ferno XXX to demonstrate how the character uses language taken from the Book of Lamentations in order to differentiate himself from the other damned souls who surround him, thus illustrating the creation of identity through contrast. Throughout his essay, Tambling incorporates aspects of twentieth-century existentialism through the likes of Jacques Lacan and his psychoanalytic concept of the mirror stage, innovatively applying this modern concept to Dante's medieval work.

Michelangelo Zaccarello focuses his essay on the Tenzzone, the collection of six playful sonnets believed to have been exchanged between Dante and Forese Donati. Through a close reading of *Purgatorio* XXIII, Zaccarello notes the ambiguous link with the Tenzzone; he continues by suggesting the possibility that the sonnets may be apocryphal. However, Zaccarello also stresses the importance of clarifying the meaning of the Tenzzone's text first before considering *Purgatorio* XXIII in the analysis. As Zaccarello explains, only in this way may one avoid relying on predetermined interpretations as "universal reading guides" (155) and restore the individual identity of the text.

Robin Kirkpatrick highlights *Paradiso* VII as the key to understanding Dante's intellectual development and his approach to poetry. Rather than offering a narrative of providential events, Kirkpatrick explains that this canto is one centered on Christian doctrine, which more than any other of Dante's writings, showcases the poet's most direct consideration of the tenets of Christianity. Kirkpatrick further breaks down this canto as an exercise in humility and obedience which, according to Dante, are essential components for intellectual and spiritual life. Kirkpatrick refers to the twentieth-century interest in language and how modern-day thinkers conceive of themselves as "inhabitants of a world of words" (175), interestingly applying this modern concept to Dante's view of all men as social beings. Kirkpatrick uses this conviction to explain why Dante's *Convivio* begins with a defence of the vernacular as a replacement for Latin.

In the final essay, John Took approaches his reading of the *Commedia* through an ontological lens. Although a medieval text, Took asserts that the *Commedia* reveals a preoccupation with existence more so than any other of Dante's works. Took points to the priority of the image in all three canticles of the *Commedia*, wherein Dante employs the images as tools for both the elucidation and the affirmation of meaning communicated through the text. Took's essay acts as an appropriate ending for the book, tackling concepts of style and existentialism in Dante – concepts that run as linkages throughout the entire book – from a more holistic point of view and thus, bringing circularity to this collection of essays.

LEILA ANNA OUJI
University of Toronto

Bernardina Moriconi. *Le metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi.* Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2013. Pp. 220. ISBN 978-88-495-2615-8. € 22.

La ricerca di Bernardina Moriconi è una miniera di informazioni, con molte sorprese. La fortuna dell'arcidiavolo Belfagor attraversa i secoli, dal Cinquecento al

XXI secolo, e i generi della letteratura (narrativa, teatro, poesia), fino ad approdare al cinema.

Sul piano teatrale basta ricordare le rielaborazioni di Ercole Luigi Morselli, *Belfagor. Arcidiavoleria in quattro atti* (1918-1920), e di Carlo Lucarelli, *Belfagor ovvero La vanità del diavolo* (1988), andata in scena per la regia di Kido Emiliani. Della novella di Machiavelli si ha una versione in musica realizzata da Ottorino Respighi su libretto di Claudio Guastalla, andata in scena alla Scala di Milano nel 1923. Opportunamente Moriconi segnala che già nel 1861 era apparso a Firenze *Belfagor* di Giovanni Pacini su libretto di Antonio Lanari.

In ambito cinematografico, dove il fascino del diavolo è solitamente di casa come dimostrano *La bellezza del diavolo* (1950) di Renè Clair e *L'occhio del diavolo* (1960) di Ingmar Bergman, Ettore Scola firma la regia del film in costume, interpretato da Vittorio Gassman, *L'arcidiavolo* (1966), che circolò anche in Francia con il titolo *Belfagor le Magnifique*, una chiara “allusione a Lorenzo de’ Medici, che compare come personaggio nel film e a cui non senza merito Belfagor scippa l’appellativo” (184). L’anno precedente era apparso il film *La mandragola*, la commedia di Machiavelli trasposta cinematograficamente da Alberto Lattuada.

Tra le molteplici trasformazioni dell’arcidiavolo merita un posto di rilievo il poemetto *Belfagor*, un misto di prosa e versi, scritto nel 1886-87 dal diciannovenne Luigi Pirandello. Tra il 1890-92 si ha una seconda redazione del poemetto in otto canti, ma “vuoi però che il fuoco, per ovvi motivi, attiri a sé Belfagor, vuoi che la maturazione artistica portasse Pirandello verso altre mete, sta di fatto che anche questo *Belfagor* finirà – secondo alcuni — nelle fiamme, in ogni caso andrà perduto o distrutto” (103-104). Infatti, grazie ai suggerimenti di Luigi Capuana, in quegli anni Pirandello matura la svolta verso la narrativa.

Con una indagine caparbia, Moriconi recupera i frammenti del poemetto giunti fino a noi, con lo spoglio di giornali e riviste, che in varie occasioni hanno pubblicato stralci, e con la lettura dell’epistolario pirandelliano. In una intervista del 1923, intitolata *Pirandello a braccetto col diavolo*, lo scrittore ritorna sul suo poemetto e ferma da par suo la dimensione umoristica del testo, segnalando la differenza tra le maggiori sofferenze dei mariti, che sono uomini, e le minori sofferenze del diavolo negli anni del matrimonio sulla terra dal momento che è abituato ai tormenti e ha una consolidata resistenza ai mali. E conclude: “se Belfagor, che era un demonio e cioè era assai più resistente di noi, ha così terribilmente sofferto, immaginarsi qual è il nostro dolore nella convivenza con le mogli nostre, qual è la nostra disperazione essendo carne e spiriti di poveri uomini!” (109). Ai lettori dell’intervista, rilasciata da Pirandello, resta un dubbio: all’altezza del 1923 lo scrittore, oramai di cinquantasei anni e con sofferte esperienze in ambito coniugale, sta mettendo in evidenza il suo maturo senno di poi o la forza della giovanile previsione?

MARCELLO SABBATINO

Università degli Studi Federico II di Napoli