

REVIEWS

Leonardo Campus. *Non solo canzonette. L'Italia della ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo.* Le Monnier, 2015, pp. 304.

Con questo interessante studio di interesse musicologico e sociologico oltre che storico, Leonardo Campus traccia il mutamento della società italiana dal dopoguerra ad oggi attraverso “musica leggera come fonte della ricerca storica” (3), rifacendosi all’approccio delle *Annales* francesi, che poneva l’attenzione “alla mentalità, ai costumi, alla cultura, alle caratteristiche di quella società” (3-4). La prefazione di Stefano Bollani impreziosisce il volume.

I primi due capitoli consistono in una rassegna delle edizioni del festival anno per anno (con una certa corritività dopo gli anni '60), che documentano non solo il ruolo storico, musicologico e sociologico che le canzoni di Sanremo ebbero in Italia, ma anche lo sviluppo della musica internazionale, che dal 1962 iniziava la rivoluzione pop e rock, con Beatles, Rolling Stones e Dylan.

Il terzo capitolo, “Sanremo nel paese delle meraviglie (1951-1957),” contiene un’analisi—più dettagliata sia per i testi che per le musiche—delle canzoni sanremesi del periodo 1951-1957 e mette in evidenza il carattere di facile evasione e astrazione dalla realtà (dove il titolo del capitolo) che distingueva il repertorio di Sanremo, a fronte degli enormi sforzi del paese per ricostruirsi dopo la guerra. Campus sostiene, attraverso una meticolosa ricerca sui giornali dell’epoca e sulle fonti storiche, che l’establishment politico democristiano ha avuto un ruolo chiave nell’assecondare il gusto piccolo-borghese e reazionario nella promozione musicale di talenti come Claudio Villa, Luciano Tajoli, Nilla Pizzi ecc.

Campus raggruppa in sedici categorie tematiche i titoli delle canzoni di questo periodo e ne considera, non senza una vena di divertita ironia, la stucchevole e monotona retorica reazionaria (100-01). Ma l’autore mostra anche che la persistenza di certe formule ha influito su canzoni, posteriori e di genere diverso, di Battiato, Minghi, De Gregori (106) e segue le reazioni della stampa e degli intellettuali di diverse appartenenze politiche (Montanelli, Moravia, Pasolini, Maraini, Eco) di fronte al fenomeno delle “canzonette”, che pervadeva inesorabilmente anche i ranghi della sinistra, pur impegnata a denunciare la vacuità del fenomeno mediatico e culturale. Campus utilizza opportunamente una considerazione di Stephen Gundle (66) che attribuisce alla destra e alla

Democrazia Cristiana la capacità di aver saputo pervadere la cultura popolare—anzi dovremmo dire pop—, sottraendola all'influenza della sinistra, tutta protesa verso la cultura 'alta' e la zona intellettuale.

Fra le letture che Campus offre, quella di "Vola, colomba" (118-19) vincitrice del primo Festival nell'interpretazione di Nilla Pizzi risulta particolarmente riuscita perché svela i riferimenti alla questione di Trieste che si celano nel testo della canzone, che pur con il suo stile convenzionale incentrato sulla consueta triade Dio-patria-famiglia, dice forse qualcosa di più di quel che generalmente si conosce. Prima di alcune pagine che riproducono le copertine degli spartiti dei pezzi vincitori dal 195 al 1957, il capitolo avrebbe potuto concludersi con la presentazione della novità introdotta da *Cantacronache*, il gruppo formatosi a Torino appunto nel 1957—termine indicato nel titolo—mentre si spinge ad anticipare gli anni sessanta con una breve disamina di canzoni di Celentano e Tenco.

Il quarto capitolo, "E l'Italia cominciò a volare (1958)," spiega il successo della canzone di Domenico Modugno in relazione ai mutamenti profondi che proprio nel 1958 caratterizzarono il nostro Paese. L'analisi della canzone e dell'Italia dei tempi è condotta con rigore, tuttavia a tratti la consueta chiarezza dell'autore subisce qui qualche offuscamento: per esempio non è chiaro dove si debba vedere un accenno alla sessualità in "Nel blu, dipinto di blu" ("in *Volare* l'amore e la sessualità sono presentati in modo libero e felice," 148). Inoltre quando Campus mette a confronto statistiche riguardanti il reddito medio, le spese e le aspettative degli italiani in due sondaggi realizzati nel 1958 e nel 2004 (141), la fonte, citata alla nota 12, appare essere una puntata di *Porta a porta*, ma sarebbe stato più corretto citare anche la fonte alla quale fonte attingeva il programma di Bruno Vespa. Nel resto del capitolo si descrive "la ricezione attutita, ripulita, edulcorata" e soprattutto "tardiva" (161) che la musica italiana ebbe del rock 'n roll, nella dialettica culturale che vedeva l'America come mito e come bersaglio di protesta a un tempo.

Nel conclusivo "Il tuo bacio è come un Boom (1959-1964)" Campus mette a confronto il successo degli "urlatori" ispirati ai modelli americani con i competitori e tradizionalisti in Italia. Si scopre così che Mina riscuoteva tanto successo quante critiche a causa della fisicità del suo stile canoro, che la televisione degli anni '50 si scandalizzava di come cantasse "con tutto il corpo," e che la mimica scatenata di Adriano Celentano inquietava il parlamentare missino Clemente Manco al punto di presentare un'interrogazione parlamentare per bandirne i "movimenti contorsionistici a fondo epilettoide" (180). Malgrado la persistenza del

REVIEWS

tradizionalismo melodico alla Tajoli, Villa e Cinquetti, il rock e i suoi derivati—mai separati dal messaggio visivo portato dalla televisione—vengono progressivamente introiettati da strati sempre più ampi della popolazione. Campus traccia il mutamento culturale che accompagnò gli anni del boom attraverso i nuovi temi che permeavano le canzoni di Sanremo e non (la motorizzazione di massa in “Andavo a cento allora” di Gianni Morandi e “La ballata del pedone” di Ennio Sangiusto; la villeggiatura estiva in “L’ombrellone” di Johnny Dorelli e “Pinne, fucile ed occhiali” di Edoardo Vianello). Campus giustamente nota che fra le righe della celebrazione del nuovo benessere, queste canzoni in realtà mostrano anche i mutati costumi sessuali degli italiani “raccontando storielle d’amore nate sulla spiaggia... allontanavano ulteriormente il cliché dell’amore ‘epico’ stile ‘Vola, colomba’” (189). Il mutamento tematico dai primi anni del festival agli anni del miracolo economico—un periodo di appena dieci anni—fu notevole, e Campus nota acutamente il confronto con la stasi tematica dei nostri giorni: i temi che vinsero nel 1995 o nel 2005 potrebbero ancora vincere nel 2015 (anno di pubblicazione di *Non solo canzonette*).

Le ultime pagine concludono questo interessante studio con una disamina dei maggiori cambiamenti che, dal tragico suicidio di Tenco del 1967, hanno introdotto la rivoluzione culturale degli anni '70. Lo sdoganamento del discorso sessuale consente ora di parlare di amori cinici, di tradimenti, persino di femminismo, e prendono parte alla gara cantautori come Sergio Endrigo, Giorgio Gaber, Gino Paoli. Campus arriva ad accennare agli anni '80 con un'analisi del brano secondo classificato del 1986: “Il clarinetto” di Renzo Arbore), ma sostanzialmente interrompe la sua storia della canzone di Sanremo al 1964, lasciando il lettore con la speranza di una futura indagine sul periodo seguente.

Francesco Ciabattoni

GEORGETOWN UNIVERSITY

Francesco Ciabattoni. *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*. Carocci, 2016, pp. 164.

In questo saggio saggio Ciabattoni analizza la presenza di testi di canzone “logogenici”—ossia i testi che, in base alla sua definizione, sono nati “dallo stimolo di un altro testo verbale” (11)—in sei cantautori italiani: Vecchioni, Guccini, Branduardi, De André, De Gregori e Baglioni. L’attenzione è rivolta in particolare ai riferimenti a testi letterari e subito appare chiara l’impostazione del libro: Ciabattoni indaga “qualunque strategia di citazione o di imitazione,” ma nel contempo interpreta i rimandi individuati come “citazioni” in senso lato, ossia come segni di un deliberato legame intertestuale con l’opera da cui derivano, anche quando la citazione non è palese e l’autore preleva elementi di difficile individuazione: “Quando le citazioni o i prelievi testuali consistono nell’importare un frammento non famoso, l’arte allusiva si fa ancora più sottile e complessa perché prevede un riconoscimento basato su una conoscenza approfondita del testo d’origine, senza la quale non si coglie pienamente il significato della canzone” (12).

È sempre così? Non è un problema da poco: i cantautori esaminati sono diversi fra loro e talvolta cambiano strategia a seconda dei brani o del periodo. Inoltre, se si ipotizza una funzione sempre allusiva delle citazioni individuate—cioè si suppone che le canzoni si rivolgano, per essere comprese appieno, a qualcuno che conosce il testo d’origine—il primo problema è la definizione del pubblico. Come nota Ciabattoni, queste canzoni hanno come pubblico primario “milioni di ascoltatori completamente ignari delle allusioni in esse contenute” (13); tuttavia, aggiunge, “forse [i cantautori] comunicano con una porzione privilegiata di pubblico, con cui entrano in gara attraverso un gioco di riconoscimenti.” L’allusione diviene così il “sintomo d’amore” a cui si riferisce il titolo.

Come è inevitabile in operazioni del genere, a seconda della sensibilità di ciascun lettore i richiami individuati possono a volte destare il sospetto di una possibile poligenesi, o del rimando a una fonte comune rimasta ignota. Ma a chi scrive è accaduto di rado: nel complesso il lavoro di ricerca delle citazioni appare acuto e accurato, così come l’analisi dei legami e delle differenze fra il contesto d’arrivo e quello di partenza. Difficile resistere alla tentazione di integrare con un paio di ulteriori possibili legami. Ad esempio, la canzone *Poeti per l'estate* di

Francesco De Gregori, esaminata alle pp. 21-2, inizia “Vanno a due a due i poeti verso chissà che luna” e poco dopo dice che “pugnalano alle spalle gli amici più cari”. Con ogni probabilità, è un’allusione alla seconda e ultima strofa di *Poeti in via Brera: due età* di Vittorio Sereni, dove appunto c’è una sfilata di poeti d’oggi: “(Frattanto / sul marciapiede di fronte / a due a due sotto braccio tenendosi / a due a due odiandosi in gorgheggi / di reciproco amore / sei ne sfilavano. Sei.)”

Oppure, nella canzone di Angelo Branduardi esaminata alle pp. 51-2, *Sotto il tiglio*, tratta da Walther von del Vogelweide, la terza strofa introduce un elemento nuovo: sul giaciglio dei due amanti “la radica si abbraccia al giglio, / voi che passate potete vedere / come son cresciuti insieme.” È la ripresa di un’immagine frequente nelle conclusioni delle antiche ballate scozzesi (ad esempio, in molte versioni di *Barbara Allen*) dove, sulla tomba dei due amanti, si annodano insieme una *briar* e una *rose*.

I riscontri più impressionanti del volume riguardano Claudio Baglioni. In un primo momento, quando Ciabattone prende alcuni versi di una canzone de *La vita è adesso* e fa notare che dipendono da un brano del romanzo *Una vita violenta* di Pasolini, perché ricorrono le “cartelle,” i riferimenti alla “scuola” e ai “giochi” e la parola “montarozzo” (che in Pasolini è però “montarozzetto”), il lettore può pensare che sia solo una curiosa coincidenza. Ma subito si affollano altri riscontri in serie e i dubbi spariscono. Ritornano uguali le ambientazioni, ma soprattutto ricorrono precise tessere: ad esempio, “i carosielli con tanta luce e poca gente” in *Una vita violenta* riappaiono in Baglioni come “piccole giostre con tanta luce e poca gente”; e “l’aria era tesa come la pelle d’un tamburo” ritorna come “notte tesa come pelle di tamburo.” Allo stesso modo, due personaggi “tutti ingobbiti, con quelle schienucce d’uccelletti” generano il verso “tu in quella schienuccia d’uccellino”; oppure “questo che parlava come un grammofono scassato” di Pasolini riappare come “tuo fratello è un grammofono scassato”; e poi “una crosticina di fango nuovo, di cioccolata” ritorna in “un fango di cioccolata”; poi c’è la “gomma americana” che ritorna uguale e la “schicchera” al “mozzone” che diventa “una schicchera alla cicca”; e poi “un giovanotto largo e chiaro come un mazzo di scarola” che ritorna nelle “ragazze [...] fresche come mazzi d’insalata” (114-34). Ancora più netti sono i rimandi al *Pianto della scavatrice*, sempre di Pasolini (121): “Povero come un gatto del colosseo / vivevo in una *borgata calce / e polverone*, lontano dalla città // e dalla *campagna*. // [...] *bucato da mille file uguali / di finestre sbarrate*, il Penitenziario / tra vecchi campi e sopiti casali.” Il confronto con due versi di un’altra canzone de *La vita è adesso*

non lascia dubbi: “vorrei un biglietto per un posto senza le *borgate calce e polverone*, / *bucate da mille finestre uguali* che si mangiano la *campagna*.”

Riscontri analoghi vengono trovati in Baglioni anche per Luzi, Morante, García Márquez e vari altri. Ciabattoni analizza con cura il contesto sia nei testi d'arrivo, sia in quelli di partenza, notando come il prestito possa anche venire riutilizzato in modo molto diverso, ma comunque rechi traccia del suo contesto originale e quindi ne ricavi una sorta di connotazione.

Infine, Ciabattoni nota che “è solo attraverso il riconoscimento del rapporto con i sottotesti di Márquez, Pasolini, Morante e Luzi che si può collocare correttamente *La vita è adesso*,” perché “il genere canzone in questo caso rinuncia alla propria autosufficienza estetica” (136).

È questo, appunto, il nodo fondamentale su cui egli torna nelle conclusioni dell'intero volume: “Il risultato è—in ciascun caso qui considerato—quello di una canzone il cui significato è nuovo ma non del tutto indipendente da quello del testo d'origine” (144). Quindi “la scrittura di certi cantautori” è “una rete nella quale spesso accade che un singolo testo sia meglio comprensibile se posto in relazione con altri”: per comprenderlo appieno, “le antenne dell'ascoltatore debbono affinarsi e allenarsi a riconoscere i possibili richiami nascosti” (146).

Difficile prendere una posizione netta rispetto ad affermazioni del genere. De André una volta definì sé stesso un “mosaicista” (71) più che un poeta, proprio in base a questa tecnica del *collage* di testi e musiche altrui, scritte da collaboratori o da artisti del passato. A parere di chi scrive, è improbabile che considerasse i suoi testi come non autosufficienti: il suo obiettivo, di solito, era proprio quello di creare, con l'aiuto della realtà come di opere altrui, un testo valido in sé e usufruibile a prescindere dai suoi precedenti. In altri casi, invece, l'allusione per iniziati è probabile o persino esplicita. Su tutto questo si potrebbe discutere a lungo. Di sicuro, invece, questo volume svela una rete di contatti e riprese di un'ampiezza sorprendente: la letteratura e la canzone appaiono molto più vicine di quanto di solito si pensi.

Mark Epstein, Fulvio Orsitto, and Andrea Righi, editors.
TOTALitarian ARTs: The Visual Fascism(s) and Mass-Society.
Cambridge Scholar Publishing, 2017, pp. 445.

The aim of *TOTALitarian ARTs* is to explore the connection between visual arts, mass-culture, and totalitarian societies. The book displays a rich and wide range of perspectives on the topic of totalitarianism in architecture, arts, cinema, performances, and new technologies. A very positive aspect of this book is that it addresses totalitarianism in an international context that includes not only Italy but also other European countries and South America. Given the amount of information contained in this book, this review may look at times too quick and schematic, but it is intended to give at least a sample of the different perspectives exposed.

TOTALitarian ARTs is divided into six parts. Part I is entitled Totalitarian Environment: Spaces and Images. In the first essay, “The Use and the Abuse of the Classical Fragment: The Case of Genoa and Sculptor Eugenio Baroni,” Silvia Boero examines the Italian Fascist regime’s tendency to “appropriate” Roman figurative arts for propaganda. Boero shows how the reconstruction of Piazza della Vittoria in Genoa, the Arc of Triumph and the adjacent buildings projected an image of power of Fascist Italy. Boero also explores how it was possible to transmit anti-regime content through sculptures, as is the case of Eugenio Baroni’s monument to the mutilated soldier. Maria D’Annibale, in “Fascist Ideology, Mass Media, and the Built Environment: A Case Study,” deals with the restoration of the Palazzo del Podestà in Verona; the removal of its Neo-classical façade, substituted by a fictitious recreation of the Medieval style, is an example of how the present constantly constructs and reinvents the past “according to the interests and visions of the current players” (37). Amanda Minervini, “Face to Face: Iconic Representations and Juxtapositions of St. Francis of Assisi and Mussolini During Italian Fascism,” focuses on the attempt made by Italian Fascist propaganda to transform Fascism into a “political religion.” In particular, Minervini analyzes the case of two biographies of Saint Francis published in 1926 which established a parallel between Francis and Mussolini, “even claiming that Francis’s life anticipated that of Mussolini” (49). Pierluigi Erbaggio, “Mussolini in American Newsreels: *Il Duce* as Modern Celebrity,” deals with the popularity of Mussolini outside of Italy in the 1920s thanks to two American newsreel companies, Fox and Hearst, that praised Mussolini’s charismatic

leadership and engagement with modernity. According to Erbaggio “creating a sort of American popular consensus of opinion regarding the Italian dictator” (77) was functional to the interests of financial institutions, like J.P. Morgan, which having invested substantial amounts of money in Italy were interested in giving a positive image to Fascist Italy.

Part II is dedicated to Totalitarianism and Italian Cinema. In his essay, “Pasolini’s Reflections on Fascism(s): Classic and Contemporary,” Mark Epstein examines Pasolini’s movie *Salò*, where sexuality metaphorically represents “the exploitation of human beings by other human beings” (84). Unlike other critics, who label Pasolini as a Romantic or a Rousseauian, Epstein sees this author as a materialist, in a line of thought that goes from Leopardi to Timpanaro; therefore, Epstein considers Pasolini’s interest in myth “tied to the retrospective examination and explication of the genesis of (non-economic) values (and ethics)” (95). Angelo Fàvaro’s contribution, “From Moravia to Bertolucci: The Monism of *The Conformist*—the Farce After the Tragedy” is divided into two parts. In “Part I: from Tragedy to Myth,” the writer compares Moravia’s novel *The Conformist* to its cinematic version by Bertolucci. According to Fàvaro, Moravia’s representation follows the typical structure of 19th century novels, while in Bertolucci’s movie the protagonist “follows a troubled itinerary towards confused incomprehension of himself, the world, his being in the world” (109). In the second part of his contribution, “From Treatment to Farcical Finale,” Fàvaro examines the original treatment of *The Conformist*, probably written by Moravia himself. The result of the analysis shows the differences between Moravia’s and Bertolucci’s concepts of conformism. If Moravia sees the story of Marcello as a tragedy, Bertolucci interprets it in a farcical key: at the end of the movie the spectator is left with a profound unease, mixed with the nauseating conviction that conformism “is a chameleon-like, insuperable, existential condition” (130). In “Nazi-Fascist Echoes in Films from WWII to the Present,” Fulvio Orsitto examines the transition of the Nazi-fascist imaginary in cinema after World War II in three stages: the mocking attitude, typical of the 1940s, the “rehabilitated look” of the 1950s (during the Cold War the enemy was Communism), and the “perverting approach,” where the Nazis are depicted as sexually fetishistic perverts, the premise for the *Nazisplotation* genre in the 1970s.

In Part III: Totalitarian Aesthetics and Politics, Ana Rodriguez Granell, “The Other Modernity: Fascist Aesthetics and the Imprint of the

Community Myth against the Failure of Liberalism,” analyzes the aestheticization of politics in fascist regimes showing how they are often based on the fascination for non-rational elements like affection and emotions. Granell also explores the fascist myth of “original community” viewed as “instinctive, animal pre-consciousness” (174). The aim is to present fascism not as an anomaly but as an integral part of the contradiction of modernity (176). In the essay “Thought vs. Action: Golden Age Aesthetics in French Proto-Fascist and Fascist Discourses,” Gaetano DeLeonibus examines the ideological positions of two French writers, Maurras e Drieu La Rochelle. Both these writers found a model of the perfect society in the past, but Maurras was inspired by the monarchic absolutism of the *Ancien Régime*, Drieu instead by the mystical dimension of the Middle Ages. After a close textual analysis, DeLeonibus concludes that Maurras’ and Drieu’s fascist ideas were not fully formed ideologies but aesthetic positions, inspired by a Nietzschean spiritual opposition to a time considered vulgar and decadent (197). Sean P. Connelly, “Envisioning Vichy: Fascist Visual Culture in France 1940-44,” focuses on the Republic of Vichy and how fascist propaganda substituted the revolutionary motto “Liberty, Equality, Brotherhood” with the more reactionary “Work, Family, Country.” Connelly also discusses how the regime used the figure of Joan D’Arc as a symbol of the republic: “the fascist fusion of national tradition with youthful vitality” (204). In her contribution, “Salvador Dali: The Fascist Genius,” Anna Vives explores Salvador Dali’s relationship with fascism, mainly his fascination with Hitler and his collaboration with Franco. According to Vives, who also analyzes some of Dali’s most controversial paintings, his main concern was essentially non-political; in fact, the painter mocked every form of orthodoxy regardless of its political nature. According to Vives, “Dali’s link with Fascism is a consequence of his “self-representation as a genius” (230).

Part IV of this book is entitled Totalitarian Geography. Daniel Arroyo-Rodríguez, in his essay, “The Impossible Reconciliation: Pedro Lazaga’s *Torrepartida* (1956),” examines the strategy of reconciliation of the Spanish fascist regime two decades after the Civil War exposed in the movie *Torrepartida* by Pedro Lazaga. According to Arroyo-Rodríguez, the movie humanizes the enemy, but criminalizes the political opposition movement. The aim of *Torrepartida*, and its value, for Franco’s propaganda, is “to reconcile the humanization of the enemy with the need to eliminate it” (270). In fact, even though the protagonist eventually acknowledges his errors, this realization does not eliminate the necessity of the punishment. Redemption is impossible. The essay by

REVIEWS

Isabel Macedo, Rita Bastos, and Rosa Cabecinhas, “Representations of Dictatorship in Portuguese Cinema,” starts with a panorama of the historical events that led to the dictatorship and offers a rather broad overview of Portuguese cinema from the 1930s to the present days (impossible to summarize here). Finally, the authors analyze two documentaries, *Lusitan Illusions* and *48* that deal respectively with the self-representation of the regime and with the reality of the political persecution of the dissidents. In a similar way, Claudia Peralta, “Looking Forward, Looking Backwards: Notes on the Dictatorship in Uruguay,” starts with a synopsis of the events that followed the military coup in Uruguay in 1972 and points out that after the end of the regime in 1983, the new political leaders decided to “look forward,” that is, not to prosecute those who tortured and killed many dissidents during the regime. Peralta mentions several documentaries that shed some light on the crimes perpetrated by the dictatorship and underlines the importance of these documentaries for the healing process of the nation because “without truth, justice is not possible” (286).

In Part V: Contemporary Forms of Totalitarian Representation, Arina Rotaru’s essay, “Totality and Destruction in Contemporary German Culture: Playing on Fascism in the Total Art of Serdar Somuncu,” discusses the work of the Turkish-German artist Serdar Somuncu and in particular his performance *Hitler Kebab*, claiming that Somuncu exposes German fascism “as an infamous and intangible property of German history” (304), and also shows how Hitler’s discourse is still perpetuated nowadays in a society “infused with paranoia against Islam and against other visible minorities such as the Turks.” (313) Maria Stopfner’s essay, “*Seit heut früh wird zurückgeschriben*: Intertextuality and Interdiscursivity in Political Comics of the Far and Extreme Right,” shows how German neo-Nazi groups use comics for Anti-semitic, xenophobic, propaganda. Stopfner analyzes a German comic book, a remake of a 1996 English booklet entitled *The Fable of Ducks & Hens*, where hens (Jews) trick a multitude of hard-working ducks (the general population) until they are defeated and banished by a group of geese (the Nazis). Stopfner focuses on intertextual references—both in words and images—that show disturbing parallels with Third Reich language and rhetoric. According to Stopfner, this comic book, in its calculated ambivalence, can be a dangerous form of propaganda even for children who are not able to catch all the hidden political references, because they still can get the ideological message: do not trust foreign “birds.” Mattias Ekman, “YouTube Fascism: Visual Activism of the Extreme Right,” takes into

consideration the strategy of dissemination of political propaganda on the internet made by Swedish far right-wing movements. Ekman conducts a quantitative analysis of 223 videos published by Swedish neo-Nazi groups divided into categories: political right-wing demonstrations, martial art performances, and humor, that is, mockery of the police or political opponents. Ekman shows how marginal groups, using platforms like YouTube, obtain a large public visibility, and make available online anti-democratic, anti-Jewish, anti-feminist content.

Part VI of the book is entitled Comparative Reflections on Totalitarian Worldviews. In his wide and well-researched essay, "Totalitarian Trends Today," Mark Epstein starts with Pasolini and his analysis on consumerism to show how the contemporary consumer society is more totalitarian than "classic" fascist regimes. According to Epstein, the elites play on the fear of terrorism to expand the repressive apparatus of the state and, at the same time, "monopolistically concentrate the sector of finance capital." (379) New totalitarianism, in his analysis, "by voiding institutions simply removes citizen access to any tools and means to redress any participation," (397) and only by "a new foundation for social, political, economic, ethical and interspecies relations" (404) could it counter the dominant thought. A second essay by Ekman "Theories of Video Activism and Fascism," examines how far right-wing movements, instead of addressing the rational level, play on the fear of global terrorism, adopting a strategy based on a "cultural politics of emotions" (411) that plays on vulnerability and "the basic desires of belonging" (413); the result is a sort of group cohesion based on masculinity, violence, and youth. In the last essay of the volume, "Deleuze's and Guattari's *Anti-Oedipus* as a Theory of Fascism," Andrea Righi starts from an analysis of popular movies like *The Hunger Games* and *The Bling Ring* to conduct an exploration of fascism that is based not only on violence and oppression, but also on a wide popular consensus. How is it possible that people could desire to be oppressed? To answer this question, Righi analyzes Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* and its focus on desire, interpreted not as a dynamic based on lack, but on desiring fluxes (ensembles of machines). Instead of viewing fascism as an imposition coming from the outside, Deleuze and Guattari claim that the masses, under a certain set of conditions, "wanted" fascism. The author discusses the "pleasure-libidinal dimension" (437) of fascism, and the fact that desire in neoliberal society is no more based on sex or passion but on life itself, in its pure senseless continuum. Righi claims that we are now witnessing "a mutation of the social complex that

is deeply *ingrained* in the dynamics of a desire that is now emptied of any passion,” (438) the nightmare sensed by Deleuze and Guattari.

Given the wide range of its analytical perspectives, *Tot-Art* is certainly recommended as an essential tool for the study of old and new totalitarianism, not only in the form of “classical” dictatorships but also in more recent and insidious resurgences through the Web.

Daniele Fioretti

MIAMI UNIVERSITY

Roberta Ricci, and Simona Wright, editors. *NeMLA Italian Studies. The Renaissance Dialogue*. Vol. 38, 2016, pp. 245.

This monographic issue of *NeMLA Italian Studies* celebrates the 500th anniversary of the first publication of *Orlando Furioso* (1516) by drawing attention to Ariosto’s modernity. The title of the collection reflects the philosophical and organizational principle the two editors brilliantly derive from fragmentation and digression as narrative techniques in *Orlando Furioso*. Such practices, and the instability they promote, testify to an essential Renaissance feature—the dialogue among the various artistic expressions and the fields of knowledge. In the essays of this volume literature, language, philosophy, medicine, and the arts engage in a conversation that offers a more comprehensive understanding of Renaissance culture and might drive, Ricci and Wright anticipate, additional investigation into disciplinary cross-pollination.

The essays are organized in three sections. In the opening one, Ricci, “Umanesimo letterario, riforma grafica: Poggio Bracciolini editore, filologo e copista,” and Lorenzo Sacchini, “Tra latino e volgare nei *Dialoghi piacevoli* di Stefano Guazzo,” examine Poggio Bracciolini’s and Stefano Guazzo’s standpoints on the linguistic and cultural individuality of vernacular Italian in relation to Latin. Sacchini demonstrates the effects of community ethics on poetry and language in two dialogues from the *Dialoghi piacevoli* (1586)—the seventh, revolving around which language is more suitable for poetry, and the eighth, in which two new interlocutors, yet still members of an intellectual academy, like Guazzo himself, argue the spelling of the word *fedeltà* versus *fideltà* proposed by supporters of Latin. Usage among writers is offered as resolution to be complemented with knowledge of

language theories, foremost Bembo's. The verdict is in Latin's favor, however Guazzo points out the bilingualism of Italian culture, and how veering off tradition needs restraint to secure support from one's peers in order to legitimize membership in the literary society and, in Guazzo's case, the *Accademia degli Illustrati*. In his conclusion, Sacchini evokes literature's contribution to the development of a sense of community, especially in Italian culture.

In the second section, involving theater ("L'operazione e il repertorio. Due categorie barocche tra retorica e commedia dell'arte" by Andrea Gazzoni) and the arts in the interdisciplinary colloquy of this essay collection, Antonella Ansani in, "Questioning Poetry in Ariosto's 'Negromante,'" revisits the themes of magic and rhetoric as staged in Ariosto's comedy through the character of the magician Iachelino. Beyond this character, her insightful analysis addresses the roles of magic and rhetoric in Ariosto's oeuvre, particularly in *Orlando Furioso*. In her investigation, Ansani includes how Humanism and Neoplatonism conceived of magic and rhetoric in relation to poetry. Since magic and rhetoric challenge the poet's power to impose order on the world—as means of deception and illusion—Ariosto feels compelled to question his own poetic endeavor.

In his essay, "On Maniera, Moral Choice, and Truth," David Cast inquires into the idea of *maniera* across the centuries. By discussing later comments, he goes beyond some of the meanings attributed to the term by Vasari in *Le vite*—a diachronic approach that currently applies also to art criticism, as testified by Clement Greenberg's interpretation of artist Joseph Cornell's style included in this study. Vasari claims that artists' individual manners originate from imitation of nature and selection of masters, following personal identities and aspirations. In light of William Gilpin's 1782 remarks on the topic, a moral dilemma follows. While *maniera* can result in repetition, it reflects truthfulness to one's self. In 1836, artist John Constable accused some painters of falsehood because they betrayed the main purpose of painting—the investigation of and truthfulness to nature. Cast notes that such a notion, stemming from the seventeenth- and eighteenth-century scientific revolution, conflicts with the idea of artistic truth as expressed by Vasari, who favored the study of antiquities in order to look at the world through the guidance of traditional *maniere*.

Alison Fleming leads us through the fourteenth-century wall decorations in the chapterhouse of the Benedictine abbey (built five centuries before) in Pomposa, Italy. Her study highlights the originality of the painted figures—vis a vis the artistic conventions applied within

REVIEWS

the order's religious objective—investigating for instance the illusionistic architectural settings in which the apostles Paul and Peter, the saints Benedict of Nursia (founder of the order, ca. 529) and Guido (one of Pomposa's abbots in the eleventh century), as well as twelve prophets are placed to the sides of the Crucifixion. Fleming contextualizes her interpretation of the pictorial techniques by reviewing the significance of each painted category within Christianity and, more specifically, within the Benedictine order. These figures seem to break the architectural boundaries between representation and reality, and therefore engage the viewer in a personal and effective dialogue in pursuit of *imitatio Christi* as advocated in the *Rule of Saint Benedict*. Fleming offers a well-grounded interpretation of illusionistic pictorial techniques when she points to the relevance of fourteenth century rhetoric and dramatic performances for the chapterhouse at Pomposa.

In the last section of *The Renaissance Dialogue*, the contributions by Stephanie Jed ("Renaissance Dialogue: Humanities and Science"), Sara Miglietti, and Grace Allen open to science. In "Wholesome or Pestilential? Giovanni Battista Doni (1594-1647) and the Dispute on Roman Air," Miglietti shows the evolution of environmental discourse in the Early Modern era. Notwithstanding the ongoing dialogue with the classics (Cicero, Livy, Strabo, Columella) on the insalubrity of Roman air, some late Renaissance intellectuals valued personal experience and first-hand knowledge of the natural world. Such an empirical approach is most evident in Giovanni Battista Doni's *De restituenda salubritate agri Romani* (1667). Like some of his contemporaries (Alessandro Traiano Petronio, Marsilio Cagnati) Doni engaged with the *auctoritates* but, unlike his peers, only with those who corroborated his own view, that environmental deterioration was imputable to people, and that human manipulation of the environment could fix Rome's unwholesome conditions. In her essay Miglietti emphasizes the multidisciplinary of environmental inquiry, connecting literature, natural philosophy, medicine, diplomacy, and urban planning from antiquity.

Allen discusses the types of readers whom Ludovico Dolce envisioned taking an interest in his *Somma della filosofia d'Aristotele* (ca. 1565), a treatise making classical philosophy accessible to a non-scholarly audience (a common goal among authors, editors, and publishers in Renaissance Venice). Allen's investigation focuses on the use of paratexts (like frontispieces) to persuade readers into buying books and, more loftily, to educate them. To such ends, these paratexts would offer explanatory remarks in dedications and addresses to the

REVIEWS

reader, in order to facilitate comprehension and point out the value of the books, as Dolce does in “Ai Lettori” in his *Somma*. Unfortunately, the popularizing intent and the commercial drive of the *Somma* prevent a coherent and faithful rendition of Aristotle’s philosophy. Dolce is aware of such shortcoming, which will be manifest, he fears, also to the learned readers. Criticism is likely to come also from opponents of the dissemination of classical philosophy in vernacular Italian. However, in conformity to the changed cultural and religious environment of previously liberal Venice, in his *Somma* Dolce defends himself and his work against accusations of unorthodoxy by avoiding theological controversy and iterating the tenets of the Catholic doctrine.

Paolo Pucci

UNIVERSITY OF VERMONT