ular” phase of the humanist movement and secondly, the decline of French influence on the Italian poetic tradition now becomes important negative evidence for Witt’s claim that in Lovato we are now confronted with a genuinely humanist author (he is, Witt boldly asserts, “the founder of Italian humanism” [78]). In some ways, the central point of Witt’s entire study—or at least the one that scholars will have to contend with the most—is that humanism represented a new cultural and literary style more than it did a shift in curricular orientation, the latter interpretation being the one most closely associated with the book’s dedicatee, Paul Oskar Kristeller. Arguing that the rhetorical orientation of Florentine humanism in the early Quattrocento was but one thread of a more complex and inclusive pattern of classical imitation, Witt presents an interpretation of Italian humanism that no longer depends upon a teleological model of development that would require us to lionize the achievements of Bruni and his generation, substantial though they may have been. While classical oratory was clearly a central feature of humanism by this time, it is by no means the whole story of the humanist enterprise, and Witt’s study helps to enrich and deepen our understanding of humanism as a comprehensive, linguistically rooted shift in orientation that had more global effects, both cognitive and affective in nature, on the shaping of early modern consciousness.

While these two arguments, the first one concerning humanism’s chronology and origin, the second one centering on the defining characteristic of style, are certainly the most innovative among Witt’s observations, there are many lesser but equally exciting and refreshing ideas advanced in this rewarding volume. One might point to Witt’s reevaluation of the importance of Giovanni Malpaghini as a source of influence on the young Bruni and other humanists of the early fifteenth century, or the suggestion that by the fifteenth century humanism had become a “status commodity” (447) as well as an instrument of moral instruction, or the many close readings of humanist Latin that analyse patterns of *cursum* and other literary and rhetorical effects, or the closing remark that the humanist absorption of Latin culture did not occur “all at once” but should more accurately be seen as “a conquest of successive Latin literary genres, beginning with poetry” (497). In refusing to be content with comfortable or risk-averse generalizations, Witt’s ample and expansive study of Italian humanism will certainly complicate the future of scholarship, but it is the sort of complication much to be desired.

W. SCOTT BLANCHARD

College Misericordia, Dallas, Pennsylvania

Di Maria, Salvatore. *The Italian Tragedy in The Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*. Lewisburg: Bucknell University Press/London, Associated University Presses, 2001. Pp. 272. ISBN 0-8387-5490-2. US.\$ 46.50.

Scopo di questo volume è quello di seguire l’invito di Marco Ariani nel rivalutare la tragedia italiana del Rinascimento, ma non solo, perché per Di Maria manca ancora una chiara prospettiva delle novità letterarie e teatrali che caratterizzano la tragedia rinascimentale italiana. In maniera specifica manca, sostiene l’autore,

un'opera che parli del teatro tragico del '500 come foro di discussioni per problemi politici riguardanti il sistema di governo e le problematiche relative alle donne. Pochi infatti hanno dedicato i loro studi sull'argomento (Ferdinando Neri, Marvin Herrick e Carmelo Musumarra) e così Di Maria si prefigge questa impresa per rivendicare alla letteratura italiana un proprio prestigio per la "tragedia" oscurata dal continuo paragone con le opere tragiche francesi e inglesi. L'opera di Di Maria si divide in due parti: *Renaissance Cultural Realities* comprende cinque capitoli, mentre la seconda parte (*Theatrical Innovations*) si stende su tre segmenti.

Nel capitolo 1 della Prima Parte ("The Making of Italian Renaissance Tragedy") l'autore afferma che la diffusione della *Poetica* di Aristotele e dell'*Arte Poetica* di Orazio contribuì alla guida e all'autorità formale degli autori tragici italiani, ma né Trissino né Rucellai seguirono pedissequamente Aristotele, specie per la legge dell'unità di luogo. Per Di Maria l'onore di aver ripristinato la tragedia sulla scena va a G. B. Giraldi Cinzio con l'*Orbecche*. Anche se esisteva una ripresa delle tragedie greche e romane, il canone dell'imitazione, diceva Castelvetro, doveva apparire un processo dinamico che portava alla creazione di un'opera diversa dalla fonte. Scopo del teatro era quello d'insegnare non il "giusto" o l'"ingiusto" ma incoraggiare gli spettatori a riflettere, valutare e definire i valori e le nozioni morali, politiche, religiose e sociali delle loro istituzioni.

Il capitolo secondo ("Renaissance Living Traditions and the Revival of Ancient Tragedy") verte sul bisogno di italianizzare il teatro antico, come asserisce il Trissino, per renderlo comprensibile e interessante agli spettatori. Di Maria si sofferma sulle innovazioni relative alla lunghezza del testo drammatico, allo spazio scenico e della Corte e ai briganti e ai pirati evocanti la pericolosità dell'ambiente in cui l'uditorio cinquecentesco viveva.

Il capitolo terzo ("Their Gods, Our God: Christian Religion in the Tragic World of Myth") tratta di religione e laicità. Il dilemma fu abbastanza serio per gli autori rinascimentali che insistevano sulla verosimiglianza come mezzo per coinvolgere l'uditorio, mentre, allo stesso tempo, si guardava al teatro antico come fonte d'ispirazione e *autoritas*. Seguendo la poetica di "vestire" la tragedia classica in panni contemporanei, molti scrittori optarono verso la pratica di rivestire gli dei pagani con attributi cristiani.

Come il teatro italiano si evolveva in un dramma più laico nel Rinascimento, il divino assunse un ruolo meno cospicuo, come un riflesso del credere in un Dio in qualche modo remoto dagli eventi del mondo. Ciò rese facile per i commedionisti rinascimentali seguire i precetti aristotelici per cui la trama della tragedia doveva evolversi secondo le proprie dinamiche interne e giungere ad una soluzione senza interferenze del soprannaturale. L'espedito del *deus ex machina* nella *Tullia* del Martelli e nell'*Orazia* dell'Aretino non rappresenta una contraddizione di quanto è stato detto, ma un riflesso di un cambio di prospettiva che la società rinascimentale nutriva verso la religione e gli dei.

Il capitolo quarto ("The Nature of Kingship: The Debate on Machiavellism") centra il problema politico della tragedia. Attraverso tutto il Cinquecento i precetti di Machiavelli sul principato dominarono tutte le forme di dibattito politico sia in Italia che fuori. Benché le tragedie si distinguessero per la loro originalità, tutte

sembravano approfondire il conflitto ideologico su tre punti: 1) natura e potenza dell'autorità reale; 2) nozione unica di stato o bene comune; 3) mezzi impiegati per difendere lo stato. Anche se esistevano trattati politici e un ben distinto genere letterario per argomenti riguardanti lo stato, il teatro drammatico fu, senza dubbio, l'unico foro per tale discussione. Tra le tragedie più note del Rinascimento italiano l'*Orbecche* del Giraldis offre il modello di dramma migliore sul dibattito relativo al sistema di governo. A quel tempo il teatro divenne infatti una forma di retorica del potere: la di-stinzione fra il "qui e ora" degli spettatori e il "là e allora" della scena permetteva al pubblico di recepire l'esperienza teatrale come un contrasto fra il possibile mondo del dramma e il proprio mondo reale.

Il capitolo cinque ("Tragic Heroines: The Debate on the Emerging Question of Women") si aggira sulla questione delle donne. È interessante notare che molte tragedie rinascimentali appaiono con il nome di donna nel titolo, come *Sofonisba*, *Rosmunda*, *Tullia*, *Orbecche*, *Orazia*, *Canace*, *Marianna*, *Adriana*, *Merope* e *Acripanda*, perché tali figure femminili furono eroine dal momento che scelsero di morire piuttosto che vivere sotto umilianti condizioni. La disputa sulla parità degli uomini e delle donne in società fu una delle più cocenti nel Rinascimento. Il merito va al Giraldis, al Trissino e al Rucellai per aver diretto l'attenzione su questo argomento nella scena teatrale. Le donne furono rappresentate come vittime di una società patriarcale che le considerava inferiori all'uomo (in teatro il patriarca era spesso il Re), ma, nello stesso tempo, le donne erano eroine nel desiderio di morire per la loro libertà e dignità. Così il pubblico, di fronte a simili drammi, si trovava presente ad un dibattito tra un concetto tradizionale e moderno di femminilità.

Gli ultimi tre capitoli rappresentano la seconda parte dell'opera sulle innovazioni teatrali della tragedia rinascimentale. Il capitolo sesto ("The Evolving Concept of Stage and Dramatic Space") tende a dimostrare che un dramma non consiste solo di un codice verbale, ma di un testo teatrale che si esprime tramite suoni, movimenti, gesti, apparenza, dizione, tono di voce, dimensioni spaziali e altro. Impegnando gli spettatori sensorialmente, attraverso vista e suono, la percezione teatrale tende a stabilire tra le altre cose, un forte senso di vicinanza spaziale tra l'uditorio e la scena. Fu Vitruvio con il suo *De Architectura* a fornire l'impulso per un approccio innovativo della scena drammatica. Poi gli studi di Leon Battista Alberti, ispirato da Vitruvio, e del Perruzzi e del Prisciano formarono le basi dell'architettura teatrale del Rinascimento. Tra le tragedie più adatte per un approccio critico basato sulla funzione dello spazio drammatico e delle dinamiche spaziali l'*Orazia* dell'Aretino, dice Di Maria, è forse la scelta migliore perché è la tragedia più drammatica del Rinascimento sia in senso tematico che drammaturgico.

Nel capitolo settimo ("Representing the Unrepresentable: The Hic et Nunc of Tragedy") Di Maria spiega con esempi di tragedie di Groto, Giraldis e Aretino la tecnica dell'*hic et nunc*. È un espediente drammatico che permette un'effettiva sostituzione alla rappresentazione diretta di violenza, quando scene cruente e sanguinarie non erano considerate forme teatrali esteticamente accettabili. Consiste in questo: il tragico momento che gli spettatori stanno per contemplare è reso verbalmente sulla scena tramite le ultime parole o grida della vittima, la descrizione della violenza da parte di un testimone e l'ammissione verbale di chi commette il delitto.

L'ultimo capitolo ("The Theatrical Language of Sounds and Movements") discute la semiotica del teatro cioè i suoni, le voci e tutti i movimenti fisici dei personaggi teatrali sulla scena. Più che altri teorici rinascimentali, secondo Di Maria, fu Sebastiano Serlio a sottolineare la virtù comunicativa dei segni sulla scena, e l'*Oreste* di Rucellai fu il pezzo teatrale più appropriato per tali considerazioni.

Per un commento critico generale dell'opera di Di Maria, ritengo che lo studioso abbia raggiunto il suo scopo, cioè quello di fornire agli studiosi di teatro e ai non specialisti un volume completo di consultazione sulla tragedia italiana del Rinascimento nonché una trattazione nuova, originale e ancora mancante sull'argomento. Con chiarezza e documentazione vastissima il Di Maria ha sottolineato punti fondamentali della tragedia italiana del '500 apportando esempi cogenti e numerosi. Molto valida e lodevole mi pare la seconda parte dell'opera sulle innovazioni teatrali relative all'architettura e al linguaggio scenografico del teatro italiano.

MAUDA BREGOLI-RUSSO

University of Illinois at Chicago

Poeti del Cinquecento. vol. 1. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, eds. Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Silvia Longhi, Milano-Napoli: Ricciardi, 2001. Pp. 1210. ISBN 8-878170-04-6.

Poeti del Cinquecento è il ventitreesimo volume della serie "Letteratura Italiana Storia e Testi" di Ricciardi. Si tratta del primo della prevista serie di tre tomi: un secondo in preparazione contenente la poesia di Della Casa, Varchi e altri fiorentini a cura di Giuliano Tanturli, di Vittoria Colonna e Antonio Minturno a cura di Giovanni Bardazzi; un terzo tomo in progetto con il lavoro di Giovanni Parenti sui poeti neolatini commentati e tradotti a fronte degli originali. L'introduzione di Gorni (XI- XXIX) ci informa della storia editoriale lunga e travagliata del volume, gravato da lunghi anni di ritardo. I curatori se ne scusano e in parte fanno ammenda: per le sezioni da lei curate, Silvia Loghi inserisce un'aggiunta bibliografica aggiornata fino al 1997. Rispetto alla classica edizione dei *Poeti del Duecento* curata da Contini nella stessa serie, che consta di solo due volumi, il progetto di ben tre volumi per la poesia del Cinquecento richiede una giustificazione; i compilatori si ritengono persuasi che "la poesia del Cinquecento in sonetti, canzoni e capitoli sia un genere d'importanza storica, proponibile ancora con abbondanza ai lettori contemporanei" (XX). Tale importanza storica è evidenziata da alcune scelte che si distanziano dalla tradizione antologica finora seguita per la lirica del Cinquecento e che metteremo in luce in seguito.

Entro le diciassette sezioni del volume, Gorni individua due figure centrali: Pietro Bembo e Michelangelo Buonarroti; del primo si presenta l'intero canzoniere, mentre del secondo si offre una scelta antologica. A nostro giudizio, oltre a queste due figure centrali, va aggiunta anche quella di Francesco Berni che, come maestro di genere comico, fondatore dello stile bernesco, e unico altro autore nel volume di cui si propone l'intera produzione di *Rime*, merita il titolo di protagonista della poesia del Cinquecento, come del resto Silvia Longhi ben dimostra.