choice because it rhymes with *rips* at line 5, introducing thereby something absent in the original text, but also because it obtains the effect of dramatizing the image. Moreover, translating *cjarte* (l. 4) with *ticket* is another intelligent pick: the Italian *carta* cannot help adding a layer of opaqueness to the semantic context, whereas the more precise and concrete *ticket* perfectly suggests the underlying idea of the *last* trip.

These few examples serve to support the following argument: if the poet feels that translating his or her poems would be somehow betraying them, and he or she therefore sticks to the idea of untranslatability, the professional translator's achievement is instead measured by how he or she is able to transform the original poem into something different while, somehow, remaining faithful to the original. And Dino Fabris has achieved this goal perfectly.

Enrico Minardi, *Arizona State University*

Maurizio Landini. *Àndito*. Massa: Transeuropa, 2015. Pp. 50.

Àndito è la nuova raccolta poetica di Maurizio Landini (Ancona, 1972) — uno dei poeti più interessanti della sua generazione —, pubblicata nel febbraio 2015 da Transeuropa, dopo le precedenti *Lo zinco* e *Dorsale* (Edizioni Marco Saya, 2012 e 2013 rispettivamente — l'ultimo segnalato nell'Edizione 2013 del Premio Montano). Consta di trentaquattro componimenti, suddivisi in tre sezioni (*Prima sezione*, *Le nostre notti*, *Un padre*).

Le prime due raccolte si distinguevano per una tensione alla forma, sempre però messa in discussione, abortita, fratturata, avvicinata con insofferente diffidenza, pur nella quiete ivi percepita.

Questa forma pare pienamente conquistata nell'ultima raccolta, dove l'influsso di una certa linea antinovecentesca (con tutto l'ermetismo che ne rimane dentro) si avverte in un modo attuale, provvido di indicazioni su una continuità e una presenza ancora significativa del novecento poetico italiano, stagione che si riaffaccia perennemente, anche nelle nuove ricerche poetiche degli ultimi anni.

Le tre raccolte insieme compongono una sorta di "canzoniere", la riconsiderazione di un'esperienza e di un cammino di conoscenza (sempre, questo, toccato nelle sue valenze oggettive e corporali).

Dominante, tra i temi, è quello della "linea", del "binario", inteso come direzione e come "taglio" profondo: in questa presenza e alternanza (e in tutte le variazioni nelle tre raccolte: vertebra, binario vertebrale, faglia, cinghia, linee della vita, corrimano) si racchiude un dramma della fisicità che vorrebbe "abitare" ma porta in sé ciò che la recide dal mondo. In questo senso da rilevare un'attenzione frequente ai fenomeni della materia ostica.

Sono poesie che non rinunciano tuttavia alla dolcezza, cadendo poi sovente nel suo contrario: e su questo il poeta realizza esperimenti stilistici, soprattutto nella resa del verso e della struttura.

È una raccolta, *Àndito*, che si segnala (non disgiungendola dalle due altre precedenti) per la conferma dell'originale ricerca lirica di Landini e per i suggerimenti e le sollecitazioni che potrebbero derivarne (qualora opportunamente argomentate e analizzate) su ciò che vuol dire ancora oggi "far poesia" — e soprattutto "far poesia in Italia" — nel rapporto e con una tradizione lirica imprescindibilmente presente e con quel dilemma "bifronte" della particolare essenza novecentesca italiana: l'identità non risolta, frammentaria, divisa tra istanze di liberazione, affrancamento e tentativi di ritorno in perimetri intimistici tanto problematici quanto rassicuranti e protettivi.

Simone Dubrovic, *Kenyon College*

Guido Mattioni, *Conoscevo un angelo*. Milano: Ink, 2015. Pp. 166.

La terza opera narrativa di Guido Mattioni, già preceduta da *Ascoltavo le maree* (2013) e da *Soltanto il cielo non ha confini* (2014), ha ancora come amatissimi protagonisti gli Stati Uniti d'America che si delineano sotto l'abile penna dell'autore come un immenso, irrequieto organismo il cui sistema circolatorio è costituito dagli infiniti nastri di cemento che connettono, in un perenne intrico, metropoli e villaggi, persone e merci, fortune e sventure. Sin dal prologo l'attenzione è puntata sulla "vecchia" e un tempo gloriosa autostrada Number One, un tempo intasata, "robusta arteria dove hanno pulsato il sangue e gli amori, le passioni e le altre umane follie d'America". Ora essa è caduta in un lento ma inesorabile abbandono, solcata "dal poco traffico che le è rimasto"; e il suo luminoso passato viene ascoltato, custodito e rievocato da un malinconico *genius loci*, "inchiodato" (7) alla sua carrozzella motorizzata, che ha nome Howard Johnson, figlio di due "ex figli dei fiori" (33) che diedero al neonato dai capelli di fiamma il nome dell'omonima catena di motels dai tetti rossi. Trasformatisi da hippies in piazzisti itineranti, seguendo la *dura lex* della sopravvivenza, essi hanno cresciuto Howard da errabondo, percorrendo con lui "in lungo e largo i più remoti angoli del paese" (27) a bordo di un camper dove "vivere, leggere, scrivere, studiare, ma anche dove sognare" (35).

Dopo anni di vita disordinata, il Fato presenterà il suo altissimo conto al nomade. Quando egli, ventiquattrenne, ha già conquistato la sua indipendenza ed intrapreso la stessa carriera dei genitori, essi muoiono in un assurdo incidente d'auto a causa d'un cervo che la Moira ha inviato sul loro cammino; e la sua esistenza di *single* diviene sempre più costellata da *fumo continuo*, quotidiani eccessi d'alcol e "pessimi pasti, perlopiù unti e fritti " (27); e così, sul declino della giovinezza, Howard viene colpito brutalmente da ictus ripetuti che gli stravolgeranno la vita e la sposteranno dalla casa mobile alla sedia a rotelle; ma la malattia gli regala una donna, Eudora, che, da premurosa, soccorritrice infermiera, diverrà in breve moglie innamorata e materna e contribuirà a costruirgli una nuova carriera, quella di narratore.

Howard ascolterà ogni giorno, "sul ciglio" dell'autostrada (7), i rumori, i sussurri, i sospiri dell'asfalto. Ad uno ad uno dai taccuini dell'adolescenza e dalla scatola dei ricordi dell'uomo immobile si muovono gli attanti del grande teatro della strada ch'egli ha un tempo conosciuto: i genitori, permissivi ed affettuosissimi lari della casa su ruote, la coppia di Benedict e Rosa, padre e madre modello e poi pensionati girovaghi per scelta, il "matto" Telonius Jones, con "un sorriso bianco come i confetti di menta" (29), le "antiche ragazze dai capelli lilla e dalle mani ormai nodose che masticano gomma e si ostinano a chiamare i clienti dolcezza" (64), la coppia gay di Candice e Marilou manicuriste ambulanti, abitatrici di un camper dall'acceso color rosa, Jeremy Burton*, hobo* settantaduenne e storico a tempo perso.

È una scrittura ancora una volta ariosa e levigata, quella di Mattioni, che sa stemperare anche il più pragmatico realismo in un'atmosfera magica, che se per

certi versi ricorda gli universi di Dino Buzzati, dall'altro sospinge il lettore nei *loci* colmi d'elegia di Edgar Lee Masters o lo trascina *on the road* sui percorsi incantati e straniati di Jack Kerouac, in un'America traversata da "creature vive e libere […], gli eretici del viaggiare, quelli che procedono così come gli gira, seguendo di volta in volta l'istinto oppure il cuore, un sogno, o ancora meglio quella strana sensazione che si prova sbagliando percorso" (63). E su tutte le storie e le voci di questa terra così giovane, eppure così misteriosa e "ancestrale" (139) aleggia una figura, apparsa di scorcio in *incipit* di racconto che ritorna alla fine del romanzo e copre con le sue ali invisibili gli spazi disumanizzati, una figura ritta ad un angolo dinnanzi all'insegna d'un negozio, perso negli interstizi della povertà anonima e silente: è un angelo, "uno dei tanti angeli di strada", chiuso nelle parvenze d'un uomo misero e solo, dal dolce, mite sorriso un po' svagato, la lunga barba sopra "il corpo antico"(49) che profuma di sciroppo d'acero ed ha una luce azzurra nello sguardo. Ed è proprio nella cifra di questo essere quietamente enigmatico, sospeso tra gli angeli della desolazione di Kerouac e l'eco lontana abissale/celestiale della creatura alata di Walter Benjamin, antitesi dell'era prodiga e controcanto d'un mondo e d'una cultura che sta tristemente implodendo, che si cela l'essenza del romanzo. L'angelo vorrebbe, ma non può fermarsi e reca come un marchio il privilegio e la condanna di vagare e di nascondersi dietro quei mille volti anonimi che hanno incrociato per un istante il bambino che viaggiava sulle stesse strade "lastricate d'asfalto e […] di […] sogni" (87).

Suggestivo e struggente nel suo snodarsi, *Conoscevo un angelo* sa mescolare in smaliziata ed elegante *koinè* slancio lirico, riflessione antropologica, appassionato monologo interiore (che si fa quasi bergsoniano flusso di coscienza) e crudo dato giornalistico; e disegna, nitida, la mappa di quelli che Marc Augé ha definito come i 'non luoghi' "cristallizzati nel tempo" della mente (65) e nello spazio dei sogni, emblemi del precario e del transeunte, eppure, custodi, nel bene e nel male, dell'identità collettiva postmoderna.

Olimpia Pelosi *State University of New York at Albany*

Joey Nicoletti. *Reverse Graffiti*. New York: Bordighera Press, 2015. Pp. 69.

In his fifth poetry collection, *Reverse Graffiti*, Joey Nicoletti compiles an elegant set of texts, bringing together his gaze on identity and tradition with a unique reading of contemporary culture, in which the poet is both viewer and producer of a spectacle that forces him to build connections and structure interpretations.

The author traces, indeed, a complex semantic universe around himself, one in which comic book heroes mirror Italian American pop culture myths, culinary traditions, baseball, and rock music. Darth Vader from *Star Wars*, for example, can become, in this process, a controversial figure that the author traces in his own relationship with his father, while the death of Captain Marvel, from one of the earliest graphic novels, echoes the death of the poet's mother. The list can continue: Joe Pepitone and Billy Joel, Ringo Starr and Spider Man, all contribute to shaping a culturally mixed identity where, in Nicoletti's words from "What John Romita, Sr., Taught Me," "comic books can be good for you, / like a glass of red wine every day; / like the Prosciutto, Fig and Arugula salad" (43).

Nicoletti is at his best when, beholding the city of New York, he uncovers mirrors and secret lenses. In the poem that lends its title to the entire collection (and also closes it), the author guides his readers in an inner journey, pointing his fingers to signs and sounds that awaken recognition and epiphany. *Reverse Graffiti* is a snap-shot in the form of song, a flash of visionary truth that gathers memory, loss, and future in a brief picture.

In other moments, as in the programmatic fervor of the opening piece, "Onion Pie," Nicoletti conjures images of rarefied beauty. As the steam coming from the oven "kisses" his face, the author introduces us readers to his present (quiet winter nights in which he and his wife explore their cultures in search of answers), his past (his family escaping the dangers of war in Italy), and his poetic message (using pop culture as a tool to understand his post-modern identity). In order to trace this complex web, he is able to paste harmoniously together the image of a resting cat, Spider Man, war memories, and cooking.

Most of the poems in the collection deal with these themes, but another group of texts takes the poet in a different direction in which he seems to interrogate the post 9/11 world. "Transplant," "Red Eye Blues," "K-Ville Renovated Love" are in fact grouped together by the author, as they all place him mournfully deciphering a landscape that lacks reference and perspective. The bus being driven by his father in "Bed-Stuy" while the Twin Towers are collapsing has no direction, like the airplane captured while waiting to start its journey (or maybe end it?) at the end of "Red Eye Blues," while the tragedy of Katrina places the poet and his readers in a world with no homes, forced to inhabit images. Through these texts, moreover, the Italian American writer leaves the "neighborhood" and descends into a post-modern scenario where he

does not hide "his peasant hands, gnarled and callused" (18), seeing in them the only form of resistance to the chaos of a post-apocalyptic landscape.

Giving breath to the collection, the poet also inserts a longer prose text, a short story narrating his encounter as a 12-year-old kid with Joe Di Maggio, titled "Avenue of the Americas." This text fits well within the project, creating perspective and depth that complete what the poet envisions as a quest into the scattered puzzle of identity. And this is, ultimately, the best element of Nicoletti's *Reverse Graffiti*: his ability to survive a redefinition of his own identity, trying to reunite the American world of his youth with the reality of his Italian background. And where other authors have usually encountered conflict, Nicoletti is able to find harmony.

Giuseppe Sorrentino, *Wagner College*

Pier Paolo Pasolini. *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition.* Ed. and trans. Stephen Sartarelli. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Pp. 494.

Stephen Sartarelli delivers a masterpiece on the poetic overture of Italy's finest "contemporary" civic poet in *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*. Pasolini published 19 diverse collections of poetry during his lifetime, by far his most prolific genre, and according to most Pasolini scholars, the least studied, even less studied outside of Italy due to the intricate nature of translation, particularly the concepts revolving around verse. This collection provides the reader with a sampling of 9 of Pasolini's current collections, including a total of 76 poems stemming from the following: *La meglio gioventù / The Best of Youth* (The Friulian Poems), 1954; *L'usignolo della Chiesa Cattolica / The Nightingale of the Catholic Church,* 1958; *I diari / The Diaries*, 1950; *Le ceneri di Gramsci / Gramsci's Ashes,* 1957; *La religione del mio tempo / The Religion of My Time,* 1961; *Poesia in forma di rosa / Poem in the Shape of a Rose,* 1964; *Trasumanar e organizzar / Transhumanize and Organize*, 1971; and a variety of poems published posthumously. Sartarelli's bilingual anthology therefore assumes a critical role for Pasolini studies along with Italian and translation studies in the Anglophone world.

The collection begins with a foreword by James Ivory which frames the birth of the project. Sartarelli then offers a very well thought out introduction organized into sections. What is rather unique and interesting is the editor's use of poetry intermingled with critical theory and even history. In fact, he begins with a general overview of Pasolini and his oeuvre, historically placing its importance for Italy and Western thought at large. From there, he delivers the biography of Pasolini while commenting on the evolution of his poetry, intertwining the two facets and presenting a critical analysis of his works. In this manner, Sartarelli provides both an Italian and a global perspective and illustrates how the poet matures, both stylistically and thematically. He is extremely knowledgeable about Pasolini's oeuvre noting a circular evolution in his writing, since Pasolini's later poetry recalls his youthful voice. Not only is the introduction rich with essential knowledge required for understanding both Pasolini and his poetry, but also it is written in such poetic prose that the reader is completely captivated. The introduction is replete with footnotes, many cited from noteworthy Italian Pasolini scholars such as Walter Siti, Nico Naldini and Enzo Siciliano, as well as some Americans such as B. D. Schwartz.

Sartarelli acknowledges the challenge of translating poetry, particularly that of Pasolini who played with both form and language (*terza rima* and the sonnet form, to name only two examples). From the outset Sartarelli defines his methodology: "[…] when translating the dialect poetry, I have tended to eschew the rhyme, when it is present, in order to preserve as much as possible the simple meaning and plain, fable-like diction of the original. On the other hand, in the more discursive Italian pieces of his maturity, with their often serpentine,

Latinate sentences, I felt much freer to search for rhymes that might convey the tension between form and content in the models" (59). He does an amazing job with the individual translations, and the bilingual format along with the page format is pleasing to the eye. Moreover, the index is conveniently organized by both titles and first lines, allowing easy access for the reader.

Another unique feature of this publication is the integration of images. Sartarelli adds a rather personal flare to the overall manuscript by using Pasolini's own drawings/art, at times photography or even marked-up drafts to divide the compilation. His choice of poems, as he mentions, comes from previously anthologized pieces by Italian scholars of Pasolini and affords a well thought out panorama of his poetry.

One consideration for future editions of the publication would be a brief introduction to the individual collections at the beginning of each poem rather than in the form of an endnote, along with the adoption of footnotes rather than endnotes.

In conclusion, I would like to compliment Sartarelli on a momentous job on the book as a whole. It is evident that he spent much time working through every aspect of Pasolini's verse and the end product will remain a foundation for the Anglophone world. The anthology offers the reader of English not only a text to consider, but a contextualized framework, solidifying Sartarelli's role as translator as well as literary critic.

Ryan Calabretta-Sajder, *University of Arkansas*

Amelia Rosselli. *Hospital Series*. Trans. Deborah Woodard, Roberta Antognini, and Giuseppe Leporace. New Directions Poetry Pamphlet #19. New York: New Directions, 2015. Pp. 80.

Although Amelia Rosselli once claimed to have written the 83 poems that constitute the *Serie ospedaliera* in a single burst of inspiration in only two weeks, most critics give 1963-1965 as the dates of composition, with publication finally in 1969, in a Mondadori edition using an anti-lyrical IBM type font in a compact, squared-off page layout, with poems printed on only one side of each leaf. That first edition was remarkable, too, for the image on its cover, 3D but hermetically-sealed: a descending recession of white squares within squares, with a final blank white wall at center. A nightmarish take on Borromeo's false perspective gallery in Palazzo Spada in Rome, the graphic also evoked the featureless hallway of an insane asylum. The effect emphasized the book as object, poetry as event.

For practical reasons subsequent editions have foregone the IBM font while maintaining the dense packing of letters and words toward the center of the page, an appearance that intensifies the poetry's aggressive narrative drive, like a machine running by itself. Percussive rhythm, reinforced by repeated words and phrases, hurries past the impulse to rhapsody, but the pulsing beat only makes rhapsodic lapses still more arresting; the reader hungers for them and seizes upon them when they occur.

From an Italianist viewpoint, the most striking aspect of *Hospital Series*, a new English translation of the *Serie ospedaliera* by Deborah Woodard, Roberta Antognini, and Giuseppe Leporace, is to have chosen not to adopt the expected facing-page format, with Rosselli's Italian on the left and the translators' English on the right, and furthermore without the almost obligatory biographical introduction and Translator's Note at the beginning of the book. Instead, Antognini offers a very brief Afterword, in which she has preferred, moreover, not to illuminate curious readers about how the translators conducted their joint work. It's a brave choice, compelling the academic reader to take the poems on their own merits, rather than surrendering to the temptation to read back and forth between Italian and English, judging the translator's accuracy and skill in rendering the literal sense — if there is such a thing — of the verse, and Rosselli's underlying intention — again, if there is or was such a thing. In *Hospital Series*, all we have to go on are the words themselves, without introductory conditioning, and we can only guess how much of what we read is Rosselli herself (again, whatever that might mean), and how much is the translators' re-imagining of Rosselli through the lens of their own sensibilities, today and in American English.

What leaps out most forcefully in this version of the *Serie ospedaliera* is the shattering I-you relationship at its core, a miasmic gyre illuminated tentatively by flashes of redeeming beauty. Rosselli disparaged biographical interpretations of her work, calling such tendencies a bad habit, but just the same it is rare if not unheard-of to come across discussion of her work that fails to mention: 1) her

father, Carlo Rosselli's, assassination in 1937, when the author was seven years old, by French Cagoulard thugs on Mussolini's orders; 2) her long experience of mental torment, with extended periods of hospitalization; and 3) her suicide in 1996, when she leapt to her death from the balcony of her apartment near Piazza Navona in Rome. The author disparaged "confessional" poetry, but without such a life, could anyone have produced such harrowing poetry? Especially tempting to biographic interpretation are the wonderfully erotic aspects of the central I-you relation, so authentic at times in its evocation of sensual play, yearning and obsession that readers, eager to identify, cannot help believing she alludes to specific circumstances. Nevertheless, the poet declared that she worked toward "the elimination of the I." "The I," she said in an interview, "is the audience, the I is the things that happen."

In *Hospital Series*, the I and you are omnipresent, permeating their surroundings ("If I / stir the skyline also / undergoes mutation" 70). They are endowed with eyes and lips but one cannot touch the other. Decentered clots of desire in continuous metensomatosis, they are untethered but mysteriously bound one to another. It is not about love (in her poetry, she explained, "there is little love, and what there is, is involuntary"), and yet the poet can still speak of "the union / of two souls one tarantella" (9), evoking the southern ritual of spirit possession, in which a person must dance to free her soul of entrapment. Referring to "those who destroy me by making me exist" (23), she envisions existence as a curse that materializes the naturally borderless soul, isolating spirit into a finite mortal cage. Trapped in time and space, the I creates the you through words, taking on shape through the eyes of the you, who — or which — remains always laconic, elusive, weeping, in departure, awaited or remembered: "[…] knowing you with me, but distant, unreachable, like / the secret stabbings at the heart of things" (37). Because "you don't appear to clarify the mystery of / your non-presence […]" (73), the I touches what she can: "I lay my hand on the air that separates us" (58). As a result, in a single poem Rosselli can begin with innocent candor, saying "I feel so lonely, and I love you so" and close with bitter complaint that her soul "doesn't dare utter a word that's not / the mockery of its own virtues" (53).

Amelia Rosselli was a peculiar avant-gardist, one who ruptured convention not to shock, but to actualize in purest terms her own truth. This Woodard *et al.* translation is attuned to the constant thread of keening lyricism in Rosselli's voice, which can rise from despair to produce lines like these: "To be able to announce / that desires aren't absurd, but / true song, a flea in the ear / act of love, or else the true word / rising in your heart" (47).

Thomas Simpson, *Northwestern University*

Giuseppe Sgarbi. *Non chiedere cosa sarà il futuro*. Prefazione di Claudio Magris. Milano: Skira, 2015. Pp. 137.

Il romanzo-biografia di Giuseppe Sgarbi può a ragione considerarsi il seguito ideale di *Lungo l'argine del tempo*, opera apparsa nel 2014. È sempre Nino, (affettuoso diminutivo dello scrittore) infatti, il personaggio principale, che, come finemente rileva Claudio Magris nella prefazione, continua a narrare "in una prosa classica e affascinante" (8) la sua vicenda umana ed intellettuale, densa di emozioni e di sensazioni, tesa a captare con signorile discrezione e coraggio le innumeri sfaccettature liete o tremende del mondo e ad attraversare, con la forza pacata d'un antico guerriero, le diverse stagioni dell'esistere. In questo gioco traslucido della memoria, che evoca e rimaterializza i luoghi amati, emergono immagini iconiche fissate nella luce d'un'abbagliante serenità, che restituiscono a chi legge figure sbozzate a tutto tondo nella pienezza della loro fisicità. È il caso dell'incontro con due grandi del panorama culturale italiano, Giorgio Bassani e Valerio Zurlini che, nell'atmosfera conviviale di casa Sgarbi, danno vita ad un incontro-scontro foriero di emozioni potenti e contrastanti. E poi affiora il ricordo infantile della "figura morbida […] ed elegante" di zio Settimio, il cui arrivo annunziava sempre l'estate che attraverso gli occhi di Nino vediamo incedere, leggera ed avvolgente, "inondando" le stanze " di una luce porosa, come di carta assorbente" (23); o si è coinvolti nel lento, arcaico rituale della macerazione della canapa, "di cui non si sprecava nulla" (70); e si vede avanzare l'immagine titanica di Irma, la donna "quercia" (27) che sola riusciva a calarsi nelle profonde "immobili e oscure" acque dei maceri (28) per raccoglierne le *manèle* (i mazzetti) da seccare nel sole primevo delle estati perdute. Il profondo ritmo musicale della scrittura culla l'immaginazione e fa sì che il lettore si trovi a seguire Nino lungo il percorso mnestico in un afflato che diviene corale e condiviso, scandito dalla melodia senza tempo dei versi degli amatissimi Leopardi, Manzoni, Carducci e dal richiamo di poeti a lui più vicini, ma non per questo meno cari, come ad esempio Bruno Cavallini, l'adorato zio di Vittorio ed Elisabetta, intellettuale di fine caratura che amava stare "volontariamente nell'ombra" (105), colmandola di luce, e che come Keats, scriveva il suo nome sull'acqua e con la la sua canna da pesca offriva il suo inno alla natura; o Giacomo Noventa, che coi limpidi versi in dialetto veneziano auspicava l'avvento di una realtà alternativa d'imperitura bellezza. Risuona, la voce di Nino, dalle profonde camere del cuore nella quiete della campagna veneto-romagnola ch'egli così tanto ama e si tuffa nel riemerso ricordo d'un incantato silenzio di primavera, fragrante come un "frutto profumato" (97) o riecheggia nel "grande spazio vuoto" della piazza di Crespino, dove Fetonte, giovane "figlio di Apollo" (66), si schiantò dopo il suo folle errare nei cieli della leggenda greca.

Dopo aver valicato molteplici strati di spazio e di tempo, Nino crede ancora nella vita, nonostante la parte di dolore ch'essa elargisce; anzi sceglie con inalterato stoicismo di abitare "nella diga buia del presente" (47); accetta lo

spazio che gli è stato assegnato dall'Ananke (o destino) e lo tesse con la molteplicità variopinta e gioiosa "di un arazzo " (70), sentendosi di dire con Orazio: "Quid sit futurum cras, fuge quaerere" (41); e fermamente vuole che non ci siano occasioni mancate o perdute, ma solo desidera che "l'acqua luminosa" del tempo che verrà resti ancora per lui "un mistero" (57). Celata da un'ombra incantata e ridente che si lascia guardare "come l'acqua del fiume" (53) o come la dolcissima "bellezza del […] viso" materno (67), la vita diviene così non un tormento, non un rimpianto, un "piccolo sogno" da accarezzare (66), immerso nel divenire "delle cose" (57), una vita velata e protetta dal riverbero d'un tenero "arcobaleno" (41) i cui contorni sfumano nella distanza, in un'infinità di colori che confondono insieme albe e tramonti.

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

BRIEF NOTICES

Cultura e prospettive 26 (gennaio-marzo 2015). Pp. 112.
Cultura e prospettive 27 (aprile-giugno 2015). Pp. 192.
Esperienze letterarie 39.4 (2014). Pp. 159.
Esperienze letterarie 40.1 (2015). Pp. 164.
Journal of Medieval and Early Modern Studies 44.1 (Winter 2014). Pp. 239.
Misure critiche. Rivista semestrale di letteratura e cultura varia. Nuova serie. Anno 12.2 (luglio-dicembre 2013)-13.1 (gennaio-giugno 2014). Pp. 330.
Renaissance Quarterly 68.2 (Summer 2015). Pp. 419-802.
Renaissance Quarterly 68.3 (Fall 2015). Pp. 803-1160.
Renaissance Quarterly 68.4 (Winter 2015). Pp. 1161-549.