

Fall 2001 – Forum Italicum Reviews

Vickie B. Sullivan, Ed. *The Comedy and Tragedy of Machiavelli*. New Haven & London: Yale UP, 2000. Pp. 246.

Il volume si compone di nove saggi di specialisti negli studi machiavelliani, studiosi provenienti dai vari campi della letteratura, scienze politiche e storia. Machiavelli è uno scrittore bifronte: presenta, infatti, le realtà buie della politica e l'allegria festevolezza ispirata dall'amore e dalla lussuria. Invece di essere criticato per questa varietà, Machiavelli dovrebbe essere lodato, dice Vettori, per aver imitato la natura in tutti i suoi aspetti.

Nel firmare una lettera a Francesco Guicciardini, Machiavelli si identifica come: «Machiavelli storico, comico e tragico». Se l'attributo di storico è fuori discussione, la controversia sorge piuttosto dai due epiteti estremi di «comico» e «tragico». Proprio su questa apparente contraddizione i nove studiosi si cimentano allo scopo di giungere al cuore delle opere letterarie del Segretario Fiorentino, offrendo, allo stesso tempo, al lettore un mezzo per leggere e per capire meglio Machiavelli.

Il saggio di Harvey C. Mansfield, «The Cuckold in Machiavelli's *Mandragola*», illumina l'aspetto di Machiavelli come scrittore di commedie, soffermandosi sulla sua visione del mondo più portata al comico che al tragico. La chiave d'interpretazione della commedia è il desiderio di avere figli di Messer Nicia insieme alla sua ansia di mantenere una rispettabilità esterna. La cospirazione che porta Callimaco al letto di Lucrezia, infine, beneficia tutti i personaggi coinvolti. In ultima analisi Mansfield vede la *Mandragola* come una parte del piano politico di Machiavelli di stabilire la Repubblica perpetua a cui allude nei *Discorsi* 3, 22. *La Mandragola* serve a rivelare le più profonde intenzioni politiche di Machiavelli.

Anche Robert Faulkner, «*Clizia* and the Enlightenment of Private Life», commentando la *Clizia* trova che la commedia di Machiavelli fornisce lezioni importanti. Vi si insegna il cinismo e il metodo per soddisfare i propri desideri. Per Faulkner Machiavelli non solo rimane scettico di fronte agli imperativi della moralità, ma considera la sconfitta, in senso lato, come prodotto di scarsa organizzazione. Non c'è spazio per la tragedia nell'universo di Machiavelli, sostiene Faulkner, ma il mondo comico machiavelliano è separato ed inferiore al mondo politico. Mentre le opere letterarie insegnano come acquistare i beni più alti quali la sicurezza e la gloria, le commedie di Machiavelli si rivolgono ai beni minori, entro il mondo privato della casa.

Anche Arlene Saxonhouse, *A Comedy, Machiavelli's Letters, and His Imaginary Republics*,⁶ si concentra sulla parte comica, esplorandola attraverso lo studio delle epistole di Machiavelli. Le lettere, secondo la studiosa, sono un mezzo attraverso cui Machiavelli esercita la sua immaginazione comica su sé, sugli altri e sul mondo. E questa immaginazione è centrale alla sua politica, perché le azioni private narrate nelle lettere sono azioni politiche. Unendo così l'immaginazione alla politica di Machiavelli, Saxonhouse corregge le incomprensioni del capitolo 15 del *Principe*, dove il discorso sulle Repubbliche e i Principati immaginari sembra condannare semplicemente la fantasia.

Susan Meld Shell, *Machiavelli's Discourse on Language*,⁷ nell'interpretare il *Discorso o Dialogo sulla Lingua*, dimostra come Machiavelli infonda argomenti politici e militari nei suoi ragionamenti letterari. L'attacco a Dante, per esempio, è di carattere politico perché, per Machiavelli, Dante era troppo aristocratico e troppo attaccato ai beni universali.

Il saggio di Ronald Martinez intitolato *A Tragic Machiavelli*⁸ trasporta il lettore dall'aspetto comico machiavelliano a quello totalmente tragico. Se l'epiteto «tragico»,⁹ usato per sé dallo stesso Machiavelli, è un'espressione di disperazione per le condizioni politiche italiane, Martinez esplora altra possibilità di tragico in riferimento alle tecniche che Machiavelli usa nelle sue commedie, come nei suoi scritti politici e storici. Tali aspetti tragici di Machiavelli diventano più appariscenti quando sono messi a confronto non solo con le altre tragedie scritte all'inizio del Cinquecento, ma anche con i concetti classici e medievali di tragico.

Michael Harvey, *A Lost in the Wilderness: Love and Longing in I-Asino*,¹⁰ mette in evidenza, con la lettura del poema *I-Asino d-oro*, le istanze psicologiche di Machiavelli volte a rinvenire una virtù maschile che subordina tutto nel suo seno. Il saggio di Harvey si conclude affermando un'attitudine ambivalente di Machiavelli rispetto ad una precisa affermazione di sé.

Il saggio di Franco Fido *A The Politician as Writer*¹¹ introduce un'ulteriore perplessità su Machiavelli, questa volta sulle sue specifiche capacità ed intenzioni come scrittore di storia. Analizzando opere come il *Primo Decennale*, *I-Arte della guerra*, *La vita di Castruccio Castracani* e *le Istorie Fiorentine*, Fido afferma che Machiavelli ha prodotto sì grandi creazioni letterarie, ma ha anche mutato opinione sulla salvezza d'Italia. Il Machiavelli maturo ha perduto le speranze, espresse nel *Principe*, di poter sconfiggere la malasorte e redimere l'Italia.

Anche Barbara Godorecci si concentra sulle capacità di Machiavelli come scrittore di storia nel suo saggio *A Beyond Limits: Time, Space, Language in Machiavelli's Decennali*.¹² La studiosa parla soprattutto di una esplicita storia poetica, una storia costruita in modo da aderire agli schemi

della terza rima nei *Decennali* di Machiavelli. Nella sua opera, lo scrittore fiorentino descrive l'invasione francese in Italia e lo spettacolare sorgere e declinare della potenza di Cesare Borgia. Nel trattare questi grandi temi Machiavelli si preoccupa non tanto della sottomissione dell'Italia quanto delle proprie difficoltà come scrittore, nei limiti impostigli dallo spazio e dal tempo.

Edmund Jacobitti, *The Classical Heritage in Machiavelli's Histories: Symbol and Poetry as Historical Literature* vede Machiavelli come uno storico, anzi un artista letterario, che dimostra la sua arte nelle *Istorie Fiorentine*. Distinguendo fra approccio storico antico e moderno, Jacobitti afferma che Machiavelli abbraccia il concetto premoderno di storia, non come progresso, ma incompleto ed eterno ciclo ricorrente. Tutti gli stati e le civiltà subiscono periodi di crescita e decadimento fino alla morte. Siccome la storia non porta alla luce niente di nuovo, gli uomini possono soltanto imparare dall'esperienza dei loro predecessori. Lo storico dunque, non è un imparziale cronista di eventi ma un artista letterario che modifica i fatti entro una morale visione artistica. Machiavelli ha creato nelle sue *Istorie Fiorentine* alcuni simboli didattici intesi non a perfezionare l'umanità né a superare il ciclo degli avvenimenti, ma a guidare uno stato dalla sua maturità alla senilità. Inevitabilmente giungerà la morte e, secondo Jacobitti, la visione storica di Machiavelli diviene pertanto tragica.

Dobbiamo ringraziare Vickie E. Sullivan per aver aderito al progetto di questo volume concepito inizialmente da Robert Faulkner e Harvey C. Mansfield. L'opera, che si presenta in una splendida veste editoriale, è un contributo notevole per una ricerca moderna ed uno studio approfondito sull'opera omnia di Niccolò Machiavelli. Ci sembra che gli articoli di Michael Harvey, di Franco Fido e di Barbara Godorecci siano particolarmente acuti ed interessanti nel mettere a fuoco quella particolare ambivalenza di Machiavelli, evidente nel *Principe*, che ha sempre disorientato i critici dello scrittore fiorentino.

MAUDA BREGOLI-RUSSO

University of Illinois at Chicago

Martin McLaughlin, ed. *Britain and Italy from Romanticism to Modernism. A Festschrift for Peter Brand*. Oxford: European Research Center of the University of Oxford, 2000. Pp. 195.

The volume honors Charles Peter Brand, who held the Chair of Italian at the University of Edinburgh until his retirement in 1988. Prof. Brand's noteworthy contributions to Italian studies include dozens of essays and two books dealing with the epic: *Torquato Tasso. A Study of the Poet and of his Contributions to English Literature* (1965) and *Ludovico Ariosto* (1974) as well as his editorship of *The Writers of Italy* series, represented by twelve volumes, the last three with Lino Pertile, and the joint editorship, also with Pertile, of *The Cambridge History of Italian Literature*, published in 1996.

Brand's first book, *Italy and the English Romantics: The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England* (1957), dealt with various topics, including literature, fine arts, and history. Perhaps as a testimony to Brand's scholarship and personal interests, the present Festschrift was planned along the same lines. But a closer look at its contents shows little affinity with the title. For instance, the implicit attention to 'Britain and Italy' is really misleading, for of the nine contributions that make up the volume, seven ostensibly deal with Italian subjects, but they shed much more light on British culture than the subjects they address. Moreover, 'Romanticism' in the title, has no real correspondence to Italy in the book assuming, of course, the common acceptance of the term as the study of Italy's social and literary life centered in Milan and identified with Manzoni and *Il Conciliatore*. As the editor acknowledges in the introductory essay, the centrality of the volume is constituted by the contributions that, in one form or another, deal with Dante's *Comedy* and its appreciation in the cultured circles of England, Scotland, and Wales.

A case in point is the article by T. Gwynfor Griffith on the 1903 Welsh translation of the *Commedia* by Daniel Rees, who belonged to the generation of Welsh intellectuals that admired Mazzini and was well versed in the history of the Risorgimento. (36) Some attention to Mazzini is found in Ian Campbell's 'Carlyle and Italy' which discusses Thomas and Jane Carlyle's friendship with the Italian exile in the 1840s, though the focus is on John Carlyle, Thomas's brother, and his translation of Dante's work. Still on Dante, John R. Woodhouse examines Dante Gabriel Rossetti's translation and illustrations of the *Vita nuova*. His father, Gabriele, was a *carbonaro* from Naples who, expelled for his revolutionary activities, took refuge in England where he spent almost all his life investigating the work of Dante, looking for the hidden meanings he saw, or thought he saw, in the *Divine Comedy*. (67) Gabriel too was drawn to the study of medieval Italy: in addition to the *Vita Nuova*, he translated the leading poets of the thirteenth century. Both works were first published in 1861 and continue to be printed. Rossetti's rendition of Dante, writes Woodhouse, 'still possesses poetic qualities which no other translation since then has attained, though others

have attained a greater literal exactitude.® (72) Translating Dante brought Rossetti closer to the poet and his time and, as a painter, he was rewarded the by fact that, as he put it, the work offered him ample opportunities for pictorial illustration.® (76) Two such illustrations, *Dante Drawing an Angel* (1853), *Beatrice at a Marriage Feast* (1853), together with *The Day Dream* (1878), are kept at Oxford's Ashmolean Museum and are reproduced in the volume. (77-79)

Dealing more directly with Italian culture is *The Performance of Italian Opera in Early Victorian England*® by David Kimbell. The reader is offered here a marvelous account of the Haymarket Theatre in London, home for Italian opera since its opening in 1705.® (47) In the early 1840-s the theater experienced an exceptional period of change in musical taste, aided by the emergence of Verdi as a major composer. But Kimbell points out that even a decade earlier, thanks to leadership of the Neapolitan conductor Michele Costa, and a first-rate ensemble of Italian singers, performances at the Haymarket regularly attained a pitch of excellence that was equaled in a few places and surpassed probably nowhere on earth.® (48) The defection, in 1846, of Costa and other choice artists to the Covent Garden Royal Italian Opera underscored the fact that early Victorian audiences thought of opera as a peculiarly Italian art form® (52) so much so that popular operas written in English, French, and German were translated and performed in Italian at both the Haymarket and Covent Garden. Kimbell's valuable study of the musical culture in London and its connection with Italy takes on additional significance as a document that is receptive to sociological concerns, such as changing tastes, the fresh popularity of opera among suburban audiences due to improved transportation, and the socio-economic status of opera patrons, largely identified with the upper classes.

I also found most instructive Dennis Mack Smith's contribution, *Britain and the Italian Risorgimento*,® and Hilary Fraser's *Ruskin, Italy, and the Past*.® Mack Smith, a well-known Risorgimento historian, chronicles the final stage of Italian unification bringing to light documents from both Italian and British archives that tend to alter one's perception of the Italian independence taught in Italian schools. I learned, for instance, that as late as 1856, Cavour believed that a unified Italy was nonsense® while Italo Balbo saw it as a mad idea of schoolboys, fifth-rate poets and stump orators.® (14) I was unaware that in 1844 Lord Aberdeen of the Foreign Office authorized postal authorities to open Mazzini's letters and passed sensitive information contained therein to Metternich in Vienna, who had requested it. Mazzini assumed (probably wrongly® comments Mack Smith) that the British government was responsible for the execution of some of his friends a few weeks later in Southern Italy.® (17)

No less surprising to uninstructed readers is that, in the course of the Risorgimento, Britain was indeed hospitable to Italian exiles, but Queen Victoria, the British government, and other influential voices in the political arena opposed Italian independence for fear of alienating Austria, the country that had helped the British to defeat Napoleon. More importantly, Britain opposed a unified Italy deeming the Italians incapable of governing themselves. One voice that echoed many others was that of John Acton who affirmed that Italy's self-determination might make a despotism instead of a free government.²⁴ *The Times*, which in 1860 was to change its position, had written earlier that Italian independence was "a crude and impracticable abstraction without a particle of support from history or reason."²³ That comes as closely as one can imagine to Metternich's "Italy is but a geographic expression."²⁴

Mack Smith balances quite fairly England's policies of self-interest at this time with occasional expressions of support for Italy, as she did in 1846 when Austria invaded Ferrara and "a British fleet was sent to Italy ... to avert further Austrian aggression."¹⁸ On the other hand, one accustomed to regard Cavour as a pillar of the Risorgimento will be disappointed by Mack Smith's characterization of the man as a bungling, often petulant diplomat, making one false step after another, even plotting the outbreak of a European war seemingly without regard to the consequences to Italian interests. Lastly, reading the British historian, one barely realizes that Piedmont had an army that fought hard, albeit not always successfully, for Italy's independence and even managed to defeat the mighty Austrian armies once or twice. In the final phase of the hostilities, Cavour is said to have taken for granted "that the bulk of the fighting would *again* be left to the French."²⁷ (my emphasis)

In Hilary Fraser's *Ruskin, Italy and the Past*²⁸ one is led to view Ruskin's interest in Italy as the distorted attraction by a self-absorbed, chauvinist intellectual who really cared very little about the country other than her remains—the churches, palaces, and other physical settings that conjured in his mind a past of harmony, beauty, and tranquillity—values erased by his country's industrial age and still present in Italy, albeit in a lamentable state. Ruskin viewed Italian art in isolation, separate from the country's material conditions of his day, and with the perspective of an outsider who, by virtue of his social class and education, assumes the right to judge another country's culture and sociological character. Fraser's insightful observation in this regard could not be more appropriate. It is surprising,²⁹ he writes, that Ruskin's "generally acute sense of political, economic, and social determinants of culture did not detect in the wholesale neglect of Italy's art treasures ... evidence of her ignoble oppression by a

foreign power.® (98) What is not surprising, given Ruskin's self-gratifying view of Italian art, is a long-standing opposition to Italian unification, turned into lukewarm support at the final hour. And the wall of isolation and indifference toward the Italians of his day allowed him to hold them in nothing short of contempt. Ruskin returned often to Venice and approached San Marco with near reverence, but to his friends in London he lamented the fact that such a city was inhabited by a dirty population.® On another occasion, he applauded the Austrians' efforts to protect the arches of the Palazzo Ducale from being soiled, remarking: "The Venetians rage against Austria because she will not let them [urinate] against their own palaces."® (99)

Unlike Ruskin, some Britons saw Italians *da vicino* and lived in the country long enough to understand and assimilate its culture. One such person, discussed at length in John Lindon's *Dante in the Tiber and Arno*,® is Seymour Kirkup, acknowledged *doyen* of the English colony in Florence.® (121) Actually Kirkup left England in 1816 and settled first in Rome where he spent eight years using his superb talent as a draughtman to sketch portraits as a quicker and surer way of making money.® (122) He moved to Florence in 1822 and, in time, became a well-known Dante collector, amassing, writes Lindon, "one of the more important private Dante collections of the day, rich in early editions, and boasting various manuscripts, which passed to Lord Ashburnham in 1871 and were acquired from the latter's heirs for the Laurenziana by the Italian government."® (124) Significantly, in 1857 Kirkup wrote to his friend Henry Clark Barlow: "I have been above 40 years in Italy without returning to England, which I have almost forgotten."® (122) What Kirkup is saying here, I believe that, without losing his British identity, he was able to feel fully integrated to Italian society.

Fortunately, today the people of Britain and Italy view each other in ways that are markedly different from those espoused by Ruskin and others. Indeed, the mutual and deeper understanding for the respective cultures fostered in schools and universities may, in time, lead to the erasure of stereotypes in both countries. Books such as this one play a significant function to that end. A positive sign of cultural maturation attested by *Britain and Italy from Romanticism to Modernism* is the fact that most contributors are guided by a sense of candor and historical accuracy that fifty years ago would not be found even in an academic publication. In this regard, the *Festschrift* honors the work of Peter Brand is a significant and lasting fashion.

AUGUSTUS PALLOTTA

Syracuse University

Tullio Pagano. *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalism to Giovanni Verga's Verism*. Madison, Teaneck: Associated UP, 1999. Pp. 189.

Experimental Fictions constitutes an important contribution to Verga studies, a field of Italian literature that has been largely ignored by American and English criticism up to this point and which, when the subject has been broached, has too often examined Verga as a sort of lesser version of Zola. Pagano's purpose here is to discuss these two authors' different approaches to Realism in terms of Marxist criticism, specifically as regards the significance of reification in the novels discussed. His proposal is that these two authors are best approached dialectically. Can approach that is surprisingly unique.

Pagano begins by situating himself critically, summarizing, and in many cases expanding upon theorists whose works have formed the foundations of his reading. His approach is largely influenced by early and late Lukács and by Luperini, although various other critics, including Benjamin, Althusser, Jameson and Barthes do enter the text. This opening chapter is extremely useful for students of theory as it examines in some detail each theorist's position, and how a Lukácsian dialectical view of ideology and social relations can be fruitfully applied to the narrative approaches of Zola and Verga. Both via each author's approach to his novel cycle, and via 20th century critical positions, post-facto. Readers familiar with these critical approaches will skim a good deal of this section, which is much more effective in terms of identifying Pagano's position than it is genuinely didactic. Very useful here, however, is Pagano's situation of his two subjects with regard to this broad critical framework of the late 19th century positivism that so informs their approaches.

The second section provides a very brief overview of the political struggles that helped shape these two authors' ideological positions and (thus) their narrative strategies. Here Pagano paints a compelling picture of how the Revolution of 1848 in France and the Italian Risorgimento respectively created the kinds of bourgeois hegemony which influenced both authors (although in very different ways), and in which both participated. What is less clear, especially in the case of Zola, is the precise manner in which the establishment of such ideologies directly influenced narrative technique. Pagano extends his discussion of the influence of Darwin and of 19th century positivism, but makes only tentative connections between these positions and the historical events which led to them. Still, Pagano's sketch

of the period, especially his picture of the struggle of Sicilian intellectuals and Verga's lack of interest in Zola's political / pseudoscientific position, is very well-presented.

The third chapter is a fascinating reading of *I Malavoglia* and *L'Assommoir*, but one which, and this is a problem that I will discuss further below, only mentions ideology glancingly. The essential problem here seems to be one of framing. The initial argument involves Barthesian antitheses, here work / idleness and abstinence / drinking, and the ideological implications of such oppositions. After discussing the argument at length, however, Pagano analyzes *I Malavoglia* along lines that do not seem to relate as directly to the initial argument as he would like. The position is not made clear until he has applied the antitheses to Zola's work and then returned to Verga's. Again, the readings themselves make sense, and in many cases the discussion of the eclipse of authorial voice in Verga, for instance, and of the uses of quasi-direct and free-indirect discourse in both authors' works are very interesting. It seems, however, that Pagano may here be attempting too much, particularly in terms of the sweeping ideological arguments with which he opens the volume.

The fourth and longest chapter of the work discusses Zola's often-overlooked *La Curée* in relation to *Mastro-Don Gesualdo*. Here Pagano discusses at length the distinction between the symbolic and allegorical modes of representation, and tries to steer us away from reading Realism as a mere reproduction of reality. Drawing heavily on Lukács and Luperini, he connects both novels to allegory, both in terms of their historical stance, and in terms of the critical distance that each author must employ in order to construct the particular artificialities of tone which make up Naturalist and Verist works. The problem with this distinction, as it is portrayed in Pagano's essay, is that after the introduction of these concepts it becomes unclear whether or not such distinctions are necessary at all. Ultimately these ideas are overcome by very effective readings of, for instance, the relationship in *La Curée* between myth and bourgeois values. One gets the impression that had Pagano merely focused on this aspect, or perhaps focused more on connecting his concept of myth, based largely on Barthes's, to this allegory / symbolism duality, the chapter would be more clear. Still, as was true of the previous chapter, the readings of particular scenes in both works are interesting and original, especially the long section on the hothouse scenes in *La Curée*.

The fifth chapter of the book, which juxtaposes Zola's representation of utopia in *Travail* to Verga's pessimism in *Dal tuo al mio*, is brilliantly conceived and executed, but suffers from the same problem of framing encountered above: the means by which we as readers are intended to

apply the ideological perspectives put forward earlier in the volume remain unclear. Indeed, one gets the impression at points that the volume is merely a collection of essays which should perhaps have been identified as such from the beginning.

At times Pagano's style is overly dramatic (In the modern metropolis, Gervaise's dream becomes a nightmare[®]), although his transitions between authors are always smooth, and for long stretches of certain chapters he relies too heavily on certain author-specific texts, such as Spinazzola's *Verismo e positivismo*. There is unfortunately only one text in the list of secondary material that was written after 1990, which is disappointing since some wonderful criticism, particularly of French Naturalism, has appeared since. There are also a number of rather annoying mistakes both in the text (e.g., the author of *The Order of Mimesis* being APeter® Prendergrast), and in the footnotes, and for some reason Barthes is the only French author quoted consistently in English. Ultimately, however, the core of this book is comprised of those close readings in chapters three, four, and five, which are, despite the problems that surround them, enlightening. In sum, the critical framework that he so carefully lays out in the first sections of the book is often not brought to bear closely enough on the specific close reading of the novels he discusses. It is clear that the dialectical view of these authors' works that Pagano proposes, the approach to the very different stages of capitalism that each author portrays, and the views of myth put forward do depend largely upon the critical approaches outlined in the first section, but there is very little direct discussion of how one is meant to apply such perspectives to his readings of these works. These problems are substantial, but are overshadowed by focused, well-presented, and original close readings of these works, and ultimately the book fills an important hole in literature on this subject. Furthermore, Pagano is very good about identifying areas in which there is much more room for exploration, and one can only hope that students of these two authors will view this work as an important, if marginally flawed, foundation for similar studies.

BRADFORD A. MASONI

CUNY, New York

Franco Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*. Fossombrone: Metauro Edizioni, 2001. Pp. 167.

This book by Franco Zangrilli traces Pirandello's use of animal imagery and the fundamental motifs of his poetics that lie at its roots. For the scholar who would like to develop this subject, Zangrilli's book is a helpful first step. For his study, the author draws from an impressive number of works by Pirandello. Every chapter investigates the use of animal imagery as coupled with notions of primitiveness, labor, representations of women, vendetta, death, and time. The book finishes up with, more than a conclusion, some interesting paths of inquiry.

Zangrilli maintains that Pirandello uses animal imagery to encapsulate certain characteristics possessed by his human characters. *Il fu Mattia Pascal*, *Liolà* and other Pirandellian works read like universal fables, that, set in an agrarian society, speak to archaic and primitive structures in the human psyche. Pirandello's repertoire of animal imagery, ranging from impressionistic *macchiette* to three-dimensional characterizations of humans as animals, condenses human psychology and behavioral traits and gives the lie to the notion that the pinnacle of Nature's evolution is represented by the *homo sapiens*. The numerous images are suggestive of a vast spectrum of human elements: the collective unconscious of agrarian people, extreme emotional states like violence-inducing rage, the base instincts, idyllic Franciscan unity and companionship between man and beast, or outright expressions of zoophobia. While acknowledging a commonality between Pirandello's Sicilian works and Verga, Zangrilli maintains that the former's personal reinterpretation of Sicilian myths and his *umorismo* distinguish him definitively from his predecessor.

In his second chapter, Zangrilli analyzes *ACiàula scopre la luna*,⁶ a Pirandellian Rosso Malpelo story, and other characters, in the light of labor's negative effects on the human condition: the exploitation, bad conditions, dehumanization, and destruction of man's original harmonious relationship with Nature and with his fellow humans. Man becomes human again when he rediscovers his personal reality and frees himself from the dehumanizing effects of his work environment. In certain works, bestial madness serves as a liberating force from such a life.

In the third chapter, Zangrilli traces Pirandello's primary usage of animal imagery as a commentary on problematic love relationships in which women figure prominently. In the story *APallino e Mimì*,⁷ the carefree canines serve various functions: as a contrast to the repressed mores of the middle class, as the victims of human victims of unrequited love, and as vehicles for the upheaval of socioeconomic hierarchies. Zangrilli delineates a number of instances in which women are described as dichotomous beings, like the woman-fish in the poem *AUn canto e l-armonia*,⁸ the viper-lioness in *L'uomo dal fiore in bocca*, and the tiger-woman Nesteroff in *Si gira*. In contrast to

other critics, Zangrilli maintains that Pirandello is not a misogynist, signaling a debate that may require further investigation.

In the fourth chapter, Zangrilli discusses the use of animal imagery to represent the instinctive human tendency towards the Biblical an eye-for-an-eye, a tooth-for-a-tooth mentality. The blackbird in *All corvo di Mizzaro* purportedly links this tendency to an almost Leopardian, materialistic cosmic Nature, that perpetually makes victims of its own creations in a vicious cycle. In the fifth chapter, in fact, animals—from the fly to the canary to the spider—signal and foreshadow implacable death, spiritual deadness, monotony, ambiguities, injustices, and annoyances. As in other instances in *Novelle per un anno*, the function of animals, like the horses in *La rallegrata*, is often two-fold: another set of eyes that observe the comedy of human existence, and masks for the author, who is both participant and observer.

In the sixth chapter, Zangrilli interprets Pirandello's animals with respect to Time. They can contrast man's artificial construct of Time, they can evoke a cyclical or linear movement of the passing of time, like in *Rondone e Rondinella*, or a rhythmic, static dimension that characterizes the collective experiences of an entire town. In *All gatto, un cardellino e le stelle*, the goldfinch is both a vehicle for the recovery of an idyllic past, and a symbol of the precariousness and transitory nature of life. The cat, in the same story, represents the fact that Evil exists out of time and place, and respects no temporal boundaries.

In his conclusion, Zangrilli alludes to other uses of animal imagery, the most interesting of which is the metacreative discourse of the author's alienation from his own work, in which the movie camera is perceived as a monstrously huge spider. The reader is left with Pirandello's dual image of man, in which the moral soul and the instinctive one coexist, and the unanswered question as to why, most often, the *Abestia interiore* and the *Acoscienza-tana* seem to prevail.

MARISA S. TRUBIANO

Montclair State University

Umberto Eco. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Pp.135.

In 1998 Umberto Eco was the Emilio Goggio Visiting Professor at the University of Toronto Department of Italian Studies. During his tenure he gave three lectures on the topic of *Text and Translation*. This was the

genesis of the essays contained in the present book which have been expanded and in some cases, modified from their original form.

At this point in the career of Umberto Eco there are people who await his every new word, printed or oral. His reputation is such that his every new book is Anewsworthy.® However, I think this particular book would be interesting even if Eco were not its author. First of all, his premise is unusual, especially for a semiotician. Mr. Eco tells us that he has chosen not to discuss his experiences in translation from a theoretical perspective. Instead he says, Al deliberately wanted to discuss my experiences in the light of a »naive= concept of translation.® (ix) He goes on to state that in his view, Atranslation scholars should have had ... both the experience of translating and that of being translated (obviously in a language they know, so they can work in close cooperation with their translator.® (5) Consonant with this approach therefore, his stated aim in this book is Ato consider certain problems that I have tried to solve, not as a translation theorist or a semiotician interested in translation, but as a translated author and as a translator.® (16)

An obvious question arises for the reader at this point. Since most of us are neither translators nor translated authors, given Eco-s experiential approach, why should this book interest us? Indeed, given its specialized or restricted scope, how can it? In part the answer is that for one thing, since Eco draws on his own texts as illustration, for the faithful Eco reader this is a treasure trove of information, providing a fascinating behind-the-scenes peek at his work, both in translated form and as it compares to the original Italian. In addition, while the personal experience of the author forms the basis of the illustration, Mr. Eco confesses that he still Acannot avoid thinking like a semiotician® (6) and thus theory is inevitably deduced from praxis. For example, Eco discusses a translation problem drawn from his novel, *Foucault-s Pendulum*. We learn that in the exchange between Diotallevi, Belbo and Casaubon on God-s creation of the world, their badinage hinges on the play inherent in the Italian word Alettera.® As Eco explains the nuances of the translation of the passage he simultaneously teases out the complexities of fundamental questions. What is the difference between a faithful and a literal translation?; ACan a translation preserve the sense of a text by changing its reference?; (8) What is the relationship between denotation and connotation?; AHow many secondary senses can be conveyed by a linguistic expression® and which ones should a translation Apreserve at all costs®? (9) Furthermore, should a classic text such as the *Iliad* for example, be modernized? And what are the differences between Aforeignizing® and Adomesticating® a text?

I could add many other examples of cogent theoretical issues discussed by the author, but the point is that he touches on virtually all the cardinal concerns inherent in translation, and these are of interest not only to translators and translated authors but to all those of us who have ever read a translated text or those interested in how those translations came to be. Most importantly, Eco's method of using examples and illustrations from his own texts enriches our understanding of his work as well as gives us a glimpse into how he creates as an author. All the more since he himself is very analytical of his creative process and comments on it. For instance, he shares with us one of his strategies in *The Name of the Rose*, telling us, "I did not try to make my medieval monks look modern; on the contrary, I wanted my Model Reader to become as medieval as possible." (28) He then proceeds to explain at length how he accomplished this goal. The questions and problems he has posed in *Experiences in Translation* are then answered in a manner which is crisp, witty and common-sensical, avoiding the theoretical disquisitions that might be of interest to the translation specialist but would be poison to the intelligent but generalist reader.

This is a very small book, containing only 129 pages of text in addition to two of notes and three of bibliography. It is divided into two major sections, "Translation and Being Translated" and "Translation and Interpretation." These sections are in turn divided into many sub-sections on various topics of interest from the most practical, such as "Can a Translator Change the Story?" to the most abstract, "Expressive Substance and Aesthetic Effect."

Part Two is by far the more theoretical of the two. Among other things it discusses the theory of translation and interpretation of a work of art into other semiotic systems. For example a painting which is translated into a poem or a sculpture into a ballet. In the process Eco comments on or draws from the most respected of theorists such as Pierce, Jakobson, Steiner and Fabbri. He also speculates on how meaning is created, rendered explicit or implicit, changed, and so on. Ultimately he proposes a classification of the forms of interpretation different from those of the theorists he has mentioned. Eco's discussion of his own translation of Nerval's *Sylvie* is used to illustrate and emerges as the most technical of his case studies. Throughout the discussions, from the most concrete to the most abstract, the treatment remains sharp, witty and humorous.

GRACE RUSSO BULLARO

C.U.N.Y. / Lehman College

Paola Mastrocola. *La Gallina Volante*. Parma: Guanda, 2000. Pp. 214.

*Poi ci sono frasi che stanno sullo stesso pianerottolo
e si chiamano coordinate (p. 86)*

Nella produzione narrativa degli ultimi anni si riscontrano una gamma di proposte stilistiche che come sempre in letteratura costringono le categorie critiche o a rivedersi o a reinventarsi. A dispetto della sempre più imponente presenza di altri mezzi di comunicazione e la concorrenza proveniente dalla valorizzazione di altri settori della cultura (per non aggiungere le grigie statistiche sul pubblico che effettivamente acquista e legge libri oggi in Italia), la narrativa italiana continua a manifestare una sua vocazione proteiforme, a giudicare dalla varietà di scritture e di temi. Già qualche anno fa Filippo La Porta aveva tentato una quasi provocatoria *Asistemazione*[®] in 16 *Agruppi*,[®] alcuni dei quali chiaramente escogitati *ad hoc* ma, suppongo, tanto per non sperdersi del tutto nel brusio di fondo dove quasi nessuno, al di là della *promotion editoriale*, spicca per qualità intrinseche. Riproponendomi di parlare del suo *Ametodo critico*[®] in altra sede, un fattore La Porta lo mette ben in chiaro: la maggior parte degli scritti di *fiction* degli ultimi anni sono chiaramente meno *Acosmopoliti*[®] e a loro modo più *Aitaliani*,[®] che è quanto dire più *Aprovinciali*[®] dunque preoccupati con eventi reali e/o fittizi che riguardano il mondo locale e quotidiano, il sopra-vivere, e confermano la da tempo dichiarata fine dei grandi sogni transuranici o delle utopie sentimentali.

Fra romanzi che hanno colto la mia attenzione di recente vorrei segnalare Ugo Riccarelli, *Stramonio* (Piemme, Casale Monferrato, 2000), Sandro Veronesi, *La forza del passato* (Milano, Bompiani, 2000), Rocco Fortunato, *I reni di Mick Jagger* (Roma, Fazi, 1999), Melania G. Mazzucco, *Lei così amata* (Milano, Rizzoli, 2000). Ciascuno di questi romanzi difficilmente rientra nei gruppi stipulati da La Porta in quanto non sono né espressionisti, né kitsch né post-tondelliani o etnici o affabulatori o moralisti mascherati o grotteschi o postmoderni combinatori. Al massimo rivedrei la categoria dei satirici in chiave dolciastra (Riccarelli), dei sentimentalisti senza patemi (Mazzucco), dei realisti introspettivi (Fortunato), o dell'intrigo storico-esistenziale (Veronesi). In questa sede vorrei fare una veloce lettura del romanzo di Paola Mastrocola, *La gallina volante*, proposta che attira per le ricche possibilità interpretative, in quanto può essere letto come se fosse la storia di:

a) una maestra di liceo che comincia ad avere profondi dubbi sulla validità e utilità della sua professione; per cui il romanzo diventa anche una disamina, pacata e spietata a un tempo, della società in cui questa scuola esiste, e il modo in cui sembra aver dimenticato, o meglio, storpiato, il suo mandato o la sua originale missione.

b) La storia di una adolescente, Tanni, che vive in una famiglia completamente alienata, frammentata, quasi esplosa, dunque *Adysfunctional* all'ennesimo grado, che cerca tuttavia di capire per quale motivo bisogna oggi come oggi studiare Goethe, e la quale emula la sua maestra senza però voler identificarsi interamente con lei.

c) L'ennui della nostra epoca: gli insegnanti dei licei sono ideologicamente sfibrati, alquanto cinici, rinchiusi in piccoli mondi come tuorli dentro uova, molecole che non sembrano capaci di ricomporre una più grande unità. Di suo marito, ossessionato dal computer e delle sue possibilità, la narratrice scrive: «La verità è che Mario ormai è così triste che non lavora quasi più: è stanco di essere triste.» (97) Perché è triste? Perché al matematico e antico riformista hanno pian piano tolto la stessa poesia che sottende l'invenzione, in qualsiasi campo del sapere, e cioè quell'entusiasmo e quella carica mirata che derivano dalla sfida di un problema, dall'affrontarlo e risolverlo tramite le varie metodologie e teoremi possibili. Una volta arrivato il computer con dei superprogrammi che addirittura ti riscrivono Cappuccetto Rosso solo pigiando un tasto, anche le scelte sono pre-viste, per cui sembra non esserci più bisogno nemmeno di pensare:

Adesso lui fa una cosa, poi si ferma e ti chiede: e ora cosa faccio? Ti mette davanti tre opzioni e tu scegli, clicchi e lui lo fa, poi ti chiede ancora: e adesso cosa faccio? E via così, capisci che è tutto al presente? Tutto adesso, tutto al momento. Non c'è più un'idea di quel che sarà, capisci? (136)

È chiaro che agli ex (o attuali se ce ne sono ancora) riformisti, utopisti, progettatori, visionari, inventori, sognatori, insomma a color che credevano a un *telos* storico e a una *raison d'être* delle iniziative personali-sociali, o generalmente a un *Adomani* migliore, viene tolto il tappeto da sotto i piedi. Tutto è *hic et nunc*, ora o mai. Tutto è qui, il passato non conta e diviene merce riciclabile e riprogrammabile, detrito modulare; con la conseguenza simbolica che non c'è appunto una alternativa a venire, o speranza, cosa gravissima per la sedicenne Tanni. Nell'ottica della narratrice, in ogni caso, Tanni e Alberto hanno qualcosa in comune:

Tanni ha la stessa tristezza di Mario. Voglio dire, sono malati allo stesso modo. A tutti e due hanno tolto il futuro. (164)

d) Oltre un secolo fa, Rimbaud e Nietzsche e poi in questo secolo (cioè il XX!) addirittura Marinetti e Gertrude Stein ci avevano fatto capire che nulla di nuovo poteva essere detto o immaginato se non ci si fosse prima scrollati di dosso le rigide regole, cioè il conformismo e l'automatismo della lingua, della lingua standard. Tutte le avanguardie hanno lottato per ridarci la capacità di pensare in proprio, al di là delle regole, trasformando l'estetica e la narrativa in gesti sovversivi e rivoluzionari. Ma quello che rappresentava ribellione e rivoluzione per intere generazioni ha subito complicatissime metamorfosi. Nell'epoca postmoderna, nell'epoca della fine delle avanguardie artistiche e di pensiero, il circolo si chiude. La società del capitalismo elettronico ha smussato e assimilato e sta sfruttando queste rivoluzioni tecnico-concettuali. A punto tale che adesso nessuno segue le regole del buon parlare, nessuno sa scrivere più, tutti sono liberi di dire delle sciocchezze. Amara ironia quella di rompere con tutti gli schemi per decenni, e poi trovarsi a impostare le regole di ordinazione e coordinazione, dover distinguere rigorosamente tra le parti essenziali e quelle spurie. Ma questo perché nella società ci si è dimenticati della connessione di fondo, direi appunto ontologica, tra pensiero e parola, e che se le parole non seguono nessun ordine, nessuna struttura, il pensiero inevitabilmente cade nel buio, nel ronzio di fondo, nella lallazione. Conseguenze: non si può pianificare nulla, in quanto non siamo capaci di percepire sottigliezze, effettuare delle distinzioni, operare secondo scelte che a tutti gli effetti uno avrebbe a disposizione.

Da questo stato delle cose promana qualcosa di tragico. Per la narratrice, insegnante frustrata, i giovani di oggi non sanno la differenza tra una principale e una dipendente, tra soggetto e oggetto ... e se la protagonista dovesse venire a insegnare in un liceo americano? Al minimo, si strapperebbe i capelli. ... La professoressa protagonista de *La Gallina Volante* insiste che se non si insegna come e dove mettere una virgola, l'universo va a catafascio. La metafora è potente, e le osservazioni dell'insegnante sul valore semantico e direi dunque filosofico della lingua e del suo corretto uso sono indicative della totale alienazione anche dal pensiero:

Poveri giovani: Non possono pre-vedere, pro-grammare, pro-gettare. E così non sanno più cosa fare da grandi. Gli si aprono davanti decine di finestre, e in ognuna vedono un pezzo di qualcosa, ma quel qualcosa non lo vedranno mai per intero. Stanno lì a guardarle tutte insieme quelle finestre, le tengono tutte aperte, in fila orizzontali, e non sanno. Non sanno se preferiscono occuparsi di astronomia, chirurgia plastica, informatica o odontotecnica. Non lo sanno, perché non mettono più le virgole, perché non glielo insegniamo abbastanza. (165)

Già prima, durante scambi con dei colleghi, riporta cosa ha imparato da una amica psicoanalista:

... io dei giovani d-oggi è irrimediabilmente destrutturato perché non fanno grammatica. Non sanno cosa è importante in una frase e che cosa lo è di meno, che cosa regge una frase e che cosa è retto, non distinguono tra una parola che fa da soggetto e un'altra che è soltanto un attributo. Allo stesso modo non sanno che cosa nella vita è importante e cosa non lo è, che cosa è un guaio marginale e cosa è una tragedia. Ci ha raccontato che le arrivano ragazzi disperati perché a tavola hanno avuto una fetta in meno di prosciutto rispetto al fratello, e di lì cadono in depressione e prendono psicofarmaci. La realtà è che non hanno alcuna conoscenza lessicale: conoscono la parola disperato e basta, e quindi la usano tanto per la morte del padre quanto per la fetta di prosciutto in meno. (86)

Potrei continuare per qualche tempo. Per esempio, il rapporto con il sapere: come sappiamo che questo è un albero, chiede un giorno agli studenti. Non c'è risposta intelligente, diremmo oggi. E poi c'è il rapporto di affettuoso rispetto con il vecchio contadino Isidoro, dotato di una sapienza e di conoscenze pratiche quasi mitiche e comunque in grande dissonanza con i detentori del sapere ufficiale, cioè gli insegnanti medesimi.

Questo è un *Avero* romanzo nel senso formale del termine, una storia vagamente autobiografica e centrata su uno dei luoghi più problematici di oggi, cioè la scuola. A tratti, inoltre, per esempio a livello del rapporto della protagonista con la giovane Tanni, si direbbe addirittura un *Memoir*, secondo l'accezione datale da alcuni critici americani, in quanto abbiamo a che fare con una scrittura dell'intelligenza emotiva che scaturisce tra le due donne, una all'inizio della vita adulta, l'altra che, in quanto maestra, di vita e di vite ne ha visto abbastanza, e si pone la domanda metafisica ed ideologica a un tempo, se cioè lei ha ancora una funzione, un ruolo, e se, come dicono gli americani, *Ashe makes a difference*.

Ma è anche un racconto tra l'ironico e il parodistico, perché qui la metafora portante della gallina volante ci dice che forse vogliamo essere ciò che non siamo naturalmente tagliati a fare, oppure che forse le galline, che beccano, rappresentano noi tutti, che siamo beccati qua e là dagli eventi, dalle nostre famiglie, dai direttori, dalla polizia, da politici da diffidare, e tante altre forze che ormai non riusciamo più a controllare o addirittura a capire. Il fatto che la protagonista insiste, in questo mondo un tantino nichilistico, disperato, s-pensierato e decisamente sgrammaticato, sul voler dimostrare che le galline in determinate circostanze in effetti spiccano il volo, può essere letto come l'ultimo gesto di protesta. Una cosa assurda, si dirà, questo suo progetto, inutile, glielo dicono tutti, ma forse proprio per questo a suo modo

tangibile e valido, ponendosi come l'ultima ribellione possibile, la rivolta poetica, ossia quel credere e/o fare qualcosa che *non* sia utile, che *non* sia prevedibile, che *non* risponda a una logica di indifferenza e di consumo e di perdizione, mirando a realizzarsi tramite un atto di fede quando non c'è nulla rimasto in cui credere.

PETER CARRAVETTA

C.U.N.Y./Graduate Center & Queens College

Joseph Tusiani. *Ethnicity. Selected poems*, edited with two essays by Paolo Giordano. Lafayette: Bordighera Press, 2000. Pp. 106.

Few authors have explored with such depth and persistence the plight of the Italian emigrant as Joseph Tusiani has done in his long career as poet, translator and, in his three-volume autobiography, chronicler of his own family's long and painful acculturation as immigrants in the United States. Tusiani's existential quandary, the key and the core of all his work, rises from the deep uneasiness and longing caused by the original rupture, the impossibility to heal the wound and the fracture that had taken the place of identification and belonging, the connection with a real community of people. It is this longing that engenders the need to rediscover his communal ties and to reclaim at all costs a personal and authentic cultural heritage. Tusiani's first book of dialect poems, *Là creme e sciure* (the use of dialect in so many books is also symptomatic of a profound need for a return to origins) begins with a poem in which this communal link is foregrounded, a dedication to the people of his town: *Ài bona gente, bona gente mia, / te done a te tutte le core mie...@* (Good people, my good people, / I give you all my heart). It is certainly not by chance that *Ài bona gente mia@* reappears in the title of Tusiani's major book of poetry in English, *Gente mia*, 1978, a confirmation of the unconditioned centrality of this theme in Tusiani's work. Paolo Giordano's selection of poems from *Gente mia*, with the addition of eight other poems, highlights the emotional resonance of an ever-burning and conflictive experience that knows uprootedness, estrangement, loss of identity, prejudice, pain, loneliness, despair, but also the soothing presence of family and friends, of a new community slowly reconstituted in the new land.

The very first poem of *Gente mia*, *A Song of the Bicentennial@* introduces the overarching theme of the book in the image of the plant violently uprooted, leaving in its place the desert, erosion, abyss and night:

ADeracinatedC/ is this the word that somehow hides the grief / of one uprooted and no longer young? / What would my life be now, / if I were still with my familiar trees?® The rending is not only initially painful, but it soon reveals its tragic nature, since it condemns the emigrant to deprive himself forever of everything that gives meaning to existence, everything that forms his culture and his world, and above all those emotional ties that nourish communal and family life: AEmigration-s / last and most uncharted tragedy is thisCslowly it forces people to adjust / to want of love, anticipating death® (AThe Difficult Word®).

In Tusiani this profound sense of estrangement causes a lingering and tenacious attrition, a residual resistance to acculturation, in a certain sense retroactive, because acculturation, paradoxically, can be the opposite of belonging and rootedness, while not even the breadth of his cultural horizons can help him heal the ancient wound of emigration: ANow every thought I think, each word I say, / detaches me a little more from all / I used to love,® and the very act of translation, necessary to every immigrant but taken by Tusiani to a much higher level of significance in his work, is emblematic of a divided self (Atwo languages, two lands, perhaps two souls?®), of a loss of original clarity and completeness, when the world Aneeded no translation in my mind®: AOh, they have taught me to translate all thingsC/ even my very selfCinto some new / and old infinity of roots and boughs, / so that I wonder whether I am old, or whether I am new beneath the sky, / beneath the cielo of my long-lost land.®

ASong of the Bicentennial® introduces another important theme, too often overlooked, but essential to an understanding of Tusiani-s long-lasting commitment to his people and his heritage: AI am the present for I am the past / of those who for their future came to stay, humble and innocent and yet outcast./...I speak and write / because they dreamed that I would write and speak / about their unrecorded death and night.® It becomes the poet-s sacred responsibility to record the Adeath and night® of his immigrant people, and to give a voice to those who cannot speak. Therefore, *Gente mia* is structurally, thematically, and emotionally informed by this heartfelt need and personal pledge to tell the story of the Italian immigrant, with all its pain and hope, richness and variety.

Columbus is also an immigrant, and has the eyes of the poet-s grandfather, who represents the great Anavigator of the gente mia® on the float (AColumbus Day in New York®); Ellis Island is Athe last and first / concentration camp® (AEllis Island®); the Altalian Goat® deals with prejudice and violence, as an Italian goatherd is slain after he tries to protest the killing of his goat: A..but he, being a dago/ can as such be slain / with all impunity.® Then there is the description of the feast, the letter to San Gennaro, the

tragic figure of Angelo who dies in a construction accident during the building of the Coliseum (The Ballad of the Coliseum), the figures of Father Kelly, his uncle Joe Pisano, his grandmother, and the long-awaited reunion with his father. *Other Poems* begins with the private sphere—the death of the poet's father and a reminiscence of all his grandparents—to introduce a series of notable Italian immigrants: Father Chino, Mazzei, Garibaldi, Father Ravalli, and finally Associate Justice of the Supreme Court Antonin Scalia, the embodiment of hope for the poor immigrants, who stare into the future, not yet theirs, / and see one of them there, one of them there, / where now you sit, Sir, speaking for them all.

The volume closes with two interesting essays by Paolo Giordano, a longtime student of Tusi's work, which trace the writer's existential and artistic itinerary from *Gente mia* to *Autobiografia di un italo-americano*.

This brief excursus can only give a dim idea of the richness and complexity of the book, but I hope it will serve as a stimulus to read (or re-read) this classic of Italian-American poetry.

LUIGI BONAFFINI

Brooklyn College

William Boelhower, trans. *The Discovery of America*. (Carmine Biagiannace. *La scoperta dell'America*) West Lafayette, Indiana: Bordighera, 2000. Pp. 231.

There is an increasing interest in Italian American writings. Authors, such as John Fante, Pietro di Donato, and Jerre Mangione are drawing considerable attention. It is as if readers want to move beyond the clichés that accompany the image of Italian Americans, and wish to grasp the way Americans of Italian origin represent themselves. This type of writing, therefore, is a form of freedom: a way of taking on a voice and speaking on one's own, with a sense of agency and moral responsibility. Within this context, one cannot but read with respect the texts produced even by the humblest of writers. They mirror concerns of people who sought in America a new life or the fulfillment of ancient dreams of authenticity and self-mastery.

In a recent article "Emigration and Italian National Identity" (Forum Italicum, Spring 2001), Mario Mignone often cites Carmine Biagiannace's autobiography *La scoperta dell'America* (*The Discovery of America*, translated by William Boelhower). Carmine Biagiannace's narrative is

unusual nowadays in that it is firmly grounded in the oral tradition of storytelling. The activity recalls a rural world all over Europe. But it was also a traditional Southern Italian ritual, an evening pastime, sitting with neighbors and friends and recounting old stories, legends, and fables handed down through time. This tradition continued among the immigrants in the New Continent. As Professor Mignone states in the Introduction to the book, his grandfather did not write *La scoperta dell-America* because he wanted to enter the world of *belle lettere* or make money. It was, rather, his way of re-creating the myths and legends of the past for the benefit of the new generations.

In their quest for a better life, many Southern Italians emigrated to America in the early part of the 19th century, the Ellis Island era. The immigrant identified himself/herself with Mother Cabrini, and with the conditions which existed then.

These views are captured and, perhaps, best expressed by Giovanni Pascoli in his poem *Altaly, Italy*:

Vanno serrando i denti e le mascelle,
Serrando dentro il cuore una minaccia
Ribelle, e un pianto forse più ribelle.
Offrono cheap la roba, cheap le braccia,
Indifferenti al tacito diniego
E cheap la vita, è tutto cheap; e in faccia
No, dietro mormorare odono: Dego!

Like Pascal d'Angelo (author of *Son of Italy*), and like Carmine Biagio Iannace, most early immigrants had a limited education. So many had to leave their families behind to work in badly-paid, dangerous, and demeaning jobs. Iannace gives us disturbing confirmations of the dangerous working conditions in America in the 1900s:

Sul lavoro c'erano accidenti continuamente. Uno della mia squadra andò a finire con una gamba in una vasca di soda caustica. Gli si macerò tutto il polpaccio. Non morì ma lo licenziarono dal lavoro. Fra gli incidenti più penosi ricordo quello di Francesco il Marcianisano. Aveva un trent'anni ed era un uomo simpaticissimo. A manovrare la gru su rotaie c'era un mulatto, un certo John Green e Francesco era l'aiutante. Quel giorno andò ad agganciare il vagone della gru ad un vagone scoperto e vi rimase con la testa in mezzo... (p. 133)

(On the job there was one accident after another. One of the guys from our team ended up with a leg in a tub of sodium hydroxide. It ate up the entire calf. He did not die, but he was dismissed from work. One of the most

distressing accidents I remember was that of Francesco the Marcianisan. He was a little over thirty years old and was very pleasant. A certain John Green, a mulatto, ran the crane and Francesco was his assistant. That day Francesco went to hook up the crane-car to an open car and he got his head caught in between [32-33])

Francesco's tragedy was followed by many unrecorded accidents. Unfortunately, the only work available to our early immigrants was manual labor. When Mario Mignone's grandfather wrote his story he had retired from his last occupation as gardener, his children among whom two university professors and an architect suggested that he write his memoirs in an effort to keep him occupied. His children and grandchildren had seen in him the rare gift of storytelling, and they wisely encouraged him to recount the human experience he had lived in America, not only as a precious family document, but also one that would contribute in some way to the saga of Italian immigration. And so it happened that Carmine Biagio set down to record a piece of history about Italians who helped shape America.

For the immigrants of the late 19th century, the past was defined by the events of the turn of the century. Later immigration, from the late 1940s to the early 1960s, recorded other experiences. An important example is the autobiographical trilogy of Joseph Tusiani (*La parola difficile, La parola nuova, La parola antica*). In an essay *Le fondamenta sommerse della narrativa americana* (*Belfagor*, Anno LV, fascicolo III, 31 maggio, 2000, pp. 277-278), in answer to Emilio Cecchi's observations that the great and real book of the Italian in America *se non è nato finora, non sarà più scritto*, Martino Marazzi calls Tusiani's trilogy *il grande e vero libro*. But the case of Tusiani belongs to what we may call *letteratura emersa*.

On the other hand, Carmine Biagio Iannace, who starts from a culturally humble beginning, delivers a text in which the *discovery* of America turns into a self-discovery, into a way of grasping his life as significant and whole. As for each and everyone of us born in one country and living in another, where we were, and what we did is forever the truth of who we are, no matter what convoluted changes both we and the world have undergone in the meantime.

MARIA C. PASTORE PASSARO

Central Connecticut State University

Walter Valeri, ed. *Franca Rame, A Woman on Stage*. West Lafayette, Bordighera, 2000. Pp. 224.

About one fourth of this attractive volume is devoted to the Fo family's text of Franca's extraordinary performance piece: *Sex? Thanks, Don't Mind If I Do!* Ron Jenkins' translation from the Italian (as well as his brief essay describing Franca's artistry and noting the blushes he incurred while offering simultaneous English translation onstage at the Kennedy Center in Washington, D.C.) offers English language readers clear access to this play, while Italian government officials in 1994 did allow admittance to minors of 18 years.

Franca terms the play, based on her son Jacopo's successful book, *Zen and the Art of Fucking*, *A lesson in love*. Her stated purpose in bringing it to stage life is to offer accurate information about good sex while correcting gross misconceptions about the subject, particularly for young people. Misconceptions she suggests, that cause great unhappiness and even violence. The text, offered in Franca's first person narrative style, is accurate and informative; it is also marvelously funny and entertaining.

The remaining three quarters of the collection presents essays by significant Italian and American scholars about Rame that focus on various aspects of her work as actor, writer, archivist and company organizer; as political activist and leader; and as life-long artistic collaborator with Dario Fo, her husband.

Antonio Scuderi and Serena Anderlini-D-Onofrio offer analyses of the Rame/Fo partnership. Scuderi focuses on the couple's use of improvisation and framing, clearly linking these techniques to those of traditional *commedia dell'arte*. Anderlini-D-Onofrio discusses the interdisciplinary nature of their work, and its successful wedding of theatrical and literary genres. She begins and concludes with references to Dario's 1997 Nobel Prize in Literature, making it clear that not only Dario but also the Swedish Academy ought to have acknowledged the teamwork that led to the award. Joseph Farrell's more light-hearted *Franca Rame's Nose, or What If They Had Never Met?* presents the serious idea that Franca, without Dario, might have become *one of Italy's leading classical actresses*, and the conclusion that the loss might have been substantially Dario's.

In her essay, Luciana D-Arcangeli develops a wonderful case for naming and proclaiming Rame *Giullaressa*, a word so seldom used that it does not appear in dictionaries.... She defines the attributes of a *giullare* (male form), traces Rame's accomplishments along these lines, and credits Fo and Rame with demolishing *the myth that women can only perform in a particular type of comic situation. ... Through the use of the grotesque and*

the obscene, the couple's female characters have re-discovered a long-forgotten comic approach, that of the *giullaresse*.⁶ Thus D-Arcangeli carves a secure niche for Rame in both contemporary world theatre and in traditional theatre history as well.

In *The Transgressive Voice of a Resisting Woman*⁷ Marga Cottino-Jones compares Fo/Rame resistance to authoritarian control that gives voice to the needs of the poor and the marginalized, with the resistance of the feminist movement. The author suggests that Rame has, during the past decades, become a writer and performer of feminist persuasion, deserving of her own recognition. To support this thesis, she analyzes in depth Rame's roles in *All House, Bed and Church*, *Heroin*, *Medea*, *The Fat Woman* and *Sex? Thanks, Don't Mind If I Do!* Pina Piccolo takes a somewhat different tack in *Rame, Fo and the Tragic Grotesque*.⁸ She surveys Rame's female characters, before and after her emergence as Fo's co-writer, and concludes that these artists have together, in the latter period, achieved two seemingly contradictory goals: they have been successful in re-inventing suppressed theatrical forms of the popular tradition and in giving a theatrical space to the issues of the oppressed.⁹ The essay examines women as an oppressed group in the Fo/Rame canon as reflected through the lens of a woman's (Rame's) revolutionary artistry.

Perhaps a more universal *woman's question*¹⁰ is addressed by Anna Botta in *Female Chronotypes*.¹¹ While the linkage between Fo's and Rame's work and the traditions and techniques of Italian *Commedia dell'arte* is familiar, this writer places Rame in a larger context, through an analysis of her use of time as a theatrical device. Botta compares Rame's one-act monolog *All Risveglio*¹² (*The Alarm Clock*) with 19th century novelist Mattilde Serao's short story, *La virtù di Checchina*¹³ (*Checchina's Virtue*). She quotes the Italian Renaissance philosopher Leon Battista Alberti on the management of time, and suggests the universal scope of Rame's reach by comparing her time-defined character with a female character hailing from a distinctly different era. While the protagonist of *All Risveglio*¹⁴ is tormented, even in her dreams, by the need to maintain the exhausting schedule of mother/wife and factory/worker, Serao's heroine is incapable of pursuing a flirtation simply because she cannot, without a time piece (only her husband has a time piece), accurately meet scheduled trysts. Thus the universal question of time, considered over the centuries by the likes of Saint Augustine and Henri Bergson, becomes a specifically feminist issue as perceived by Botta through the lenses of these 19th and 20th century anti-heroines.

Valeri has brought together eight fascinating essays, enhanced by their bibliographies and elucidated by the accompanying text of *Sex? Thanks,*

Don't Mind If I Do! I would have been delighted if a second or third editor had intercepted more typos and misspellings, stemming no doubt from the bi-lingual nature of the collection. But this is a minor quibble, and theater lovers and scholars are indebted to the editor for providing this overdue critical anthology devoted to the other real recipient of the 1977 Nobel Prize in Literature.

Does *Franca Rame, A Woman on Stage* offer a feminist point of view? Yes, in the sense that Franca's work per se is applauded and separated and defended, where possible, on its own merits. The reader, however, comes to understand that Franca Rame has refused to be the pawn of any movement, including 20th century feminism. Her solidarity, as her life and work choices have proven repeatedly, is with the human race and with all who have suffered oppression. It is the timeless solidarity of a performer whose calling remains to entertain and to teach her audience.

MIMI GISOLFI D-APONTE

Baruch College & C.U.N.Y. / Graduate Center

Claudio Pezzin. *Antonio Tabucchi*. Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2000. Pp. 115.

Il libro di Pezzin è un saggio che esamina la produzione narrativa di Tabucchi dagli esordi (1975) al 1997, dividendola in quattro fasi: A) Gli inizi (Piazza d'Italia e Piccolo Naviglio), B) Nel racconto [da *Il Gioco del rovescio* (1981) a *Piccolo equivoci senza importanza* (1985)], C) Tra racconto e romanzo [da *Il filo dell'orizzonte* (1986) a *Sogni di sogni* (1992)] e D) Nel romanzo [da *Sostiene Pereira* (1994) a *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997)]. Nella brevissima introduzione al saggio, Pezzin considera l'itinerario tabucchiano come una linea retta qua e là ispessita in alcuni punti nodali particolarmente densi e passa poi alla spiegazione di ciò che intende per punti densi. È a questo punto che le cose si complicano. Pezzin definisce *Donna di Porto Pim* un esempio prototipico di testualità extratestuale e di extratestualità testuale, affermazione che potrebbe anche essere interessante se l'autore si prendesse il disturbo di elaborarne il contenuto. Insomma, in queste paginette introduttive manca spesso un nesso logico che permetta al lettore di capire la pertinenza delle affermazioni del saggista con il testo a cui si riferiscono, cosicché al lettore non resta che ponderare sul rebus delle affermazioni pezziniane. Quando poi Pezzin passa a parlare del procedimento narrativo delle opere

tabucchiane leggiamo: «La struttura del testo interferisce costantemente con la struttura-non struttura di un io parcellizzato, e più predisposto ad essere pensiero debole che qualità innata. Ogni testo tabucchiano ha la densità di un *criticism of life*, di esperienzializzazione della scrittura. ... La vita del narratore-Tabucchi, la sua pseudobiografia, è struttura che interferisce con la narrazione, la quale diventa la sua realtà più propria, l'unica apparenza-strutturazione (quasi in senso lacaniano) dell'io: con il risultato che, in questa narrazione fisicizzata con l'io, il protagonista narrante, diventa un elemento strutturale della narrazione, e la sua vita diventa struttura narrativa.» Mi permetto di sottolineare che «in senso lacaniano» e «pensiero debole» sono espressioni talmente cariche di significato e comportano un tale bagaglio di riferimenti critico-filosofici che non credo possano essere usate all'interno di un discorso come quello di Pezzin dove il lettore si ritrova a ponderare sull'uso di parole che, benché molto più semplici nel loro significato, assumono in questo contesto un carattere ambiguo, mi riferisco a «il protagonista narrante», «la vita del narratore-Tabucchi», «la pseudobiografia», e «la narrazione fisicizzata con l'io». Infine, anche nel caso in cui fossimo d'accordo sul fatto che molte delle opere dello scrittore toscano possano essere considerate una «riflessione sulla narrazione e sulla narrabilità», quando Pezzin definisce Tabucchi uno scrittore «allegorico per eccellenza» e «postmoderno», vorremmo che fosse un po' più specifico ed elaborasse maggiormente i suoi giudizi critici.

Inoltrandoci nel corpus del saggio, scopriamo che in realtà Pezzin offre qua e là giudizi azzeccati e pertinenti sulle opere tabucchiane, si veda la sua analisi di *Piazza d'Italia*, dei racconti, di *Notturmo Indiano*; emerge però una tendenza generale a vedere quasi tutto l'*opus* tabucchiano come un «discorso metanarrativo sulla narrabilità e sulla letteratura», dove «la frantumazione dell'io», «la divaricazione radicale tra scrittura e realtà», «la frantumazione del significante», portano quasi sempre alla stessa conclusione, ovvero alla celebrazione della parola come unica alternativa all'impossibilità di comprendere il tempo, la morte, il mondo fenomenico, la vita. Se questo può essere vero per alcuni racconti, non dobbiamo dimenticare che esiste sempre una forte preoccupazione per il reale in Tabucchi, che trapela in molti romanzi (*Piazza d'Italia*, *Piccolo Naviglio*, *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*...) ed è anche confermata dalla sua attività saggistica («La gastrite di Platone», «Gli zingari e il Rinascimento») per non parlare della sua attività di scrittore che attraverso la stampa si impegna nella difesa dei diritti umani e civili. Ridurre quindi la narrativa tabucchiana a una metanarrativa che addita solo a se stessa, mi pare significhi dimenticare che essa addita sempre al mondo fenomenico, ma lo fa in maniera insolita, infatti, invece di dare spiegazioni

sulla realtà, pone quesiti irrisolti, ed è in questo senso che lo scrittore toscano si libera da ogni pretesa di realismo. Tabucchi non porta per mano il lettore attraverso ordinati giardini, Tabucchi lo sciocca, lo turba, gli propone rebus, piccoli equivoci, giochi del rovescio che tuttavia sempre problematizzano una realtà che è quella del nostro mondo.

Vorrei ancora aggiungere che Pezzin fa sfoggio di una notevole cultura, menziona quasi tutte le fonti delle citazioni nascoste e meno nascoste che sono contenute nella narrativa tabucchiana, citando da Bachelard a Borges, da Bacchelli a Bernanos, Pessoa, Kafka ecc. Mi chiedo quale sia lo scopo di questa innumerevole sfilata di autori, ovvero mi domando quale sia il significato di questo citazionismo di ritorno, visto che non trova poi una giustificazione nella critica dei testi esaminati da Pezzin. Tutti sappiamo che esiste l'intertestualità della letteratura, non solo tra le opere di uno stesso autore, ma anche all'interno di tutta la letteratura, ne consegue che un autore dialoga sempre con l'altro a volte consciamente (con citazioni che appaiono nel testo), ma più sovente inconsciamente (senza citazioni dirette). Sappiamo anche che Tabucchi è un lettore avido e un uomo di grande cultura, il suo patrimonio letterario deve per forza debordare, straripare nella sua narrativa. Non vedo quindi quale sia l'importanza di scoprire somiglianze o paralleli con opere di altri autori, se poi queste scoperte non vengono usate per arricchire l'analisi delle opere di Tabucchi prese in esame. Per concludere vorrei aggiungere che, nonostante il saggio di Pezzin si presenti come un saggio introduttivo scritto per chi voglia conoscere un po' più a fondo la narrativa tabucchiana, tuttavia, a causa dei problemi a cui ho precedentemente accennato, esso finisce per essere più utile ad un lettore che conosce bene l'opera tabucchiana, il quale può orientarsi meglio nel percorso labirintico della prosa di Pezzin, che non per il lettore che si avvicini per la prima volta alle opere dello scrittore toscano.

FLAVIA BRIZIO-SKOV

University of Tennessee

AA.VV. *Dedica a Antonio Tabucchi*. A cura di Claudio Cattaruzza. Pordenone: Associazione Provinciale per la Prosa, 2001. Pp. 235.

Nei primi mesi del 2001, l'Associazione Provinciale per la Prosa di Pordenone pubblica un interessante volume dedicato a Antonio Tabucchi intitolato appunto *Dedica a Antonio Tabucchi*. L'iniziativa culturale

comprendeva oltre alla pubblicazione suddetta anche una serie di iniziative dedicate allo scrittore: la proiezione del documentario *Rom Tour*, di Sergio Soldini e Giorgio Garini (soggetto tratto da *Gli zingari e il Rinascimento*), la proiezione del film di Alain Corneau, *Notturmo indiano*, la rappresentazione teatrale della più celebre *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, uno spettacolo di danza tratto da *Notturmo Indiano*, la lettura di brani tratti da *Piazza d'Italia* e da *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa*, le relazioni di due relatori di spicco quali Remo Bodei e Remo Ceserani e naturalmente la presentazione dell'ultimo romanzo di Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* (marzo 2001), alla presenza dell'autore in persona. Il volume *Dedica* è il risultato finale di questa manifestazione e proprio perché nato da una sorta di Acollazione® si mostra interessante per chi voglia approfondire la conoscenza dell'opera tabucchiana.

In apertura al libro troviamo una breve dedica che Dacia Maraini fa ad Antonio Tabucchi, in cui la scrittrice parla del perché ha amato particolarmente *Notturmo indiano*, delle passioni civili che accomunano i due autori, della loro amicizia. Segue una lunga porzione del libro intitolata ALa letteratura come enigma ed inquietudine,® in cui Carlos Gumpert pone una serie di domande allo scrittore toscano. (pp. 17-105) Questa Aconversazione® è la traduzione di alcune parti di un bel libro, intitolato *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, dello stesso Gumpert (Madrid: Anagrama, 1995). Le domande rivolte dal critico spagnolo allo scrittore toscano sono raggruppate in sette aree: All mestiere di scrivere,® Alinfanzia e vocazione,® ALa penisola iberica,® AMuse assenti, muse presenti,® AL-officina dello scrittore,® ATemi e personaggi,® e AUna scrittura postmoderna.® Da questa scansione emerge un filo conduttore che Gumpert sapientemente tesse per il lettore, il quale non si trova mai sbalzato di palo in frasca, ma ordinatamente scivola attraverso un discorso che traccia i punti cardinali della poetica tabucchiana: l'importanza dell'ispirazione, l'immagine che lo scrittore ha del suo lettore, la complessità del processo della lettura, per chi si scrive, piccoli editori e grandi editori, la critica, il problema dell'autobiografismo nascosto e del rapporto letteratura / vita, l'influenza di Pessoa e del Portogallo, l'influsso delle arti visive e del cinema, i viaggi, l'oralità, la mancata revisione delle opere, la differenza tra romanzo e racconto, il malessere di fine millennio, l'etichetta di Apostmoderno® ecc. Per l'importanza dei temi trattati, questa Aintervista® colma una grossa lacuna critica, offrendo anche al lettore italiano la possibilità di progredire ulteriormente nello scandaglio dell'universo poetico tabucchiano.

La sezione Ainterventi® include quattro saggi di natura diversa che però orchestrano un vivace dialogo critico tra loro. Luciana Stegagno Picchio in AC-era una volta un piccolo naviglio® restituisce a Tabucchi Acome ridedica il

libro che un giorno lontano in dedica aveva ricevuto da lui. *Il piccolo naviglio* (Milano: Mondadori 1978) è dedicato alla Stegagno. La dedica è un omaggio a colei che è stata consolazione per i Piccoli navigli, ovvero alla professoressa di letteratura portoghese e brasiliana degli anni di Pisa e dell'Università sessantottina. Come afferma la studiosa, il romanzo sembra essere il testimone di una stagione estetico-politica giovanile ormai archiviata, da questo la mancanza di ristampe sino alla recente pubblicazione in Francia nel 1999.

Per la Stegagno, *Piccolo Naviglio*, anche se presenta forti legami con il primo romanzo tabucchiano, *Piazza d'Italia*, indubbiamente chiude una parentesi, quella di un mondo contadino-toscano-popolare-fiabesco che una volta consegnato alle pagine pare essere in qualche modo esorcizzato e quindi scomparire dall'immaginario del suo autore. Tuttavia, anche quando dallo scenario della Toscana nativa si passa poi ai cosmopoliti scenari dei racconti e dei romanzi, a Genova, Goa, le Azorre, l'India e naturalmente al Portogallo, non bisogna dimenticare che i conflitti sociali e politici permangono sotto altre spoglie e trasmigrano in altre storie. Secondo la studiosa dalla pubblicazione di *Il gioco del Rovescio* (1981) in poi, Tabucchi attua un cambio, smette di scavare nella propria storia individuale e si personalizza, ovvero si cala, entra in una proliferazione di io e incomincia a vedere la realtà da tanti punti di vista diversi. Tabucchi in breve diventa capitano di se stesso, diventa quel piroscafo transcontinentale il cui arrivo è segnalato oggi in tutti i porti del mondo. Ciò nondimeno la Stegagno riconosce nel libro giovanile gli ingredienti propri dello scrittore di oggi, anzi *Il piccolo naviglio* è la prova di come un uomo, in ogni momento della sua vita e della sua creazione, sia interamente se stesso con tutta la progettualità del suo passato e il futuro della propria esperienza.

Remo Bodei in *Le vite parallele* di Antonio Tabucchi parte dall'utilizzo di frammenti di discorso rubati all'esperienza altrui, sui quali Tabucchi costruisce le sue storie, per dimostrare che in questo modo lo scrittore intreccia la propria vita a quella degli altri, e sperimenta come si sarebbe potuti essere e non si è stati. Tale atteggiamento è desiderio di alterità, di essere altri e altrove. In questa ottica la letteratura diventa il prodotto di questa moltiplicazione di se stessi. Tabucchi mostra come mediante la letteratura ciascuno possa vivere altre vite parallele alla sua. Questo, secondo il filosofo, è quello che ogni opera d'arte dovrebbe fare: aprire un mondo, stabilendo connessioni e ramificazioni tra vari comparti di senso, prima separati e distanti, e generando scintille e illuminazioni che si riverberano sull'esperienza. In pratica l'opera d'arte ci mette in rapporto con tutto ciò che eccede la nostra immediata capacità di comprensione, con la densità delle esperienze più estranee e sconosciute. Elabora

l'inquietudine senza sopprimerla. Tabucchi quindi, secondo il critico, si manterrebbe a distanza sia dalla letteratura concepita come fuga dalla realtà sia dalla pretesa di rispecchiamento del reale, anche se le sue finzioni riconducono poi sempre al mondo. Per Bodei Tabucchi esprime il paradosso di ogni vera creazione poetica: i suoi prodotti appaiono infatti essere, nello stesso tempo, modi di potenziamento del senso della realtà e mezzi che sembrano indebolirla. L'opera letteraria è per il filosofo un mondo intermedio tra il reale e l'immaginario, il pubblico e il privato, il razionale, il sogno, e le passioni. Il territorio poetico è una *Atopia* nella quale il fittizio diventa più reale del reale. Poiché nella lettura abbandoniamo il centro delle nostre preoccupazioni quotidiane per spostarci verso la vita inventata, raggiungiamo così il luogo dove risiede il desiderio e dove questo ha maggiore appagamento.

Remo Ceserani ne *All filo dell'orizzonte*: è Luino o Duino il luogo dove andare? ritorna a parlare di un romanzo tabucchiano del quale si era già occupato in passato [si ricordi lo splendido saggio *The Art of Fixing Shadows and Writing with Light: Tabucchi and Photography* (Spunti e Ricerche (12, 1996-97, a cura di B. Ferraro e N. Prunster)]. Ma questa volta si concentra sugli aspetti enigmatici della costruzione narrativa del romanzo e sulla funzione che l'intertestualità vi svolge. Il critico parte dal fatto che esistono due trame parallele nel libro, quella dell'indagine di tipo poliziesca del protagonista e quella della *quest* esistenziale. L'indagine di Spino all'inizio ha come oggetto la scoperta della identità di uno sconosciuto, ma addentrandoci nella storia, la vera ricerca diventa quella della sua stessa identità e la ragione della sua esistenza. Ceserani fa notare che il rapporto tra il soggetto e il suo doppio, l'aspirazione all'unità e le lacerazioni che tormentano l'individualità e la coscienza dell'uomo moderno costituiscono un tema caro a Tabucchi, e si lancia in quello che si potrebbe definire un ottimo esempio di uso dell'intertestualità per lo *Asvelamento* di un testo: Spinoza, Shakespeare, Rilke vengono usati per chiarire al lettore ciò che l'enigmatico testo tabucchiano nasconde. Il critico si concentra, ad esempio, su un lapsus del protagonista il quale menziona Duino al posto di Luino. Il lapsus deriva dalla confusione nella mente di Spino tra una città sul Lago Maggiore e il castello di Duino vicino a Trieste, caro al poeta tedesco Rainer Maria Rilke, del quale aveva imparato una poesia a memoria. Ceserani rintraccia la poesia del poeta tedesco, la quale ha per soggetto un dagherrotipo nel quale è ritratto il padre del poeta da giovane. Il contenuto della lirica fa affiorare alcuni dei significati nascosti del romanzo. Infatti a un certo punto Spino ha l'impressione di avere trovato la soluzione della sua ricerca enigmatica (A un letto di morte e una promessa fatta e mai mantenuta. E ora quella promessa reclamava una realizzazione, ma certo,

trovava in lui, in quell'inchiesta, un suo modo di compiersi). (p. 98) Dopo l'analisi intertestuale del romanzo Ceserani fa notare che Spino grazie alla nuova consapevolezza che ha dei significati della sua storia riesce a mettere ordine nella sua vita e a raggiungere una forma di liberazione/rivelazione. Rivelazione che rimane nascosta al lettore e quindi aperta a molteplici interpretazioni.

Bruno Ferraro in *Antonio Tabucchi: il fascino della finzione e la fantasia della narrativa* mette in rilievo una serie di costanti già presenti in gran parte della narrazione tabucchiana, ma che si evidenziano maggiormente secondo il critico, in *Requiem, Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. L'ambientazione portoghese, il rapporto tra realtà e finzione e tra scrittore e società sono alcuni dei temi trattati, sarebbe impossibile in questa sede passare in rassegna tutte le tematiche toccate da Ferraro e per questo rimando all'informativo saggio.

Nella terza parte del volume, *Testimonianze*, il pittore Davide Benati parla dell'amico/scrittore Tabucchi con un linguaggio poetico e cromatico, Carlo e Inge Feltrinelli da editori parlano dei loro rapporti con l'autore, Jorge Herralde, l'editore spagnolo delle opere tabucchiane, racconta di come nel lontano 1984 alla Fiera del Libro di Francoforte sia rimasto affascinato da *Donna di Porto Pim* al punto da farlo pubblicare in Spagna l'anno dopo. A questa parte del libro segue una breve biografia di Tabucchi che riporta per ogni opera i relativi premi letterari, poi una Bibliografia divisa in narrativa, saggistica e traduzioni e infine una Teatografia e una Filmografia utilissime per il lettore tabucchiano in quanto gli permettono di constatare quali e quanti siano stati gli adattamenti per il teatro e per il cinema. Per concludere vorrei congratularmi con l'Associazione per la Prosa di Pordenone per la pubblicazione di *Dedica* e per l'alto livello culturale della iniziativa.

FLAVIA BRIZIO-SKOV

University of Tennessee

Gaetana Marrone, ed. *New Landscapes in Contemporary Italian Cinema in Annali d'Italianistica*, Vol. 17. Chapel Hill, NC: Univ of NC at Chapel Hill, 1999. Pp. 394.

È sempre difficile poter fare il punto di una fase storico-culturale ancora in corso. L'impresa diventa ancora più ardua quando soggetto d'analisi è un periodo del cinema italiano, quello del cosiddetto Nuovo cinema degli anni Ottanta-Novanta, nato in seno a giudizi e valutazioni spesso in

contrapposizione tra loro. Le divergenti opinioni di pubblico e critica, i fagocitanti interessi di produzioni televisive, ostacolati spesso solo da sporadici film indipendenti, che incanalano creatività ed impegno sempre più verso il magma televisivo in mancanza di una normativa adeguata che regoli il mercato nazionale, la scomparsa di matrici e referenti comuni generatrice di quell'«arcipelago» creativo e produttivo che rende impossibile una degna competizione contro il mercato straniero, sono tutti elementi che possono scoraggiare un'indagine nel mercuriale cinema italiano contemporaneo. Gaetana Marrone, curatrice del XVII volume di *Annali di Italianistica: New Landscapes in Contemporary Italian Cinema* si è agilmente inoltrata in questo confuso sentiero, spianando la strada ad un'obiettiva esposizione sulla condizione del cinema contemporaneo.

La raccolta ben articolata di saggi assolve egregiamente il compito di fornire allo scarno paesaggio di critica monografica del nuovo cinema italiano (i commenti dei maggiori critici, Gian Piero Brunetta, Manuela Gieri e Mario Sesti, son presenti nel volume) un insieme di punti di vista vari e argomentativi scevri, come puntualizza la stessa autrice nella prefazione, da quei pregiudizi (della critica n.d.r.) capaci di far assumere atteggiamenti a dir poco diffidenti rispetto al valore reale di determinate opere.® (7)

È proprio in questa prospettiva, che si discosta da qualsiasi preconetto, che va considerata la scelta degli interventi (emblematici i due su Tornatore, di Paolo D'Agostini e Francesco Pitassio, bersaglio favorito della critica italiana, o quello di Maurizio Viano la cui analisi contro-corrente de *La vita è bella* riesce a riscattare il film contrastando così i numerosi detrattori) tutti tesi a far luce sul fenomeno del Nuovo cinema® superando le etichette di «incertezza», di «precarietà», e di «disagio»(10) che lo hanno spesso caratterizzato.

I saggi sono divisi in quattro sezioni: *The Emergence of the New Italian Cinema, Auteurs & the Film Generation from the 1970s to the 1990s, Cinema as Craft, e Television, Marketing, and Future Prospects*. La prima sezione, di carattere introduttivo, fornisce un'analisi storico-sociologico-economica sugli sviluppi del cinema italiano emergente dagli anni 80 ai giorni nostri. Nel saggio *Il cinema italiano oggi*, Gian Piero Brunetta presenta uno quadro esaustivo delle cause che hanno determinato la crisi del cinema italiano. Egli ritrova nell'educazione televisiva del pubblico, nell'impoverimento e «Asciattezza» delle storie e nel senso di perdita delle radici e della propria appartenenza, alcuni degli elementi che hanno favorito il crollo qualitativo del nostro cinema. La sua riedificazione è avvenuta attraverso le forti e valide voci di sceneggiatori capaci di trovare un compromesso tra moduli televisivi e cinematografici, un considerevole gruppo di nuovi attori. A strutture collanti delle disseminate voci autoriali e

registiche® (23) e soprattutto Auna nuova geografia narrativa e produttiva® (23) distaccatasi dall-epicentro romano e interessante l-Italia intera.

L-approfondito intervento di Manuela Gieri in *Landscapes of Oblivion & Historical Memory in the New Italian Cinema*, evidenzia la necessità in alcuni cineasti contemporanei (Soldini, Salvatores, Amelio, Moretti) di una ri-definizione spazio-temporale nell-ambito della società della serializzazione e dell-eterno presente, e del riappropriamento di una memoria storica collettiva cancellata dalla cinematografia degli anni 70, età, come sostiene l-autrice Aoccupied by terrorism, whose history can hardly become part of a collective memory.® (42)

La seconda sezione raccoglie rigorose letture critiche su stili ed estetiche di otto registi. Di particolare attualità è il saggio *Neorealism in the 1990s* di Millicent Marcus la quale, attraverso lo studio comparato di *Ladri di saponette* di Nichetti e *Celluloide* di Lizzani, analizza le recenti manifestazioni di Aneo-neorealismo® nel cinema italiano, attribuendo le frequenti rivisitazioni del cinema degli anni 90 del neorealismo, non tanto a necessità imitative o stilistiche, quanto al desiderio di un ritorno al cinema come punto di riferimento storico nazionale. (67) Si distingue inoltre l-accorata critica reintegrativa del film *La vita è bella* di Maurizio Viano, che ha individuato nella deliberata A dualità® architettonica del film quella natura allegorico-fantastica che rende accettabile una commedia sull-Olocausto, ma che venendo sottovalutata dalla critica americana ha generato numerose opposizioni al film in quanto percepito come mero intrattenimento popolare, vilipendente la sacralità del suo tema principale.

La terza sezione del volume è dedicata agli artigiani del cinema, ai nuovi sceneggiatori, direttori della fotografia, attori, montatori che spesso contribuiscono ad esportare la professionalità italiana nel mondo (Simona Paggi, Dante Spinotti). Quest-occhio diretto sul lavoro collaborativo nella creazione di un film, fornisce un efficace incursione ravvicinata, preziosa per il lettore-cinefilo e non, nel mondo del cinema e sui cambiamenti dei metodi di produzione. Stefania Angelini e Stefano Masi, partendo da un indagine storica sulle diverse tecniche di montaggio americano e italiano giungono all-identificazione di un livellamento internazionale avvenuto attraverso l-uso del montaggio digitale Avid, grande rivoluzionario dell-espressività per la grande libertà che esso offre nell-editing finora vincolato dai limiti della moviola.

Giuliana Muscio in *Sceneggiatori e nuovo cinema italiano*, delinea il nuovo volto degli sceneggiatori italiani le cui diverse origini (teatrali o televisive), multi-funzionalità (spesso sono sceneggiatori-registi o viceversa), interessi per un recupero linguistico e sociale di caratteristiche regionali attraverso un Aallargato parco-personaggi,® hanno favorito il comune credo

che sia in gran parte nelle loro mani la rinascita del film italiano. Interessante in questa sezione, oltre al saggio di Stefano Masi che dimostra come l'articolo 28 abbia, con il suo minimo apporto economico, sollecitato la creatività e la sperimentazione di nuovi registi, montatori e direttori di fotografia pronti alla sfida, l'intervista di Lorenzo Codelli al direttore di fotografia Dante Spinotti. L'intervistato fornisce preziosi *insight* sul suo approccio estetico, le tecniche, e le diverse dinamiche organizzative nelle produzioni statunitensi e italiane.

La parte finale esamina invece il difficile rapporto esistente in Italia tra cinema, televisione, e produzione. La regista Liliana Cavani (ex-funzionario dell'esecutivo RAI), nell'accurata intervista realizzata dalla stessa Gaetana Marrone, promuove una politica partecipativa tra televisione e cinema affinché il cinema europeo possa crescere e diventare competitivo. I commenti conclusivi vengono poi affidati a Mario Sesti, uno dei pionieri dello studio del nuovo cinema italiano, che accredita al cinema contemporaneo, con i suoi pregi e difetti, la funzione di specchio della società a cui solo il tempo attribuirà il suo vero valore.

Il volume di Gaetana Marrone fornisce degli strumenti essenziali per avvicinarsi e approfondire lo studio del cinema italiano nella sua forma *in progress*. La sua lettura è stimolante sia per lo studente principiante che per lo studioso in cerca di validi orientamenti. Non privilegiando l'astrattismo critico, il materiale raccolto dalla curatrice si distingue per la sua tangibilità nella presentazione soprattutto di *A chi il cinema lo fa* rendendo il lettore diretto partecipe del discorso cinematografico italiano nel suo evolversi.

GIOVANNA DE LUCA

CUNY, Graduate Center