poetry, but whether they had accomplished enough sensual affect in their poetry to make it effective as a mode of demonstration. The context for this distinction was not poetry's relation to "reality," but poetry's relation to philosophy as a mode of conveying knowledge. This association was fundamental to the Averroistic interpretation of the *Poetics* which had categorized poetry as a part of logic for the ability of its metaphors to move an audience to a psychological acceptance of any given proposition. In this context, clarity is a reference to the achievement of *enargeia*, where *enargeia* gauges simultaneously a metaphor's visual, affective, and propositional success.

Because Unglaub is very careful in his reading of Tasso, many features of the Averroistic tradition come through in his analysis of Tasso's ideas. For example, he does describe Tasso's comparison of poetic imitation to dialectic, and his understanding of Tasso's approach to invention absolutely reflects the connections of invention in this tradition to an ordered memorial inventory of subjects. The implications of this tradition for the functional relationship of painting and poetry, however, are not particularly developed despite Tasso's old school reverence for allegory. What Unglaub's particular success with his analysis of Poussin's visual application of *peripeteia* in *The Israelites Gathering Manna* suggests to me is that we are still predisposed to see what fits with what we know. If we are being successful at getting away from interpreting Renaissance *ut pictura poesis* via the isolationist imperative of formalism, we are still, it seems, prone to privilege a particular understanding of Aristotelian poetics in the Renaissance that fits well with our own epistemological assumptions about the objective character of the natural world artists imitate.

REBEKAH SMICK

University of Toronto

Umberto Mariani. *Il solito Manzoni e il Manzoni vero*. Pesaro: Metauro, 2006. Pp. 249. ISBN: 88-87543-91-7, € 20.

Il tema principale del libro di Mariani si annuncia già nel titolo che ci propone una lettura di Manzoni che va dal "solito" al "vero." "Un libro che muta radicalmente una visione critica sostenuta per un secolo e mezzo" (7). La "strategia espositiva" di Mariani è quella di introdurre le sue tesi fondamentali e poi spiegarle capitolo per capitolo, in forma di dialogo con due secoli di critica manzoniana ed, in particolare, con un critico tra i più recenti che Mariani stima "tra i più intelligenti," Mario Pomilio (11).

La tesi e l'errore della critica tradizionale si riassume in una visione della storia di un disegno provvidenziale del primo Manzoni che la critica insiste nel vedere riflessa nel maturo Manzoni, e specie nel romanzo. Per Mariani, invece, una visione religiosa e teleologica non rientra nella realtà storica se questa non gliela presenta. Questo è quanto succede, per esempio, ne *I promessi sposi* dove la Storia non offre più questa consolazione all'autore come era apparso nelle prime opere, "nel fervore neofita" degli *Inni sacri*. Qui, infatti, operano le credenze dei person-

aggi secenteschi che credono in un mondo regolato dalla mano della Provvidenza e di un Dio che può intercedere nella vita degli uomini (30).

Manzoni ci tiene sempre a ribadire che questa credenza, che viene associata principalmente a Renzo e Lucia, e agli oppressi, è questione di un fenomeno che permette a questi di vivere quotidianamente nella Storia, per soffrire meno, o come scrive Manzoni, "chi lo crede soffre meno di chi non lo crede" (31). Mariani ci tiene a sottolineare che Manzoni al più è "il poeta di chi crede nella Provvidenza" (30). In questo modo Manzoni ha voluto sottolineare la natura soggettiva di *tutte* le teorie provvidenziali e che sono "i mutamenti prodotti dal passare del tempo e dalle scelte umane a dare l'impressione che l'armonia rotta da una iniziale ingiustizia sia stata ristabilita da una giustizia superiore" (26).

Mariani traccia la presenza provvidenziale e salvifica dei principi e misteri del Cristianesimo nelle prime opere del Manzoni, ma anche la crisi sempre più emergente della componente metafisica nella realtà storica. Gli *Inni sacri* sono l'espressione più pura di questa presenza e di questa crisi, e rappresentano ancora un equilibrio anche se precario tra storia e visione Cristiana nelle tragedie. Nel *Conte di Carmagnola* e in *Adelchi*, invece, questa visione viene messa severamente in questione. L'argomento storico del *Carmagnola* non illustra il disegno provvidenziale immanente nella storia, e non concerne i rivolgimenti storici. Dio è assente. Al massimo, c'è la salvezza individuale. Al Manzoni fu possibile completare la tragedia illuminando la morte immeritata del protagonista con la consolazione di un finale abbandono al sentimento del paterno abbraccio di Dio: "pei deserti in cielo/ c'è un Padre" (72). Allo stesso modo, anche Napoleone trovava consolazione nella morte nel *Cinque Maggio*.

Lo stesso vale per l'*Adelchi* dove gli eventi storici in cui era coinvolto il protagonista non rivelavano né un piano provvidenziale, né l'azione liberatrice dei principi cristiani operanti nella Storia. Se nell'*Adelchi* si può scorgere il braccio di una giustizia che punisce l'oppressore, di certo non si vede il Dio cristiano che apporta giustizia e libertà alle nazioni oppresse. Ancora una volta, come nel *Carmagnola*, la sola consolazione offerta ai deboli è "la possibilità di trarre profitto dalla propria tragedia col convertirsi a Lui: 'leva all'Eterno un candido/ Pensier d'offerta e muori'" (75).

Ma Manzoni non si arrende. La sua fede religiosa, la tradizione cattolica "lo assicura che ci dev' essere una ragione, un piano provvidenziale nello sviluppo della storia". Per questo, ragiona Mariani, solo in una trama più ampia di quella di una tragedia, in una trama di romanzo, per esempio, avrebbe potuto emergere il disegno provvidenziale e lasciar intravedere il "vero storico." Ed ecco che siamo al *Fermo e Lucia*, che Mariani stima come il passaggio "verso la supremazia del vero della Storia" (77). Un passaggio, anche perché la mancata riuscita di questo primo romanzo per Mariani non è dovuta ad inesperienza e immaturità tecnica o artistica, come vuole la critica, piuttosto ad uno "stragrande accumularsi, in parte impreveduto, di tanto materiale storico attinente alla vicenda di Fermo e Lucia" (79). E poi, ormai, la vicenda di Renzo e Lucia non interessava Manzoni più della situazione e degli avvenimenti storici che dovevano farle da sfondo dove il disegno provvidenziale avrebbe dovuto rivelarsi.

Ma tra la stesura del primo ed il secondo romanzo le idee di Manzoni sul romanzo cambiano. Vi è un bisogno sempre più intransigente ed un rispetto della verità storica non minore di quello che doveva guidare l'autore di un'opera storiografica. E il bisogno che il romanziere sentiva di distanziarsi, "sia dalla fede di chi vedeva la presenza della mano provvida dappertutto, sia dalla malafede di chi la vedeva dove più gli conveniva" (84). E, infine, la consapevolezza che la Provvidenza era una forza messa in moto esclusivamente dalle azioni degli uomini.

La svolta nel modo di concepire il romanzo aveva come sua inevitabile conseguenza la funzione didattica dell'artista che non si doveva più proporre di educare, "ma di raggiungere il vero, che non poteva non educare" (86). Manzoni parlava di un'arte che educa ed è morale, non perché è moralisticamente didattica ma perché è ricerca ed espressione del vero. Per lui "morale" era sinonimo di "veritiero" altrimenti il poeta è "immorale" (86). Il che significava che la ricerca d'un piano, di un disegno provvidenziale nella storia e la sua rappresentazione nell'opera d'arte era ispirata non solo dalla fede ma anche da queste esigenze razionalistiche e storicistiche. Il passaggio auspicato da Manzoni fu sempre verso un diverso tipo di storicismo, uno spostamento verso una concezione di storia che fosse "eminente-mente la creazione della volontà e delle decisioni umane" (95, n.5).

Ne *I promessi sposi* ci troviamo davanti "ad un Manzoni in cerca dell'oggettività più assoluta" (100). Un Manzoni che si propone l'assoluto rispetto della verità storica insieme ad un rinnovamento stilistico per cui distingue chiaramente le sue impressioni personali da quelle dei suoi personaggi facendoci osservare la realtà attraverso gli occhi e i sentimenti dei suoi personaggi, mettendoci sull'avviso ogni volta per mezzo di un tono scherzoso e ironico. Questa tecnica espositiva la vediamo soprattutto nei capitoli di Renzo a Milano (xi-xvii) che Mariani ci tiene a dimostrare in contrasto con le osservazioni di Barberi Squarotti che la vede invece, "come espressione del giudizio di Dio" (113).

Per Mariani sono i personaggi, che ispirati dalla fede nel soprannaturale, vedono la provvidenza divina dappertutto, mentre lo scrittore che non può più vedere la Provvidenza come una forza metastorica ordinatrice degli eventi umani, la ritrova nelle azioni degli uomini. In un uomo come Renzo, per esempio, "che credendo in Dio agisce secondo il fondamentale comandamento divino dell'amore del prossimo e si fa quindi provvidenza" (123). E così anche gli altri che essendo stati aiutati da Renzo lo aiutano a loro volta sempre in nome della Provvidenza. La storia, secondo Manzoni, è fatta sia da quelli che credono nella Provvidenza, sia da quelli che non ci credono, o fanno finta di crederci per il loro tornaconto, come nel caso di Don Abbondio. Il che non vuol dire che il bene sia fatto necessariamente da quelli che ci credono ed il male dagli altri. Anche chi ci crede veramente fa del male, come donna Prassede, che si fa strumento di Dio nelle cose umane. Ma anche quando è il Manzoni a prestare le sue parole ai suoi personaggi, è sempre intento a farci vedere gli eventi tramite i loro occhi e il loro animo, "per immetterci nella storia con la loro stessa sensibilità" (135). Per il Manzoni storicista gli eventi son stati tutti provocati "da una mano perfettamente riconoscibile e non dalla mano divina che i personaggi vogliono vedere dappertutto" (142), perché così la tradizione religiosa ha insegnato loro. Semmai si potrebbe dire che il Manzoni

si accanisce a discolpare la Provvidenza per le malefatte degli uomini, ma è certo "teso all'affermazione della Storia come esclusivo luogo dell'attività umana"(142). Ne *I Promessi sposi*, Manzoni è arrivato all'idea che la Storia è esclusivamente il dominio dell'uomo e che "Dio lascerà fare, come ha promesso, fino al tempo della mietitura"(142). Manzoni ormai si è liberato dai pregiudizi del sentimento religioso tradizionale "per aderire ad una religiosità più razionale e intellettualmente accettabile"(142).

Mariani conclude la sua analisi ristorativa con altre "letture manzoniane bisognose di rettifica." Nella Terza Parte del libro rilegge "La Lucia dei critici" con attenzione alla critica di Giorgio De Rienzo; "Il Manzoni di Moravia" ed "Il Manzoni di Pomilio." In tutti e tre i casi Mariani, non solo dà ampia prova delle sue capacità argomentative e persuasive, ma completa anche il quadro di una lettura del "Manzoni vero" che vuol essere un invito agli studiosi di Manzoni di prendere nota e di misurarvisi, appunto, nell'esigenza di lasciare da parte "il solito Manzoni" verso la ricerca del "Manzoni vero."

MASSIMO VERDICCHIO
University of Alberta

Aldo Palazzeschi. *A Tournament of Misfits: Tall Tales and Short*. Trans. Nicolas J. Perella. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Pp. 200. n.p. ISBN 0-8020-3850-6 (cloth), 0-8020-4889-7 (paper)

Aldo Palazzeschi — the once futurist, later realist, yet eternal humorist—embodies much of the spirit of early- to mid-twentieth-century Italian letters. Due to a lack of translations, however, he remains little known and appreciated by the English-speaking world. This assures that Nicolas J. Perella's translation of a selection of Palazzeschi's short stories into English is both an important contribution to scholarship and a much needed introduction of Palazzeschi to a broader audience.

The book opens with "Introduction: *Tall Tales and Short*," pp. xi-xliii, that includes notes and a useful "Select Bibliography in English." Herein Perella puts forth a series of interpretations of Palazzeschi's works. Although these readings are grounded in years of study of the Italian writer, some of them, however, are rather bold. At one point, for example, Perella claims that "From 1909 on, in both poetry and prose, Palazzeschi was to be the most elegantly prankish debunker of social and literary myths Italy produced in the twentieth century" (xviii). This bold declaration was rendered nearly verbatim a few pages earlier, yet with one important difference: Perella used "is perhaps" (xiv) in the place of "was to be." A similar use of the superlative opens the work's introduction: "Aldo Palazzeschi (born Aldo Giurlani, 1885-1974) is surely the major twentieth-century Italian writer who has been most neglected in the English-speaking world" (xi). This is an unnecessary designation and also a risky claim; certainly other authors come to mind as vying for this "title," such as Carlo Emilio Gadda. Although the critic stresses links between "*Palazzeschi and Pirandello*" (xxxvii-xl), particularly their theories on the use of humor, Perella fails to mention Pirandello's monumental essay,