



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview08bost>



Romance Review

Graduate Student
Literary Review

*Romance Languages and
Literatures
Boston College*

*Volume VIII
Fall 1998*

ROMANCE REVIEW – FALL 1998 – VOLUME VIII

ISSN 1524-7112



Elena Ivanova, Editor
Nathalie Drouglazet, Associate Editor
Dennis Gilbert, Associate Editor



The *Romance Review* is a refereed journal of literary and cultural criticism published annually by the graduate students of the Boston College Department of Romance Languages and Literatures. Articles prepared for submission must first be presented at the Graduate Conference on Romance Studies held annually in March at Boston College

The *Romance Review* is listed in the *MLA International Bibliography* and *Index of Periodicals*.

Annual subscription rates are \$5 for individuals and \$15 for institutions. Address all submissions and subscriptions inquiries to: Editor, *Romance Review*; Department of Romance Languages and Literatures Boston College, Chestnut Hill, MA 02467, Tel. (617) 552-3820 , Fax: (617) 552-2064, romrev@bc.edu

TABLE OF CONTENTS

Talking Themselves Out of It":
Le Langage et le corps dans *Mémoires d'Hadrien* et *Les Bonnes*
Thomas J. D. Armbricht - *Brown University*
7

Delacroix, Picasso, and Djébar: Questioning the Women of Algiers
Pamela Hoffer - *Boston College*
17

Giovanni Pascoli's Ventriloquized Female Voices
Maria Rosa Truglio - *Yale University*
29

Il Libro del Cortegiano: La figura femminile – segno ideale nel
mondo illusorio del cortigiano
Petra Wirth - *Boston College*
38

"TALKING THEMSELVES OUT OF IT":
LE LANGAGE ET LE CORPS DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN* ET *LES
BONNES*



Thomas J. D. Armbrecht
Brown University

Ce travail est une exploration des rôles du corps et du langage dans la formation de l'identité à travers la comparaison de deux textes, *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, et *Les Bonnes* de Jean Genet. Dans ces deux œuvres, les corps influencent et limitent les identités des personnages, pendant que le langage exprime et libère leur âme. Le corps vieux et malade de l'empereur Hadrien devient étranger à son âme: il le considère comme un être distinct qui le trahit et l'isole. L'écriture de ses mémoires est un travail sur soi pour témoigner de son âme, tandis que son corps se meurt. Les bonnes se sentent également trahies par leur corps qui représente leur soumission physique à leur maîtresse: au lieu d'écrire leur histoire, comme l'empereur, elles s'habillent dans les vêtements de Madame et essayent de parler comme elle pour échapper à leur réalité fade et dégradante. Dans les deux histoires, les trois personnages sont emprisonnés dans leur corps; ils utilisent les effets du langage pour se transformer, se libérer.

Mémoires d'Hadrien et *Les Bonnes* se prêtent particulièrement bien à notre investigation parce que leurs auteurs ont utilisé leur écriture pour mettre leur propre identité en question. Yourcenar et Genet étaient homosexuels; ils savaient intuitivement que l'identité hétérosexuelle dominante n'était pas la seule possibilité. Ils ont créé des personnages homosexuels pour explorer ces autres identités—des identités qui étaient peut-être plus semblables à celles des auteurs. Yourcenar et Genet ont aussi utilisé leurs écrits pour rejeter la société dont ils faisaient partie. Yourcenar, qui a écrit exclusivement en français, a quitté la France pour habiter avec son amante, Grace Frick, aux États-Unis—loin de son public et loin de l'Académie Française dont elle est devenue finalement membre. Genet, malgré son succès littéraire, a souvent été incarcéré au cours de sa vie. Il a souvent commis de petits crimes pour garder cette réputation de criminel. Vers la fin de sa vie, Genet s'identifiait à d'autres groupes

minoritaires, comme les Black Panthers et les Palestiniens. Il a écrit des articles politiques pour les aider, et pour garder sa position sociale de paria. A travers ces détails rapides de leur biographie, il est possible de voir dans certains de leurs choix de vie, que ni l'un ni l'autre n'acceptait sa position dans la vie. Yourcenar et Genet préféraient des positions périphériques d'où ils pouvaient observer le reste du monde et ils utilisaient leur écriture afin de les atteindre.

Si nous savons déjà que Yourcenar et Genet, comme leurs personnages, ont utilisé l'écriture pour mettre leur identité en question, il nous faut préciser où se trouve la rencontre de l'identité physique et de l'identité écrite de l'être (ou du personnage). Judith Butler, théoricienne féministe, considère le langage et le corps comme clés de l'identité. Elle écrit, dans son livre, *Gender Trouble*:

Words, along with acts, gestures, and desires produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle or identity as a cause. [...] The essence or identity that (such acts, gestures, enactments) purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means (137).

Butler écrit que le corps exprime une essence, mais elle soutient que cette essence elle-même est une construction. Bien qu'ils ne connaissent pas les théories de Butler, Yourcenar et Genet accordent beaucoup d'importance aux signes physiques, comme le sexe, l'âge, l'apparence physique du corps et aussi aux "mots, actes, et gestes" qui sont représentés par la hiérarchie, le rituel et l'histoire. Comme nous allons le voir, Hadrien et les deux bonnes se rendent compte que le corps ne représente pas leur "internal core or substance." Ainsi, ils essaient de réécrire ou de redire leur identité dans leurs mémoires (dans le cas d'Hadrien) et dans leurs rituels (dans le cas des bonnes).

Mémoires d'Hadrien est, comme son titre l'indique, une méditation écrite sur la vie de l'empereur jusqu'avant sa fin; le livre nous est présenté comme un effort de se comprendre avant la mort. Un des changements remarquables observé par Hadrien est

la métamorphose de son corps avec l'âge. Hadrien à l'impression que son corps, qui est malade, le trahit:

Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre surnois qui finira par dévorer son maître (11).

Dans cette citation, Hadrien parle de son corps comme d'un être à part: il se sépare de son corps. L'âge et ses effets mettent en évidence la distinction entre le corps et l'autre aspect d'un être, l'âme. Hadrien commence à écrire ses mémoires parce qu'il se rend compte que son corps va bientôt mourir et, après cette séparation définitive, que son âme disparaîtra. C'est pendant le suicide de son amant, Antinoüs, qu'Hadrien a appris que l'âme s'en va, sans laisser de traces après la mort. Quand Hadrien va à la rivière où Antinoüs s'est noyé, il prend conscience de la nature corporelle:

Je descendais les marches glissantes: il était couché au fond, déjà enlisé par la boue du fleuve. Avec l'aide de Chabrias, je réussis à soulever le corps qui pesait soudain d'un poids de pierre. [...] Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord (216).

Le corps d'Antinoüs est comme une pierre: sans la présence de l'âme pour le "réchauffer", il n'est qu'un objet lourd, dur et immobile. Il ne ressemble plus à l'être que l'empereur a aimé. Face à sa propre mort, Hadrien ne veut pas disparaître comme son amant. Ainsi décide-t-il d'écrire l'histoire de sa vie: de transformer son âme en évidence écrite.

Le poème qui se trouve au début du livre symbolise cette représentation textuelle de l'âme. Ce poème a été écrit, en réalité, par l'empereur Hadrien. Il commence ainsi: "ANIMULA VAGULA, BLANDULA, / HOSPES COMESQUE CORPORIS, / QUAE NUNC ABIBIS IN LOCA [...]"; ce que Yourcenar traduit de la façon suivante à la fin du livre: "Petite âme, âme tendre et flottante, / compagne de mon corps / qui fut ton hôte [...]" (316). Le poème renforce la distinction entre le corps et l'âme, en les séparant l'un de l'autre. Quand le corps (après la mort) cesse d'être l'hôte de l'âme, il lui faut un autre moyen d'expression. Hadrien choisit de transformer

sa vie en mémoires; il raconte son histoire pour que personne n'oublie son âme.

Bien avant d'écrire ses mémoires, Hadrien a considéré l'écriture comme le moyen de communication de l'âme. Il a consacré une grande partie de sa vie à cette expression. Parmi ses activités principales comme empereur, on remarque la construction de bibliothèques—qu'il considère comme les dépositaires d'âmes:

Je sentais de plus en plus le besoin de rassembler et de conserver les volumes anciens, de charger des scribes consciencieux d'en tirer des copies nouvelles [...]. Je me disais qu'il suffirait de quelques guerres, de la misère qui suit celles-ci, d'une période de grossièreté ou de sauvagerie sous quelques mauvais princes, pour que périssent à jamais les pensées venues jusqu'à nous à l'aide de ces frêles objets de fibres et d'encre. Chaque homme assez fortuné pour bénéficier plus ou moins de ce legs de culture me paraissait chargé d'un fidéicommiss à l'égard du genre humain (235).

Dans cet extrait nous pouvons voir qu'Hadrien considère la conservation des cultures nécessaire à la survie de la race humaine. L'écriture témoigne des aspirations et des accomplissements de l'âme et doit être ainsi protégée contre les faiblesses et les folies du corps—soit la mort de l'individu soit la guerre d'un peuple.

Malgré l'importance du langage pour l'empereur, il faut se rappeler en tant que lecteur, que les mémoires d'Hadrien ne donnent que l'illusion de la représentation fidèle de l'âme. D'abord, le récit est fiction et, ensuite, n'est que le souvenir d'un homme qui veut se présenter au mieux pour la postérité. Butler nous rappelle que "les mots et les gestes" autant que "les signes corporels" semblent représenter une essence qui n'est, en réalité, qu'une construction. Comme c'est Hadrien lui-même qui raconte sa propre histoire, il est difficile de juger jusqu'à quel point il construit son identité. En général, le texte semble indiquer que l'empereur est honnête: l'écriture, malgré certains petits mensonges de l'auteur, peut servir d'hôte fidèle à l'âme.

Les idées de Genet sur l'identité sont semblables à celles de Yourcenar, sauf que pour Genet, il n'y a pas d' "essence" à représenter: tout est une construction. Genet écrit ses

personnages pour nous montrer jusqu'à quel point l'identité peut être transformée par le corps et le langage. Hadrien utilise ses mémoires pour exprimer et enregistrer son âme qui, autrement, disparaîtrait après sa mort. Il suggère ainsi qu'il y a une correspondance entre le corps, le langage et l'âme: l'écriture joue le rôle d'hôte pour l'âme après la mort du corps. Pour Genet il n'y a aucun hôte parce que l'âme n'existe pas. Le corps et le langage ne représentent que la nature artificielle du comportement humain.

Genet a originalement écrit sa pièce, *Les Bonnes*, pour une troupe de comédiens-hommes, bien qu'il n'y ait aucun personnage masculin dans la pièce. Dans son introduction à la pièce, Jean-Paul Sartre cite les intentions de Genet qui étaient de rendre ce travestissement aussi évident que possible:

Genet says in *Our Lady of the Flowers*: "If I were to have a play put on in which women had roles, I would demand that these roles be performed by adolescent boys, and I would bring this to the attention of the spectators by means of a placard which would remain nailed to the right of the seats during the entire performance (*The Maids and Deathwatch* 8).

Le fait que Claire et Solange, les personnages principaux, soient jouées par des hommes, nous montre que Genet veut mettre en question l'identité désignée par le corps. Nous sommes obligés de questionner la validité de la réalité exprimée par le physique. Voilà pourquoi Genet emploierait un panneau pour nous rappeler que les personnages féminins sont en fait des acteurs (hommes). Le corps représente, comme pour Yourcenar, un aspect de l'identité, mais cet aspect est le *manque* de correspondance entre les deux. Le corps—et son apparence physique—ne représentent rien, ou ils peuvent tout représenter, comme Sartre l'a remarqué dans la même introduction:

Appearance, which is constantly on the point of passing itself off as reality, must constantly reveal its profound unreality. Everything must be so false that it sets our teeth on edge. But by virtue of being false, the woman acquires a poetic density. Shorn of its texture and purified, femininity becomes a heraldic sign, a cipher. As long as it was natural, the feminine blazon remained embedded in

woman. Spiritualized, it becomes a category of the imagination, a device of generating reveries (*The Maids and Deathwatch* 10).

Ainsi Genet a-t-il choisi un homme pour jouer une femme afin de libérer la féminité du corps, afin d'éviter que le blason féminin ne soit "embedded in the woman". Cette action correspond directement à la notion de Butler, selon laquelle le corps n'est qu'un "set of boundaries, individual and social, politically signified and maintained" (137). Pour Sartre, comme pour Butler, le corps ne représente qu'une idée de la féminité, qui en réalité ne correspond à rien. L'âme, dans le cas présenté de la femme, n'est qu'une construction; et dans le cas des bonnes de Genet, ce sont des corps masculins qui ont adopté cette âme.

Il faut maintenant déterminer de quels "signes héraldiques" l'identité est composée dans *Les Bonnes*. Genet nous les montre à travers le rituel dans lequel les deux bonnes s'engagent. Chaque soir, Claire et Solange complotent de tuer leur maîtresse, Madame. Une bonne joue le rôle de Madame, s'habillant dans ses vêtements, et l'autre joue le rôle de l'autre bonne (Claire joue donc le rôle de Madame et Solange celui de Claire). Ce complot, que les deux bonnes appellent "la cérémonie", est divisé en deux parties: le travestissement et les insultes. D'abord, la bonne qui joue le rôle de Madame choisit une robe dans l'armoire de sa maîtresse. En la mettant, elle devient Madame; ce qui lui permet aussi de prendre ses attitudes. Ainsi, quand Claire appelle sa sœur Solange par son nom, "Claire", elle se sépare de sa propre identité. Elle se recrée à travers un jeu de rôles. La deuxième partie de la cérémonie est celle des insultes. En insultant l'autre bonne, celle qui joue Madame aide l'autre à haïr Madame. Le comble de la cérémonie est atteint quand la personne qui joue la bonne devient tellement fâchée qu'elle veut tuer Madame. Elle est ainsi transportée de sa position impuissante de bonne à celle de meurtrière—une position glorieuse et puissante dans le dogmatisme de Genet. Dans le dialogue suivant, nous voyons Solange, qui joue le rôle de Claire, atteindre un état de libération furieuse:

CLAIRE. Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre,

nous entre par la bouche, qui nous corrompt.
Moi, je vous vomis...

SOLANGE. Continuez. Continuez.

CLAIRE. Vos gueules d'épouvante et de remords,
vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos
corps pour porter nos défroques. Vous êtes nos
miroirs déformants, notre soupape, notre
honte...

SOLANGE. Je suis au niveau. Madame avait pour
elle son chant de tourterelle, ses amants, son
laitier...

CLAIRE. Qu'est-ce que tu fais?

SOLANGE. J'en interromps le cours. A genoux!

CLAIRE. Tu vas trop loin!

SOLANGE. A genoux! puisque je sais à quoi je
suis destinée (99).

Dans cette citation, nous voyons l'importance des mots dans l'identité des deux bonnes. Claire, comme Madame, dit des choses cruelles à Solange, bien que sa maîtresse ne lui ait rien dit de pareil. Ses paroles sont un reflet symbolique de l'identité de Madame. C'est pourquoi Claire dit "Vous êtes nos miroirs déformants." Les mêmes paroles permettent à Solange de s'énerver jusqu'au point où elle devient capable de faire quelque chose qu'elle ne pourrait jamais faire en réalité: tuer Madame. Les insultes l'intoxiquent d'une sorte de puissance furibonde qui lui donne une identité nouvelle.

A travers la cérémonie, Genet nous montre que les identités des bonnes sont *l'idée* de ce que c'est d'être une femme ou *l'idée* de ce que c'est d'être une bonne, et c'est telle ou telle *idée* qui est jouée comme un rôle dramatique par les deux bonnes. Nous voyons aussi, à cause du fait que, en réalité, ce soient des acteurs (des hommes) qui jouent le rôle des bonnes, que ces actes n'ont aucune correspondance préétablie avec le corps. Claire et Solange ne sont pas des femmes; elles se déguisent en femmes, portant les vêtements de leur maîtresse et parlant comme elle. Cependant,

leur rôle ne correspond à rien; à travers ses bonnes, Genet nous montre que l'identité n'est qu'une construction d'images et de mots arbitraires.

Pour contraster les identités de Claire et Solange avec celle d'Hadrien, il faut comparer la façon dont les personnages se servent des mots: Hadrien se libère de son corps à travers les mots; il écrit l'histoire de sa vie pour représenter ce que son corps n'est plus (c'est-à-dire, un jeune empereur puissant). Le rapport entre ses écrits et son identité est difficile à juger: Hadrien se présente comme il se voudrait dans ses mémoires—il peut très bien utiliser le langage à son avantage. Les bonnes utilisent les mots aussi pour se libérer de leur corps. Cependant, ni leur langage (représenté par la cérémonie) ni leur corps n'a de rapport avec leur identité en tant que comédien-homme ou domestique-femme. A un instant donné, ce sont des acteurs tragiques qui montent le spectacle de leur libération imaginaire, à l'instant qui suit, ce sont des êtres tragiques qui vivent leur incarcération dans leur rôle de bonne.

Ainsi pouvons-nous voir les différentes idées de Yourcenar et de Genet sur les rôles des mots et du corps dans la formation de l'identité. Yourcenar considère le langage comme une manière d'échapper à la réalité pour vivre une autre existence. A travers Hadrien, elle a exploré non seulement la vie d'un empereur romain mais aussi celle d'un homme homosexuel. (Pour expliquer sa motivation, les biographes ont avancé qu'elle a créé des protagonistes gay pour comprendre sa propre bisexualité autant que le rejet de son amour par les hommes homosexuels.) Genet suggère que même si on réussit à s'imaginer quelqu'un d'autre, cet autre n'est ni plus réel ni plus faux que l'identité qu'on a déjà. Ses bonnes trouvent leurs identités si horribles que l'une tue l'autre pour se libérer (de) toutes les deux. On ne peut pas savoir si leur nouvelle identité (Claire est victime, et Solange est meurtrière) leur convient plus que leur ancienne identité, mais elles ont au moins réussi à se transformer. On peut dire la même chose de Genet, qui ne fut jamais satisfait de n'être qu'un écrivain et qui a joué toute sa vie avec l'identité criminelle. Yourcenar et Genet ont tous les deux utilisé l'écriture pour se libérer de leur propre existences physique. A travers leurs écrits, ils se transformaient en empereur ou criminel, en homme ou en femme, bref, en quelqu'un d'autre.

ŒUVRES CITÉES

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

Genet, Jean. *Les Bonnes*. Paris: Gallimard, 1976.

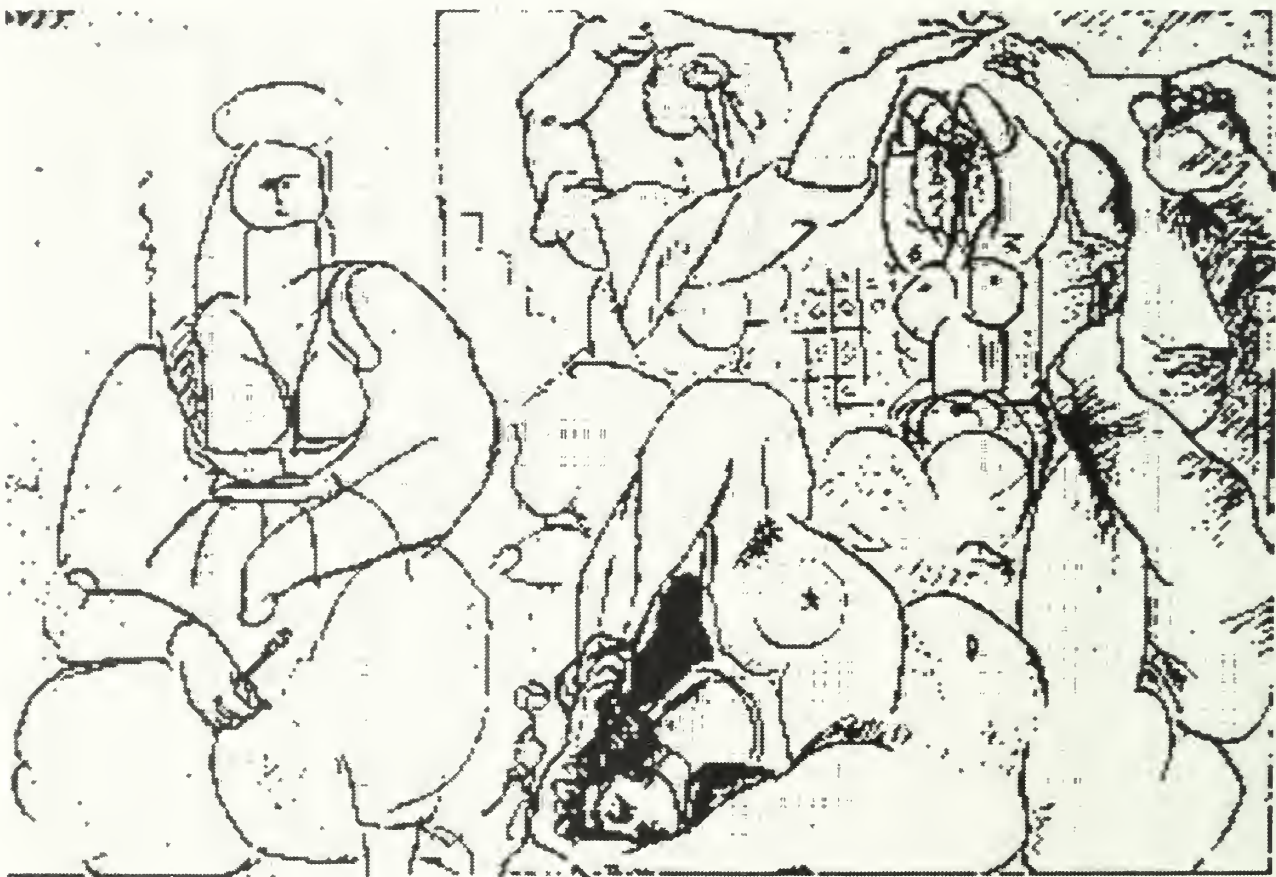
---. *The Maids and Deathwatch*. New York: Grove Weidenfeld, 1961.

Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974.

---. *Memoirs of Hadrian*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1963.



Eugène Delacroix. *Women of Algiers in their Apartment*, 1849. Musée du Louvre.



Pablo Picasso, *Women of Algiers*, 1955

© 2000 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

DELACROIX, PICASSO, AND DJEBAR: QUESTIONING THE WOMEN OF
ALGIERS



Pamela Hoffer
Boston College

Let us suppose that literature begins at the moment when literature becomes a question. This question is not the same as a writer's doubts or scruples. [. . .] But one thing is still true: as soon as the page has been written, the question, which kept interrogating the writer while he was writing -- though he may not have been aware of it -- is now present on the page; and now the same question lies silent within the work, waiting for a reader to approach -- any kind of reader, shallow or profound; this question is addressed to language, behind the person who is writing and the person who is reading, by language which has become literature.

Maurice Blanchot,
"Literature and the Right to Death"

In the postface to the collection of stories, *Women of Algiers in Their Apartment*, Algerian writer Assia Djébar evokes the eponymous tableaux of Delacroix and Picasso in order to listen to women through their eyes. Underlining the opposition between eye and ear, where does Djébar figure in the reception of these tableaux? Does she embrace or reject them? And what is the relationship of these paintings to each other? How does Djébar relate these intertextual images to the first story of the same title? What is the genre of that text? How does she paint her text with language which is always metaphorical, which always stands for something else, which never expresses exactly what one wants? And if Blanchot is right when he says above that literature begins when it becomes a question, what kind of question is Djébar's text posing to Algerian women as well as to their language?

"Forbidden Gaze, Severed Sound," the title of the postface inspired by Delacroix's pictorial reference, succeeds in simultaneously expressing the visual and sonorous clausturation characteristic of Arabic women of the 19th century. In this essay on the politics of female representation, Djébar overtly condemns the representation of women through the eyes of the French painter. She notes his brief visit to Algiers in 1832 where he is permitted to enter a harem, to penetrate this private world and accuses him of being a voyeur, a thief, an *oeil-espion*. She does not

deny his genius, his manner of reproducing rare colors, but he remains an “emissary of colonial conquest” who paints victims of patriarchal domination (Mortimer 860). His visit is a transgression permitted by the French invasion of 1830, before which Delacroix would not have been able to view this private world. Two years later, he creates a masterpiece, finalized in 1849, which we still interrogate (see Delacroix tableau).

The painting shows three women, two seated in front of a *narguilé*, an oriental water pipe. The third is partly stretched out in the foreground, leaning on a cushion. A servant raises her arm to pull the heavy curtain which normally masks this enclosed world, permitting the painter to see the odalisques. The uncertain relationship which these three women have with their bodies and with their enclosed space suspends the meaning of this painting. With an unreal quality of light, “a superficial Orient within a luxurious and silent semidarkness, Delacroix has been able to capture women who “remain absent to themselves, to their body, to their sensuality, to their happiness” (137). Their relationship with us, the spectators, is ambiguous for these women are prisoners, women waiting whose eyes neither accept nor refuse our gaze. But as spectators, we have no right to be there and we are ill at ease looking at the eyes, absent of all emotion, witnesses of a profound solitude.

In this meditation on the painting of Delacroix, Djebbar attaches great importance to the female gaze in a Maghrebian society where the patriarchal gaze imprisons her, forbidding her to look at men, for a woman who gazes is a threat to this male prerogative. But it is significant that Djebbar also dwells a long time on the interdiction of speech, less known than that of the gaze. Taught to the young girl, the cult of silence is, according to a French general, “one of the greatest powers of Arabic society” (145). Power for men, “mutilation” for women. Deprived of public speech, the Algerian woman expresses herself by whisperings, murmurs, sighs, inaudible conversations.

The painting by Picasso, however, serves to document the brief transformation permitted to the Algerian woman through the War of Liberation in Algeria (See Picasso tableau). Inspired by Delacroix and realized in 1955 at the beginning of the War of Liberation, Picasso reinvents *Women of Algiers*, erecting a completely transformed space. As Djebbar says in the postface:

Picasso reverses the malediction, causes misfortune to burst loose, inscribes in audacious lines a totally new

happiness. A foreknowledge that should guide us in our everyday life. [. . .] Glorious liberation of space, the bodies awakening in dance, in a flowing outward, the movement freely offered. [. . .] For there is no harem any more, its door is wide open and the light is streaming in; there isn't even a spying servant any longer, simply another woman, mischievous and dancing. Finally, the heroines -- with the exception of the queen, whose breasts, however, are bursting out -- are totally nude,[. . .].

(149)

Radically different from the painting of Delacroix, Picasso transforms the cloistered rooms, permitting the sun to enter. The drawing is bold in black and white. The eyes do not avoid us and the women are freed from their clothing, unveiled. Picasso permits the gaze of *l'oeil-sexe, l'oeil-nombril*. These sensual women shamelessly show us their bodies in full sunlight -- their breasts, their navels, their buttocks speak defiantly to the observer -- and their bodies, intertwined in this genderized space, suggest a solidarity among them. But does this simulacrum, this new way to perceive and represent Algerian women in space, exposed to the gaze, contribute to transforming their rapport with language?

Without realizing it, Picasso prefigures the heroines of the battle of Algiers -- "fire carriers" -- Algerian women transformed during the Algerian war when they carry munitions into the French zone of Algiers. Fighting side by side as equals to men, they expose their bombs as if they are exposing their breasts -- and their words are heard everywhere. During eight years they are encouraged to act and speak on behalf of freedom, at the risk of torture and imprisonment by the French (Jager 857).

But the War of Liberation is only an ironic metaphor because, paradoxically, it serves to reinforce the oppression of women. For once the oppression of French colonialism has ended in 1962, the war against Maghrebian patriarchy resumes. Women are again not to be seen or heard, are to be fully veiled when outside, sequestered when inside, silent everywhere under the re-imposition of the law of invisibility, the law of silence. Women tortured and raped in prison are erased from public space -- they must not speak, must obliterate the memory of their exposure. The female fighters find themselves heroines transformed to invisible and mute women, cloistered, veiled, left alone to suffer the trauma of both colonialism and the Algerian War: "Then the

heavy silence returns that puts an end to the momentary restoration of sound. Sound is severed once again" (151).

Djebar embraces the visionary tableau of Picasso, looking towards the future where women circulate in a sunlit exterior, their veils torn by their words, as they were briefly for the female fighters. She appeals to women not to forget the sunlight of Picasso, to search for their domestic liberation:

[. . .] we must look for a restoration of the conversation between women, the very one that Delacroix froze in his painting. Only in the door open to the full sun, the one Picasso later imposed, do I hope for a concrete and daily liberation of women.

(151)

Turning to the first story, "Women of Algiers in Their Apartment," how does Djebar relate the two tableaux to this text? What is the difference between painting and writing about the same subject? Consider a theoretical discussion of painting versus writing by the contemporary Algerian-born writer, Hélène Cixous:

In what way can I feel close to the painter [. . .]? First of all, in the need not to lie, not to veil in writing. [. . .] And maybe even in the need to write in order to lie less, to scrape the scales away, the too-rich words, to undecorate, unveil. In the need not to submit the subject of writing, of painting, to the laws of cultural cowardice and habit. In the need, [. . .] whatever the price, to do the true thing. (*Last Painting* 117-18)

Does Djebar do the true thing? Does she succeed in true unveiling of the Algerian woman through text as Picasso has through image? Do we find a restoration of conversation between women in her text as in the Picasso painting? It is difficult to identify the genre of her text for it does not fit into an established category of prose narrative. Djebar tells us that these are just "a few frames of reference on a journey of listening, [. . .]. Fragmented, remembered, reconstituted conversations [. . .] Fictitious accounts, faces and murmurings [. . .]" (1). The story, written about the same time as the postface in late 1978, focuses on Sarah (former prisoner of war), her husband Ali and her French friend, Anne.

If we look carefully at Djébar's text, we recognize several fundamental aspects of a painting: the personage of the painter and the description of a tableau. The painter (Ali's friend) condemns the claustration of women saying "I'm the only male around here who refuses to lock a woman up on any account" (21). And Djébar evokes a visionary tableau similar to that of Picasso, in full light with the doors open, at the end of the story when Sarah says to Anne: "One day we'll take the boat together [. . .] Not to go away, no, to gaze at the city when all the doors are opening What a picture! It will make even the light tremble!" (51-52). Thus there is a painter, a tableau with open doors and light as well as unveiled, naked bodies in the *hammam*, the public baths where bodies are described with exaggeration as in Picasso's painting: Anne's heavy breasts, the masseuse's long, pendulous breasts, Baya's white, plump skin, bodies intertwined.

But how can the writer paint movement? While Picasso conveys to us instantly, by visual means, the fluidity of the naked bodies, Djébar the writer must rely on the reader's interpretation of words to create movement. As Cixous says:

I write. But I need the painter to give a face to my words. First of all, I write; then you must paint what I've said to you. [. . .] This is our problem as writers. We who must paint with brushes all sticky with words. We who must swim in language as if it were pure and transparent, though it is troubled by phrases already heard a thousand times. We who must clear a new path with each thought through thickets of clichés. We who are threatened at every metaphor, as I am at this moment, with false steps and false words. (*Last Painting* 108, 114)

How does Djébar make the transition from image to text? It is clear that Djébar privileges the Picasso tableau, for her text is far from immobile, silent and frozen like the women in Delacroix's painting. To give movement to her text, she has subtly added music, a key element of women's writing.

In women's speech as in their writing, that element which never stops resonating, which, once we've been permeated by it, profoundly and imperceptibly touched by it, retains the power of moving us -- that element is the song [. . .].

(Cixous, *Laugh of the Medusa* 351-52)

Preceded by an overture, there are several interludes and Sarah's work in musicology, recording women's songs of ancient times, reinforces the presence of music which spreads throughout the text. From the beginning there is a pronounced rhythmic movement, especially a rhythm of bodies which is sustained to the end. Sarah, consoling her sick friend Anne, "takes her in her arms, rocks her rhythmically [. . .]" (9). In the public baths, the masseuse works rhythmically while "two women on the marble slab high above the other bathers, become entwined again in panting rhythm" (30). There is a dynamic interaction between bodies in the *hammam* -- massaging, pouring water on each other -- and indeed the *hammam* is a central image of genderized space similar to that of Picasso. Added to this "universe of subterranean water" (29) is an omnipresent musical liquidity of tears which flow, of boats moving in the water, and several arresting descriptions of the musicality of water that Djébar has inserted anonymously into the text: "[. . .] the ever-present streaming of the water that here transforms nights into a liquid murmuring [. . .] the water that streams, that sings, that gets lost, that sets us all free, if only bit by bit" (32). In addition, the original French text has a very obvious repetition of the French sound for water -- *eau* -- repeated in the French word for boat -- *bateau*, skin -- *peau* and *tableau* as well as a play on words with the *bateau à voile* -- *la voile*, the sail of the boat which liberates as opposed to *le voile*, the veil which imprisons.

Another musical technique consists of juxtaposing the tableau of Delacroix contrapuntally with that of Picasso, using text. For example, she weaves passages of darkness with those of sunlight. At the beginning of the story, the tableau of Delacroix is evoked in the scene of the tortured woman: "the fog in the narrow room prevents one from seeing its color [. . .] severed sound, [. . .] distant statue [. . .] Sound severed" (5). Then suddenly, we are in a "room, flooded with sunlight, the balcony looking out over a corner of the city and leaning toward the boats in dock" (6). But does this contrapuntal musical movement accompany a voice? There is indeed a privileging of the voice in this text. In the *hammam*, we hear a woman "humming a sad ballad in a contralto voice" (29), and there is a polyphony of other voices throughout the story. But we shall follow that of Sarah whose voice, as a former prisoner of war, best illustrates a text which speaks of and from the paradigm of trauma as does the painting by Delacroix.

From the beginning, Sarah notes that it is difficult to speak with her husband, Ali, and perhaps with others as well: "Is it only with Ali, is it with all of them? . . . When others talk to me, their words aren't connected. . . . They float around before they reach me! . . . Is it the same when I talk, if I talk? My voice doesn't reach them. It stays inside" (7). This is perhaps the beginning of the end of Sarah's silence, of its unveiling, for although Sarah circulates throughout the city in her car, she is always wearing the veil of silence. She listens but she remains "Sarah, the silent one." When Anne notices Sarah's wide, bluish scar, she asks if it is a burn. Sarah remains silent, does not explain the period of war when women were under attack. Her body as her text speaks for her in silence, bearing witness to torture she endured in the colonizer's prison. For women, forbidden to speak of their war tortures, can only carry them as memories.

But as Sarah tries to soothe Leila, a former fire carrier who is ill in the hospital, she is surprised to hear herself speak:

My darling, my sweet [. . .] be quiet, my darling, don't talk anymore! . . . Words, what good are words?

Leila responds:

On the contrary, [. . .] I've got to speak, Sarah! [. . .] Even then, they already called you the silent one. . . . They never knew the carefully listed details of your own tortures.

Sarah:

I've always had a hard time with words.

(45)

Sarah undoes her blouse, uncovers the blue scar that starts above one of her breasts and stretches down to her abdomen. She embraces Leila, feels a purely sensual rush and looks for "words, like a deaf-mute, words of love, informal words [. . .]" but she can say nothing and rebuttons her blouse (45).

When Sarah questions Anne, however, we recognize that she is beginning to articulate her trauma and to liberate herself from deeply engraved encumbrances. Sarah asks how the transition will be made for Arabic women: "She who watches, is it by means of listening, of listening and remembering that she ends up seeing herself, with her own eyes, unveiled at last. . . ." (47). Evoking her former imprisonment at Barberousse, she draws a parallel with the present imprisonment of women:

Silently I was shrieking. . . .The others noticed nothing but my silence. Leila said it only yesterday: I was a voiceless prisoner. A little like certain women of Algiers today, you see them going around outside without the ancestral veil, and yet, out of fear of the new and unexpected situations, they become entangled in other veils, invisible but very noticeable ones. . . . Me too: for years after Barberousse I was still carrying my own prison around inside me.
(47-8)

Sarah's veil falls as she finds her voice in a language which assumes the force of a manifesto for women, albeit in the language of fiction:

For Arabic women I see only one single way to unblock everything: talk, talk without stopping, about yesterday and today, talk among ourselves, in all the women's quarters [. . .]. Talk among ourselves and look. Look outside, look outside the walls and the prisons! . . . The Woman as look and the Woman as voice [. . .] But the voice they've never heard, because many unknown and new things will occur before she's able to sing:[. . .]
(50)

The story ends with Anne deciding to not rejoin her husband but to stay with Sarah. They embrace and talk of sailing out to look at the Picassoesque tableau of the city when the doors are opening, the sunlight trembling. One of them comments that they will resuscitate the proud joy of earlier renegades. We are no longer sure which person is speaking but clearly Djébar is performing the finale of her musical composition.

We have followed the art of Djébar in manipulating the text to create contrast, movement and genderized space as background for her polemic. How best to define her polemic? Focusing on the themes of the body of the Arabic woman, the voice of the Arabic woman and truth for the Arabic woman, Djébar is speaking to women in a clearly feminist, though not strident, tone. As she says in an interview with Clarisse Zimra, "[. . .] there are few good men in my fictional universe. *Women of Algiers* is a world without men" (176). Indeed, one can argue that Djébar has written in 1978 a model text which is far from innocent, a text which illustrates certain theories of the French

feminist movement of the mid 70s, especially those heralded by Hélène Cixous in 1975 in "The Laugh of the Medusa":¹

I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies -- for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text -- as into the world and into history -- by her own movement.[. . .] Write your self. Your body must be heard.
(347, 350)

For the Arabic woman, the body is the first form of writing at her disposition and it is evident that Sarah's imprisonment and tortured body have combined to create her own unique language. There is no longer a dichotomy between body and subject, for the body of the woman is transformed as the subject of her own discourse, as the subject of desire, not as passive object under patriarchal rule. Djébar's provocative feminist polemic suggests a sexuality which transgresses masculine conventions and breaks certain Arab taboos. As we have followed the movement from the solitude of the confined Delacroix women to the solidarity of the Picasso women, from the solitude of silent Sarah to her manifesto of solidarity for women, we have witnessed movement away from the fetters of tradition.

Targeting domestic oppression, Djébar transforms domestic space into a space where relationships are more positive, with disengagement from the patriarchal eye, the same transformation of space that is evident in moving from the tableau of Delacroix to that of Picasso. But Djébar's polemic is equally concerned with political oppression as she accepts the task provoked by Delacroix's pictorial representation -- the restoration of the female voice. She demands the end of the cult of silence and, dramatized through textual movement, the veil of silence falls for Sarah. Her language, "excoriated" from never having appeared in the sunlight, language that has taken the veil for so long, looks for an exit into the sunlight at the risk of stumbling, blinded by the sun (2).

As music puts language in movement, Djébar envisions putting women in movement in the political sense, empowered in solidarity, even though they will stammer, hesitate in their defiance of patriarchal constraints. For Djébar wants to create a

new language which will liberate women from that form of protection called fiction, from the literature of evasion. The language of fiction which, like the Arab woman's body, has hidden behind a veil and must be unveiled. The unreal light of Delacroix's painting must be replaced by truth, by the sunlight of Picasso. Or is this but a chimera? For Djébar leaves us with an unsettling question: given the uncertainty of the future, what will be the truth of this liberation? When women are blinded by the sunlight and stumble, will they be able to escape the shadow, the *oeil-espion* that has endured for centuries? An ironic question for although Djébar has written about leaving behind the need to veil, to lie, she herself has not yet left behind the veiled world of fiction.² But she has dared to write, a transgression in the Arab world, and has adeptly used text not only as a response to image but as an overture to Algerian women modeled on the words of Cixous that speak to all women:

[. . .].writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures. [. . .] It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women

[. . .] in a place other than silence. Women should break out of the snare of silence. They shouldn't be conned into accepting a domain which is the margin or the harem.

(*Laugh of the Medusa* 350-51)

NOTES

¹Clarisse Zimra states in the Afterward to *Women of Algiers in Their Apartment*: "Without making of Djébar a closet feminist from day one, we can find in her work a steady evolution that would eventually develop into the very strong stand she calls "my own kind of feminism" -- in part due to her encounter with Western feminism, of course;"(194)

²Evelyne Accad notes that, twenty years later, *Le blanc de l'Algérie* (1996) "inscribes itself into the most daring, courageous, outspoken reflections of today's world problems and pressing conflicts." She agrees with Clarisse Zimra who states that it "marks a turning point in Djébar's career, because it is the first time she has come publicly, in voice as well as in print, to an openly political position regarding current events in her country. . . . She indicts the official governmental policy that would render the complex and multilayered ethnicity of past and present-day Algeria into a single entity. But she also indicts a whole generation of writers and thinkers, herself among them, who have not spoken soon enough and loudly enough. Not any more."

WORKS CITED

- Accad, Evelyne. "Assia Djébar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision." *World Literature Today* 70 (1996): 801-12.
- Blanchot, Maurice. "Literature and the Right to Death." Trans. Lydia Davis. *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*. Ed. P. Adams Sitney. Barrytown: Station Hill Press, 1981. 21-62.
- Cixous, Hélène. "The Last Painting or the Portrait of God." Trans. Sarah Cornell. *"Coming to Writing" and Other Essays*. Ed. Deborah Jenson. Cambridge: Harvard UP, 1991. 104-131.
- . "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 347-362.
- Djébar, Assia. *Women of Algiers in Their Apartment*. Trans. Marjolijn de Jager. Charlottesville: UP of Virginia, 1992.
- Jager, Marjolijn de. "Translating Assia Djébar's *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Listening for the Silence." *World Literature Today* 70 (1996): 856-58.
- Mortimer, Mildred. "Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film." *World Literature Today* 70 (1996): 859-66.
- Zimra, Clarisse. *Afterward. Women of Algiers in Their Apartment*. By Assia Djébar. Trans. Marjolijn de Jager. Charlottesville: UP of Virginia, 1992. 159-211.

GIOVANNI PASCOLI'S VENTRILOQUIZED FEMALE VOICES



Maria Rosa Truglio
Yale University

Giovanni Pascoli's moving poem, "La voce," from his *Canti di Castelvecchio* (1903), narrates how, on several occasions, the despairing speaker was rescued from his suicide attempts by the reassuring voice of his deceased mother. In the poem, Pascoli explicitly draws from events of his own life, including his father's assassination, his time as a university student at Bologna, and his brief imprisonment for his involvement in a socialist uprising. In contrast to this strongly autobiographical poem, "Anticlo," from the *Poemi Conviviali* (1904), finds its source in Homer's *Odyssey*, and describes how the protean voice of Helen, talking on the tone of the wife of each Greek soldier, nearly caused these soldiers to betray their presence in the wooden horse. Despite their vastly different sources and plots, both poems dramatize the power of the female voice, and specifically of a ventriloquized female voice, upon a male listener. Taking the image of the mouth (emphasized in both poems) as a point of departure, this paper will examine the representation of the female voice, and suggest that its power derives from its uncanny evocation of the desire for home.

Because Freud's theorization of the "uncanny" underlies my interpretation, I would like to review briefly that essay before turning to the poems. In his essay on the "Uncanny" (1919) Freud describes this peculiar effect as "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (220). Interpreting various examples of this effect, culled both from literature and from life experiences, Freud delineates two main sources of the uncanny. The first, he argues, derives from repressed infantile fears that are re-evoked, and here he underscores primarily the fear of castration that can be evoked by such images as severed limbs. The second source of this effect is the reconfirmation of surmounted infantile or primitive beliefs, such as the belief in object animation or the omnipotence of our own thoughts. Though focusing specifically on castration anxiety, Freud does indicate a more general basis for "infantile fears"

which are elicited by uncanny images. He notes that all types or classes of the uncanny effect a "regression to a time when the ego had not marked itself off sharply from the external world and other people" (236). Beyond the specific fear of castration upon which Freud insists, then, the uncanny taps into a more general moment of fluidity between self and other, an infantile stage of pre-difference. In the essay, Freud does not submit the image of the maternal body to the kind of rigorous analysis he undertakes with other themes, such as the double or repetition compulsions. He does cite it as the repressed signified of the common terrifying fantasy of being buried alive, suggesting that this nightmare is a transmutation of the fantasy of "intra-uterine existence," a fantasy, he notes, "which had nothing terrifying about it at all" (244). I would suggest that it does, specifically, the terror of losing oneself, the fear of the death of one's own individuality. Within this interpretation, the maternal body encapsulates the same ambivalence as does the word "heimlich:" it represents our original "home" to which we long to return, and at the same time threatens to destabilize our sense of self.¹ The strength of Pascoli's poetry lies, in large part, in its ability to elicit and exploit the inherent ambiguity of the small cozy space - the "nido", the hearth, the crib, and other metaphors for the "unhomely" home, especially as centered on figurations of the mother.

Indeed, "La voce" dramatizes almost perfectly the equation suggested by Freud between the fantasy of being buried alive and the fantasy of intra-uterine existence, as the speaker envisions his deceased mother calling to him from within her grave. In this poem, the positive, familiar, and desirable aspect of the uncanny surfaces in the mother's act of encouraging her son to goodness and prayer, and in her role as life giver and sustainer. The deathly, fearful, and strange aspect of the uncanny derives not merely from the fact that his mother is dead, but from the vivid and horrifying image, repeated twice and then a third time with a change, of the mouth (then the eyes) full of dirt. In and of itself the image horrifies, especially because the mouth is such a sensitive organ and, to draw on Georges Bataille's reflections, because the mouth is the body's center of emotional expressiveness.² The image becomes even more uncanny if we consider the metaphoric evocation of the mother's reproductive organs through the references to her lips and mouth - in which case we are presented with both a blockage by the "bad earth" of the life sustaining voice through the organ of the literal mouth and a blockage of the

original life giving birth canal or metaphorical mouth. (I would draw a parallel here with Edgar Allen Poe's "Bernice," in which one could read the protagonist's simultaneous fear of and fascination with his fiancé's teeth as a displacement of his conflicting feelings about the radical otherness of the female sexual organs.)

The mouth is subtly fetishized in this poem, as evidenced by the several repetitions of "bocca" "boccone" and "baci." Particularly in lines 68 - 72 the triple repetition of "bocca," "baci" and "quei dì" dramatizes the protagonist's psychological fixation on the memory of his mother's sad kisses:

ma piena di terra ha la bocca:
la tua bocca! con i tuoi baci,
gia tanto accorati a quei dì!
a quei dì beati e fugaci
che aveva i tuoi baci...*Zvani*....

As a fetish, this fixation functions as a sort of defense against or mitigation of the actual beloved or desired object. We might think of a fetish, as described by Freud, as a sort of psychological synecdoche - it stands in for the desire for the whole, in this case for the consolatory and life-giving presence of the mother. Specifically it signals a desire for the original home of the womb through the metaphoric displacement of vagina on to the image of mouth.

Interestingly, the poem reveals moments of slippage or syntactic ambiguity between the subjectivity of the mother and that of the speaker. This ambiguity is especially pronounced in lines 25-26, "Oh! la terra, com'è cattiva! / la terra, che amari bocconi!" Given the context of this exclamation, the "bitter mouthfuls" may refer to the imaginary food about which the starving and poverty stricken poet dreamt, only to awaken at the first mouthful and remember his real hunger. Following this reading, the world is called "bad" because it leaves the speaker in financial hardship. At the same time, however, the "bitter mouthfuls" could signify the mouthful of dirt which prevents his buried mother from speaking to him, in which case the earth is bad because it blocks their verbal interaction. This syntactic slippage is suggestive of the overall thematic shift in subjectivity that we witness in the poem. The mother, in fact, does not have her own voice - she does not generate any of the words attributed

to her. Instead, the speaker expressly states that he 'understands' what he does not actually hear. The poem develops in a hypothetical space: the speaker knows what the mother would have said, and so he puts words into her fetishized mouth -going so far as to actually quote her. In this way, the speaker reanimates or resurrects his mother. In short, he appropriates for himself the generative, procreative powers of the desired maternal womb, becoming the life-giving and, through the durability of the poem, the life-sustaining mother, thus completing the slippage of subjectivity suggested earlier.

However, this ventriloquism is a retroactive, or backward-turning animation: the speaker is not giving birth to a new being but rather reanimating the mother so that she in turn can repeatedly name and animate him. That is, he resurrects her so that she may continue to keep him alive by calling him away from his suicide. We witness a sort of enclosed, circular movement which recalls the very family circle that Pascoli the poet so jealously guarded. Indeed, both Patrizio Rossi and Mario Pazzaglia have articulated the double bind situation which Pascoli constructed for himself: his desire to reconstitute the shattered family unit and his attempt to protect his "nido" from the "cattiva" outside world led to a kind of sterility within his family circle. The exclusion of all strangers precluded the possibility of marriage and procreation, thus enacting a kind of biographical parallel to the ambivalence of the homely described earlier.³ However, I would hasten to underscore that the biographical facts of Pascoli's real life are of interest to me only in so far as they are used as a sort of raw material which Pascoli translates into a poetry that speaks to all readers.

In the case of "La voce," the reciprocal generation of mother and son creates an echo-chamber effect, in which the voices of the dead resonate with the voices of the living, each vanishing into the other. We are confronted with a "breathless" poem which seems constantly on the verge of vanishing into silence. Pascoli creates this effect through an assortment of repetitions, the most notable of which is the inscription of his own dialect nickname "Zvanì," which resonates with the word "svanì" (he/she vanished). In addition, we see the repeated trailing off of the ellipses into a nothingness; the description on two occasions of the mother as "breathless," the assertions by the speaker that he could not hear her, and finally the speaker's position as twice on the verge of death through suicide. The poem, then, and indeed

much of Pascoli's poetry, positions itself on this brink of silence, in this echo chamber of the blurring between the dead and the living, where the dead cannot be laid to rest and the living continue to be bound to them. The force of the poem is economically localized within the uncanny image of the mouth. This force is at the same time sustained by the dramatization of the unresolvable ambiguity of "home"

In "Anticlo," Pascoli draws not on his own life but on Homeric myth in order once again to dramatize a desire for home. His source for the poem is a found in Book Four of the *Odyssey*, where Menelaos, in the presence of Telemakhos, recounts a scene from the final moments of the war to Helen. The soldiers were inside the "hollow horse," he explains,

when all of a sudden, you came by -
I dare say drawn by some superhuman
power that planned an exploit for the Trojans;

...

Three times you walked around it, patting it everywhere,
and called by name the flower of our fighters,
making your voice sound like their wives, calling.
Diomedes and I crouched in the center
along with Odysseus; we could hear you plainly;
and listening, we two were swept
by waves of longing - to reply, or go.
Odysseus fought us down, despite our craving,
and all the Akhaians kept their lips shut tight,
all but Antiklos. Desire moved his throat
to hail you, but Odysseus' great hands clamped
over his jaws, and held. So he saved us all,
till Pallas Athena led you away at last. (61)

Pascoli opens his poem with the image which closes the Homeric account, that of Odysseus's hand preventing Anticlo's reply to Helen. In Pascoli's version, the image is far more violent: Odysseus does not merely cover his comrade's "jaws" with his hands, but thrusts his fist into his mouth:

E con un urlo rispondeva Anticlo,
dentro il cavallo, a quell'aerea voce;
se a lui la bocca non empia col pugno
Odisseo, pronto, gli altri eroi salvando; (1-4)

This powerful mouth imagery which opens the poem resurfaces at the poem's conclusion, where Anticlo, less violently than Odysseus but with equal emotional "punch" to the reader, silences Helen's "rosea bocca." In the seven strophes between the silencing of mouths which begin and end the poem, Pascoli details the battle in Troy, during which Anticlo, who cannot forget the siren-like voice, is mortally wounded. In the poem, the peacefulness, fecundity, and wholeness of home (Greece for Anticlo) is clearly contrasted with the divisiveness and violence of the war in a foreign land (Troy).⁴ Throughout, voice is the sign of presence: Anticlo's voice, had it been heard responding to Helen, would have betrayed the Greeks' presence in the horse. Helen's voice restores the presence of the distant wives, "la sue donna lontana," as Pascoli so vividly describes. But in Pascoli's re-elaboration of the epic episode, we see a revision of the notion of the voice just at the jolting punch line of the poem. We are not surprised when the dying warrior asks to hear his wife's voice through Helen's mouth. But when she actually appears, what he demands is silence. Here, the silence is not absence but a higher presence - the presence of the absolute which overrides the desire for the particular manifestation of love and beauty with which each warrior is familiar in his earthly exile. The refrain which repeats three times in the course of the poem, preceding the appearance of Helen to the dying Anticlo, refers to the unique power which the voice of each love has over the hearts of the soldiers: "come la voce dolce più che niuna / come ad ognuno suona al cuor sol una"(100-101). The refrain underscores the intimate unity between a husband and wife, and the heavy assonance of the lines, made up almost entirely of "o's" and "u's," reinforces the idea of a harmony between the couples. However, the "sol una" of these undulating lines is replaced, finally, by the "te sola" with which Anticlo indicates his ultimate desire for Helen alone. Pascoli figures a kind of reversal in which the one woman who seemed to be mimicking the real voices of the various wives turns out to be the prototype of which they are merely simulacra.

However, this ideal of love and beauty is revealed in its full presence to Anticlo only at the moment of his death. Indeed, as Odysseus warns, Helen is death: "Helena! Helena! è la morte, infante!" "She is death, child!"(41) he desperately exclaims, thus succinctly juxtaposing the two endpoints of life - death and infancy - both of which are marked by a lack of speech, much as

the poem itself is born and dies, opens and concludes, in acts of silencing. But both moments are indeed a fullness, rather than a lack, of what is desired by speech, which, through the supplanted voices of the wives, is itself revealed to be a simulacrum. The double figure of Helen as feared specter or harbinger of death and at the same time as angelic incarnation of absolute love and beauty bespeaks yet again the bifurcation at the heart of the homely: the uncanny, (un)homely voice tempts with the promise of oceanic wholeness and simultaneously threatens the dissolution of the self within that non-individuated wholeness.

NOTES

¹In a careful analysis of all the instances in which Freud returns to the image of the maternal body in the "Uncanny," Robin Lydenberg, who refers to the maternal body as "the most uncanny thing of all," argues that Freud "avoids the more disturbing specter of the pre-oedipal, phallic mother, who threatens castration, and of the mother as envied source of plenitude and procreation" (1078).

²see Georges Bataille's "Mouth" in *Visions of Excess*

³In his analysis of Pascoli's understanding and portrayal of death (one component of which he describes as a "kind of nostalgia for the maternal breast") Pazzaglia writes, "Si comprende pertanto come la ricostituzione con le sorelle del 'nido' considerato come rifugio contro la violenza della vita, e, al tempo stesso, come forma di sacrificio tribale, divenisse un mito esistenziale falso e tuttavia cogente, tale da indurre alla rinuncia ad ogni altra prospettiva e da portare il poeta a una sorta di disperazione quando il matrimonio di Ida sconvolse quella prospettiva faticosamente conquistata." (14). Similarly Rossi, who analyses the interplay of "Eros" and "Thanatos" in two pascolian poems, writes, "...sorgeva pure, nell'animo del poeta, la sensazione di una seria minaccia alla struttura emotivamente e psicologicamente protettiva che la concezione del nido...aveva creato difendendolo dalle insidie della realtà esterna. Se l'autore, infatti, voleva attenuare l'ansia che la morte gli dava con la sua absolutezza, cercando di estendere la vita. ..avrebbe dovuto conoscere l'amore, con il suo aspetto sessuale. . . [ma] la struttura simbolica del nido dimostra l'impossibilità di un'apertura sentimentale al di fuori dalla cerchia familiare." (349).

⁴see especially the third strophe

WORKS CITED

- Bataille, Georges. "Mouth." *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Trans. Allen Stoekl, with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. Ed. Allen Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 59-60.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny.'" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and Ed. James Strachey. Vol. 17. London: Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, 1973. 217-252.
- Homer. *The Odyssey*. Trans. Robert Fitzgerald. Garden City, New York: Anchor Books, 1963.
- Lydenberg, Robin. "Freud's Uncanny Narratives." *PMLA* .112 (October 1997): 1072-1086.
- Pascoli, Giovanni. *Opere*. Ed. Cesare Federico Goffis. Vol. 1. Milano: Rizzoli, 1970.
- Pazzaglia, Mario. "Pascoli e la morte." *Zeta: Ricerche e documenti sulla morte e sul morire*. 19 (giugno 1992): 11-22.
- Rossi, Patrizio. "I fiori del male: Giovanni Pascoli." *Romance Language Annual*. 4 (1992): 348-352.

IL LIBRO DEL CORTEGIANO: LA FIGURA FEMMINILE – SEGNO IDEALE
NEL MONDO ILLUSORIO DEL CORTIGIANO



Petra Wirth
Boston College

Introduzione

Il libro del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione stabilisce un ritmo continuo tra dualismi vari: il mondo passato verso il mondo futuro, la vita verso la morte, la nostalgia verso la speranza, la realtà della corte verso quella fuori corte, l'interno verso l'esterno, la leggerezza verso l'ilarità, l'essere verso l'apparire, l'onestà verso l'inganno, l'arte verso la natura, l'ideale verso il reale. Per mettere in rapporto questi poli opposti l'autore ha scelto la forma del dialogo - la forma del dire e del contraddire, del consenso e del dissenso, delle domande e delle risposte, dell'affermare e del dubitare.

Una simile dinamica si può osservare riguardo la presentazione della donna. Castiglione presenta la figura, la realtà e la funzione della donna su due se non tre livelli diversi. Primo, tra gli interlocutori si trovano tre donne con funzioni ben definite. Secondo, tutto il terzo libro è dedicato alla definizione della perfetta "Donna di Palazzo" ed il suo ruolo. Terzo, il secondo libro presenta degli *exempla* o aneddoti di diverse donne e unisce in questo senso i due altri libri. Da una parte si trova una realtà storico-sociale della figura femminile come anche una sua funzione pratica e reale nel senso della cornice del libro stesso, e dall'altra parte si crea un'immagine ideale della "Donna di Palazzo". Nonostante ciò, l'agente femminile non si trova allo stesso livello di quello maschile per quanto riguarda la sua partecipazione attiva al dialogo e quindi la sua presenza verbale.¹ Perciò, *Il Cortegiano* non distingue solo diversi interlocutori, temi e prospettive varie ma soprattutto donna dall'uomo: l'agente eloquente dall'agente silenzioso, l'oratore dall'ascoltatrice, la voce maschile dalla voce femminile, il parlare dal tacere, il detto dal non-detto.

Pamela Benson ha ragione quando osserva: "[...]; here women are portrayed as having chosen a man to represent them on an occasion when there are women present who might take up

the "sword" of the spoken word in their own behalf (79).” Nonostante ciò, la studiosa si riferisce - per quanto riguarda la partecipazione verbale della figura femminile - di solito ai discorsi stessi ed alla sua presenza verbale nel senso quantitativo. Cioè, molto spesso la critica trascura la lettera dedicatoria come anche la cornice del libro - la sua forma dialogica, e soprattutto come si stabilisce questa struttura dinamica. Però, già nella lettera dedicatoria è sottolineato il fatto che *Il Cortegiano* esiste - nel senso di libro inteso da essere letto - grazie all'agente donna. Anche nella introduzione al primo libro Castiglione fornisce diversi argomenti validi che sviluppano il rapporto "Cortegiano - Donna di corte," il quale si rivela attraverso un sostenuto gioco analogico con la dialettica filosofica "forma - materia" (un gioco che rivela altri temi importanti del libro). Insomma, la figura femminile si dimostra elemento significativo riguardo la cornice e la struttura del *Cortegiano*. Mentre nei libri uno e due la figura della donna in termini della discussione stessa ha solo un ruolo marginale, il terzo libro è dedicato alla donna ed alla formazione della perfetta "Donna di Palazzo". Il medesimo libro stabilisce inoltre il legame tra il libro precedente e quello seguente.² In altre parole, la figura della donna si dimostra ancora significante; questa volta nel senso del contenuto - del significato.

Nel mio lavoro vorrei indagare prima la funzione reale dei personaggi femminili - la loro funzione strutturale nella cornice del libro, per poi metterla in confronto con quella "teorica" o "idealizzata" come discussa e definita nel terzo libro. Visto che gli interlocutori maschili non sono sempre d'accordo riguardo la compagna ideale per il cortegiano perfetto, desidero esaminare molto brevemente in che cosa consiste il loro dissenso. Dopodiché vorrei esplorare se i due livelli - struttura e contenuto, cioè, significante e significato - siano legati tra loro.

I. La figura femminile: Non essere muto ma agente attivo dell'autore.

Già nella sua lettera dedicatoria l'autore constata che senza l'agente donna questo suo lavoro non esisterebbe nella sua forma finale. In altre parole, la dedica rappresenta il diario della formazione del libro riguardo la sua pubblicazione. È fondamentale che il primo lettore del manoscritto sia una lettrice. Poi, la medesima lettrice si rivela il primo critico in quanto inizia in un atto di auto-autorizzazione la pubblicazione del libro.³

Certo, all'apertura della lettera dedicatoria l'agente donna non è ancora integrato nel testo stesso. Però sorpreso dall'azione autonoma della donna l'autore sente, come appena verificato, l'urgenza di rileggere la propria opera. Anzi, Castiglione fa alcune correzioni,⁴ ed elabora così soprattutto alcuni temi centrali.⁵ Ed è attraverso la figura femminile che si introducono i personaggi.⁶ Allo stesso tempo, tra i partecipanti dei dialoghi seguenti si cristallizza una seconda figura femminile: la famosa signora Duchessa. Dunque, nel momento della rielaborazione l'autore trasferisce la figura della donna, primo agente estrinseco, dentro il testo stesso.⁷ Ed una volta integrata, anche la seconda figura femminile si rivela agente attivo e finalmente anche intrinseco.⁸ In altre parole, Castiglione conferma due volte ed in modo univoco il ruolo significativo della figura femminile: il suo libro non solo esiste grazie ad una donna ma è proprio scritto grazie ad una donna. Mentre attraverso il primo agente donna si era preparato lo spazio esterno nel senso del libro stesso, attraverso il secondo agente donna si comincia a delineare lo spazio interno nel senso della cornice del testo. Quindi, fin dall'inizio e gradualmente l'autore ha intrecciato l'agente femminile col suo libro, col suo testo. Anzi, la lettera - a parte la sua utilità come introduzione dei temi centrali, dei partecipanti, e dello stile e della lingua scelti dall'autore - prepara alla piena entrata in scena della seconda figura femminile, che nel libro seguente non solo conquisterà lo spazio ma se lo assicurerà.⁹

I.i. L'agente donna: principessa della notte, regina della struttura
Mentre gli interlocutori maschili sono descritti attraverso attributi qualitativi, la figura della Duchessa si delinea in termini di sostantivi.¹⁰ Questi sostantivi si possono dividere in due gruppi. Da una parte si tratta di sostantivi che esprimono uno stato d'animo. Dall'altra parte si tratta di termini che regolano, che si riferiscono a norme comportamentali o ad impostazioni spaziali. In combinazione questi due paradigmi non solo evocano una certa atmosfera, ma la mettono anche in un certo contesto sociale e spaziale. Con la sua sola presenza la figura della Duchessa crea un certo ambiente. Allo stesso tempo, l'agente donna allarga questo suo dominio a quello della struttura testuale in quanto determina anche la cornice dei quattro discorsi stessi.¹¹ Cioè, il gioco è attribuito alla figura femminile. Mentre si profila il suo potere dentro questo codice di comportamento, si delinea anche la

struttura testuale.¹² Gli interlocutori sono istruiti in modo preciso, e nel lettore si crea un'aspettativa ben definita. Ed il motore di questo processo generativo è la figura femminile; questo standard che si manterrà attraverso tutto il libro è indicato dalla frase verbale: "vi faccio mia locotenente, e vi do tutta la mia autorità." Il sostantivo *locotenente*, composto da *loco* e *tenente*, indica già che l'agente donna cercherà di mantenere lo spazio che aveva creato e determinato prima; ed i verbi *faccio* e *do* esprimono già di per sé la componente dell'azione. Dunque, la cornice del libro come anche la struttura dei dialoghi stessi si stabilisce attraverso la figura femminile.

L'agente donna rinuncia subito al suo diritto verbale. Però, non bisogna dimenticare che questo è stata una scelta volontaria. E prima della loro rinuncia ognuna delle donne ha fatto la sua proposta. Mentre la Duchessa insisteva che Emilia Pia cominciasse il gioco, questa ha fatto la sua proposta la quale è anche la prima pronunciata; perciò il testo principale si apre colle parole di una donna. La donna dà simbolicamente con le sue parole la parola agli uomini. E proprio attraverso questa sua rinuncia (cioè gesto simbolico) la figura femminile si è autodefinita e si è creata un dominio suo. L'immaterialità della voce femminile, in contrasto al fiume delle parole maschili, pone la figura della donna in una posizione ben precisa. Mentre l'opposizione tra uomo-interlocutore eloquente e donna-interlocutore taciturna crea una prima differenziazione tra i sessi, si profilano simultaneamente i due agenti del testo: il significante e il significato nel senso di forma e contenuto o del detto e non-detto. E mentre il detto è associato al significato - il contenuto la materia - il non-detto è connotato con il vuoto o lo spazio necessario per la parola come anche con la forma del detto: il significante. Le donne non solo creano lo spazio per i discorsi, ma rappresentano i significanti di questo spazio, questa struttura.

Determinato l'ordine, l'agente donna cerca subito di ritenere questa sua impostazione - una certa struttura testuale. Opposto alla potenza verbale degli uomini, il gesto femminile è carico di potere e serve quasi sempre come introduzione al *logos* maschile.¹³ Tutti i gesti femminili sono legati direttamente con il procedimento del discorso. Sebbene rinunciato al suo diritto verbale, la voce femminile non è né assente né obliterata da quella maschile. Al contrario, è attraverso essa che si realizza l'atto generativo della formazione verbale del cortigiano perfetto. Perciò, il segno verbale in termini dei dialoghi maschili trova la

sua analogia nel gesto femminile. Ed il legame tra questi segni diversi viene stabilito dal riso, un altro segno molto importante non della vergogna delle interlocutrici ma del potere femminile.¹⁴

L'opposizione tra voce femminile e voce maschile inoltre si stabilisce in quanto la prima è unanime mentre l'ultima è polifonica.¹⁵ Pamela Joseph Benson osserva: "She confirms her interest in keeping women in passive roles when she silences Constanza Fregosa, whom Emilia has called on to propose a game,"(78) e il suo argomento è sicuramente interessante e ben fondato dal suo punto di vista. Però l'intenzione di Castiglione non è tanto di sottolineare l'autorità della figura della Duchessa ed il suo interesse di tenere tutte le donne in un ruolo passivo, quanto accennare una volta in più alla funzione significativa dell'agente femminile riguardo la struttura: riguardo l'unità di spazio, tempo ed azione in senso aristoteliano. Primo, i partecipanti sono seduti in un cerchio: simbolo per eccellenza di unità e perfezione. Secondo, attraverso la figura della Duchessa non solo è determinata l'ora dei discorsi, la notte, ma attraverso i suoi gesti e movimenti si segnalano anche l'inizio e la fine delle serate. Terzo, è attraverso i gesti e le azioni delle donne che si dirigono e generano i dibattiti. Questa impressione si acutizza in quanto ci si ricorda che anche prima l'autore aveva connotato la figura della donna con termini di ordine. Allo stesso tempo, tra gli interlocutori non si trova un competitore preferito. Di conseguenza, l'opposizione tra voce femminile e voce maschile è di valore qualitativo e non quantitativo.¹⁶ Mentre l'agente donna fissa il tema dei discorsi, si stabilisce anche la forma dialogica.¹⁷ E se di solito pratica il suo potere attraverso i suoi gesti ed azioni, si serve letteralmente della parola quando questo suo dominio sembra essere minacciato.¹⁸

II. La figura femminile: l'altra faccia della medaglia.

A parte il fatto che la donna stabilisce la struttura e ne garantisce la coerenza, già nel primo libro la figura della donna comincia a profilarsi anche a livello del contenuto (I.xl., 87-90). Tuttavia, visto che il nucleo della discussione è un altro, il tutore dell'ordine femminile rimanda continuamente al rispetto della norma. Nonostante ciò, in termini di facezie e burle il tema della donna non solo viene ripreso di nuovo ma anche discusso più a lungo nel secondo libro. Anzi, la seconda serata si conclude proprio con questo tema. E di nuovo: l'agente donna è legato al termine *forma*

in quanto *animali imperfettissimi* si riferisce a “materia non formata” nel senso di non colto; anche “dire il vero” o “parlare da beffe” si riferisce al paradigma *forma* in quanto si tratta di due modi ben distinti di riprodurre la realtà - riformare la realtà.¹⁹ Allo stesso tempo, attraverso questa offesa si arriva al discorso della “Donna di Palazzo” che riempirà l’intero terzo libro.²⁰

Certo, in termini di aneddoti ed *exempla* il penultimo libro rispecchia la gerarchia della società rinascimentale nella quale l’elemento maschile e quello femminile si distinguono soprattutto attraverso i loro diversi ruoli. Si conferma sicuramente il fatto che in questa società il dominio della donna era ristretto a quello della casa - allo spazio privato in opposizione a quello pubblico. E Giuseppa Saccaro Battisti sottolinea che a volte le veniva negato anche questo spazio, osservando che la donna diventa: “occasione e strumento di strutturazione ed appropriazione di spazio personale, nel quale soltanto l’uomo ha potere e trova la compensazione dei condizionamenti e delle repressioni della società (Falvo 83). Nondimeno, nel *Cortegiano* e soprattutto nel terzo libro la donna non è connotata esclusivamente con una funzione riguardo la sfera privata o in senso ornamentale. Al contrario, l’agente donna è soprattutto strumento nel processo della formazione del cortigiano perfetto. Fin dall’inizio il terzo discorso è legato strettamente alla dicotomia *forma/materia* come anche alla relazione tra *pars* e *totum*.²¹ Da una parte, già l’introduzione è dedicata al mondo delle forme e paragona la corte d’Urbino al corpo di Ercole.²² Dall’altra parte, mentre Niccolò Frisio non vuole parlare delle donne perchè si possa parlare ancora del cortigiano e perchè non si mescolino materie diverse, Cesare Gonzaga sottolinea che i due argomenti sono interdipendenti.²³ Ed i discorsi che seguono si sviluppano in modo corrispondente alla risposta di Gonzaga. Mentre si cristallizzano due opinioni opposte - una pro ed una contro la figura femminile come agente attivo nella formazione del cortigiano, si impiegano sempre metafore analoghe a quella dell’introduzione e quindi al mondo delle forme e materie. Mentre i misogini assomigliano la donna alla materia, i femministi fanno il contrario. Il *climax* di questa controversia si riflette nel seguente:

[...], dirò questo solo, che, come sapete esser opinione d’omini sapentissimi, l’omo s’assomiglia alla forma, la donna alla materia; e però, così come la forma è più

perfetta che la materia, anzi le dà l'essere, così l'omo è più perfetto assai che la donna. [...] e, soggiungendo la causa, afferma, questo essere perchè in tal atto la donna riceve dall'omo perfezione, e l'omo dalla donna imperfezione; e però ognuno ama naturalmente quella cosa che lo fa perfetto, ed odia quella che lo fa imperfetto. [...] ogni donna desidera essere omo, per un certo istinto di natura, che le insegna desiderar la sua perfezione. (*Cortegiano*, III.xv., 271-72)

Come già accennato, nel *Cortegiano* si osserva proprio il contrario, e cioè l'inversione dell'ordine stabilita da Gasparo: mentre la forma - nel senso del libro stesso, della cornice e della struttura testuale come anche dell'unità di tempo, spazio e azione - assume significanza in termini della presenza femminile, la materia - i discorsi stessi - è incarnata dalla presenza maschile - dal complesso verbale maschile. Perciò, il Magnifico risponde:

Le meschine non desiderano l'essere omo per farsi più perfette, ma per aver libertà, e fuggir quel dominio che gli omini si hanno vendicato sopra esse per sua propria autorità. E la similitudine che voi date della materia e forma non si confà in ogni cosa; perchè non così è fatta perfetta la donna dall'omo; come la materia dalla forma: perchè la materia riceve l'essere dalla forma e senza essa star non pò, anzi quanto più di materia hanno le forme, tanto più hanno d'imperfezione, e separate da essa son perfettissime; ma la donna non riceve lo essere dall'omo, anzi così come essa è fatta perfetta da lui, essa ancor fa perfetto lui; onde l'una e l'altro assieme vengono a generare, la qual cosa far non possono alcun di loro per sè stessi (ibid.).

Tale risposta si rivela non solo introduzione all'analisi di diversi argomenti successivi, ma anche conclusione, sebbene anticipata, ben fondata.²⁴ Quindi, il terzo libro trasferisce l'agente donna al livello testuale in quanto presenta la figura femminile come elemento esistenziale nella formazione del cortegiano. L'agente femminile è finalmente presente anche nel senso del significato accanto a quello del significante. Da una parte, l'agente donna dona quindi lo spazio ideale - quello del gioco che è necessario "per formare con parole il cortegiano." Allo stesso tempo, la figura femminile garantisce la strutturazione di questo dominio: la forma dialogica come anche l'osservanza di questa struttura

generativa.²⁵ Dall'altra parte, la sua funzione si riflette anche al livello del contenuto²⁶ - nella formazione del cortigiano, e quindi al livello del significato. Connotata con una presenza doppia, la figura femminile ha due funzioni. Ritornando un'ultima volta alla lettera dedicatoria si legge:

E così nei circostanti imprimendosi, pareva che tutti alla qualità e forma di lei temperasse; onde ciascuno questo stile imitare si sforzava, pigliando quasi una norma di bei costumi dalla presenza d'una tanta e così virtuosa signora: [...].(*Cortegiano*, I.iv., 18)

Mentre la figura della Duchessa è associata con *qualità, forma, stile e norma*, gli interlocutori cercano di imitarla. I discorsi sono di qualità generativa in quanto riproduzione della figura femminile. Il significante donna ha come significato se stessa; attraverso i discorsi l'agente femminile del livello strutturale viene proiettato al livello materiale per formare un concetto ideale.

Conclusione

Visto che significante e significato si fondono proprio nella figura femminile, una risposta alla domanda:

Che ognuno dica ciò che crede che significhi quella lettera S che la signora Duchessa porta in fronte; perchè, avvenga che certamente questo ancor sia un artificioso velame per poter ingannare, per avventura se gli darà qualche interpretazione da lei forse non pensata, e trovarassi che la fortuna, pietosa riguardatrice dei martirii degli uomini, l'ha indotta con questo piccol segno a scoprire non volendo l'intimo desiderio suo, di uccidere e sepolir vivo in calamità chi la mira o la serve.(*Cortegiano*, I.ix., 26-7)

potrebbe essere: la lettera S significa "Simbolo" nel senso di un segno ideale.

Secondo la definizione di Saussure, nel simbolo si fondono significante e significato poiché tra la forma e ciò che essa esprime esiste un rapporto di somiglianza in modo che il simbolo nel senso di un segno ha valore non ambiguo (Pelz 42). La stessa cosa vale per la figura femminile. Da una parte, connotata con il termine "simbolo/segno ideale," la Duchessa rappresenta non solo una certa società ideale, e nel senso del gioco anche la sua forma

ideale, ma l'ideale stesso di questa comunità. E nelle parole di Richard Regosin:

The opening pages of Book I set the complex nature of the sign directly before the reader. In the introduction, the narrator's single voice appropriately asserts the assurance of knowledge and the reliability of the (univocal) sign. As Castiglione speaks of the memory of duke Federico da Montefeltro and of the current Duke and Duchess he represents them as individuals known for what they were. [...] The Duchess's most excellent qualities were known (*conosciuta*, I,4) by her acts, words, and gestures and her rare virtues were disclosed (*scoprire*) and bore witness (*far testimonio*) when adversity tested her mettle. In this context the genuine and the real manifested themselves unambiguously; they gave testimony to that which could not be misread, mistaken, or denied. (33-4)

Dall'altra parte, riguardo *Il Libro del Cortegiano* in termini di un sistema di segni linguistici, l'agente donna rappresenta il testo stesso in quanto dà luogo all'atto di "formar con parole il cortegiano perfetto" ed assicura la generazione di questo modello formativo. Mentre *Il Libro del Cortegiano* si svela complesso verbale, anche gli interlocutori - i cortegiani - si rivelano costruzioni linguistiche. Di nuovo, anche in questo senso si delinea un ideale, cioè: il segno ideale nel senso di segno non ambiguo. E questo "segno naturale" - la coincidenza tra forma e materia - trova, accanto alla presenza femminile, la sua realizzazione verbale nel monologo di Pietro Bembo, che nel momento della sua contemplazione riconosce e simultaneamente sa nominare l'unica verità - quella divina ed universale e perciò univoca:

[...] Onde, non ben contento di questo beneficio, amore dona all'anima, accesa nel santissimo foco del vero amor divino, vola ad unirsi con la natura angelica, e non solamente in tutto abbandona il senso, ma più non ha bisogno del discorso della ragione; che trasformata in angelo, intende tutte le cose intelligibili, e senza velo o nube alcuna, vede l'amplo mare della pura bellezza divina, ed in sè lo riceve, e gode quella suprema felicità che dai sensi è incomprendibile. (*Cortigiano*, IV.lxviii., 429)

Anche se nel senso dell'azione verbale - del creare e del decodificare i segni ambigui ed arbitrari in una realtà illusoria - la figura femminile ha un ruolo minore, essa è onnipresente in quanto personifica il segno ideale nel *Cortegiano*. Tutti i discorsi alludono a questo ideale. I cortigiani non solo formano e definiscono se stessi attraverso il loro "formar con parole", ma cercano di imitare il loro ideale: la signora Duchessa, la figura femminile - il segno perfetto ed ideale perchè univoco.

NOTE

¹“Rise la signora Duchessa, e vedendo l’Unico ch’ella voleva escusarsi di questa imputazione, Non, disse, non parlate, Signora, che non è ora il vostro loco di parlare.” (*Cortegiano*, I.ix.,26-27) Tutte le citazioni sono dall’edizione del 1908 a cura di Vittorio Cian.

²Joseph D. Falvo osserva che: “[...], if we approach systematically the four books of the treatise, we gradually arrive at a higher degree of importance: it is a long road that takes the courtier from the courtly games of love described in Book I and II to the experience of mystical love celebrated at the end of Book IV. At midpoint, the more serious role of women in society and the mature teaching profession of the courtier become a significant link of these two opposite poles,” (91).

Ed anche Carla Freccero osserva: “Book III enacts the transition between worldly and celestial courtship, according to Burke, in its passage through the discourse on love and the court lady. The book of a whole is introduced as an illustration of the superiority of the games that were played at the court of Urbino, with an allusion to the “facende più ardue” (III.i.) from which these games are a diversion,” (268).

³“[...] la signora Vittoria dalla Colonna, marchesa di Pescara, alla quale io già feci copia del libro, contra la promessa sua ne avea fatto trascrivere una gran parte, [...]; nientedimeno mi confidai che l’ingegno e prudenzia di quella Signora (la virtù della quale io sempre ho tenuto in venerazione come cosa divina) bastasse a rimediare che pregiudicio alcuno non mi venisse dall’aver obedito a’suoi comandamenti. In ultimo seppe, che quella parte del libro si ritrovava in Napoli in mano di molti; e, come sono gli uomini sempre cupidi di novità, pareva che quelli tali tentassero di farla imprimere. [...] Così, per eseguire questa deliberazione, cominciai a rileggerlo;” (*Cortegiano*, 2-3)

Accanto all’autore stesso, in *La Seconda Redazione del “Cortegiano,”* Ghino Ghinassi conferma: “[...] sappiamo che nel 1527 Vittoria Colonna ne possedeva già un esemplare e poteva permettere che «alcuni fragmenti» di esso venissero divulgati liberamente. È vero che fu proprio questo episodio a decidere finalmente il

Castiglione ad apprestare un'edizione a stampa autorizzata;" (162).

⁴"La disputa tra il Paleotto e il Fregoso/Pallavicino sul valore delle donne (1 IV 5 sgg., 2 III 46 sgg.) parte nelle prime due redazioni dalle questioni sulla dignità naturale del sesso femminile con argomentazioni strattamente analoghe a III 11-20 della redazione definitiva, e continua, sempre su una traccia abbastanza vicina a 3 III (21-52), con gli *exempla* di virtù femminile e la dichiarazione, variamente motivata, della positiva funzione della donna nella società. Fin qui il parallelismo intercorrente anche in questa sezione fra le tre redazioni è facilmente rilevabile. Poi i contatti di 1 e 2 con la redazione definitiva diventano più salutari: mentre questa redazione s'avvia a discorrere dell'amore nella <<donna di palazzo>> (3 III 53 sgg.), le prime due introducono e svolgono concordemente il tema del matrimonio (1 IV 47 sgg., 2 III 89 sgg.), succintamente accennato in 3 (III 56-57). La condizione dell'uomo nel matrimonio è dipinta drasticamente dal Fregoso/Pallavicino come infelicissima (<<avendo moglie, forza è averla bella o brutta; se brutta, credere si pò che l'omo ne senta estremo fastidio senza farne altro argomento; se bella, per il più de le volte s' ha comune con molti>>), e la sua pessimistica esposizione trova nell'uditore echi e consensi, non più riscontrabili in forma così chiara nella vulgata.

Sul motivo dell'infelicità coniugale e, in particolare, sui vivaci attacchi mossi dal Fregoso/Pallavicino alla fedeltà della donna bella, s'innesta, sia in 1 (IV 52 sgg.) che in 2 (III 95 sgg.), il tema cruciale della bellezza; e con questo nuovo tema anche il parallelismo tra le due prime redazioni, fin qui ancora visibile, s'allenta ulteriormente, evolvendosi in 2 in forme e modi che preludono all'ultimo libro della redazione definitiva," (Ghino Ghinassi 163).

⁵Nelle parole di Ghino Ghinassi: "Il punto critico dell'elaborazione è, come s' è visto, l'ultimo libro originario, sdoppiatosi in 3 nel terzo e quarto libro definitivi, cioè tutta la sezione occupata inizialmente dal solo tema della donna e dell'amore. Un'analisi più minuta di questo tema, nelle sue variazioni intervenute tra 1 e 2, prima della redazione definitiva, può contribuire meglio d'ogni altra cosa a penetrare i moventi essenziali della revisione, portando il nostro discorso dagli schemi esterni ai motivi centrali e ispiratori di essa," (162-3).

6"e subito nella prima fronte, ammonito dal titolo, presi non mediocre tristezza, la qual ancor nel passar più avanti molto si accrebbe, ricordandomi, la maggior parte di coloro che sono introdotti nei ragionamenti, esser già morti: [...]" (*Cortegiano*, 3)

7"Ma quello che senza lacrime raccontar non si devria, è che la signora Duchessa essa ancor è morta; e se l'animo mio si turba per la perdita di tanti amici e signori miei, che m'hanno lasciato in questa vita come in una solitudine piena d'affanni, ragion è che molto più acerbamente senta il dolore della morte della signora Duchessa, che di tutti gli altri, perchè essa molto più di tutti gli altri valeva, ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto." (*Cortegiano*, 4)

8"Per non tardare adunque a pagar quello che io debbo alla memoria di così eccellente signora, [...] hollo fatto imprimere e publicare tale qual dalla brevità del tempo m'è stato concesso." (*Cortegiano*, 4)

9"L'ipotesi presenta, come si vede, qualche coincidenza con la testimonianza dei manoscritti, quale ci è apparsa nelle pagine precedenti: in effetti i temi del quarto libro non esistevano ancora, o esistevano allo stadio embrionale, nella prima redazione, e furono sviluppati solo in un secondo tempo. [...] Abbiamo visto che la rielaborazione non consisté nella pura e semplice aggiunta di un libro, l'ultimo, a tre libri precedenti definitivamente costituiti. Per cercare di superare gli squilibri presenti nella redazione iniziale, il Castiglione dovè condurre un lavoro di revisione più complesso. I temi nuovi, destinati a determinare il generale riassetto del *Cortegiano*, affiorarono all'interno dell'ultimo libro già esistente, nel corso d'una lunga e tormentata elaborazione. Essi non s'afficciarono tutto ad un tratto, ma progressivamente e, per quel che possiamo constatare, in due tempi nettamente distinti. Prima il tema dei rapporti tra il principe e il cortigiano, giunto a perfetta compiutezza in 2, anche se ancora provvisoriamente sistemato nella vecchia struttura. In un secondo tempo il tema dell'amore spirituale, già notevolmente progredito in 2, ma ripreso e compiuto pienamente soltanto in 3: una volta ricondotto il grosso dei materiali di 1 IV al tema principale sotto la nuova etichetta della <<donna di palazzo>>, l'ascesi amorosa poté distendersi liberamente in tutti i suoi gradi nello scorcio finale

dell'opera, e divenire come il culmine e il compendio dell'esperienza mondana del cortegiano," (Ghinassi 176).

E si veda anche la nota 15 nel testo di Ghino Ghinassi: "Sul *climax* creato dal discorso conclusivo del Bembo si è soffermata Rita Fulke, <<*Furor platonicus*>> als *Kompositionselement im <<Cortegiano>>*, in <<Romantisches Jahrbuch>>, X (1959), pp. 112-118. Nella vulgata la diversa posizione assunta dal passo comporta, rispetto a 2, una maggiore aderenza alla dottrina dei gradi dell'amore, esposta da Diomitia nel *Convito* platonico e ripresa dai neoplatonici fiorentini. Del tutto nuovo è il capitolo sul Bacio: IV 64. [...], "(Cortegiano 4).

¹⁰"Quivi adunque i soavi *ragionamenti* e l'oneste *facezie* s'udivano, e nel *viso* di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda *ilarità*, talmente che quella *casa* certo dir si poteva il proprio *albergo della allegria*: nè mai credo che in altro *loco* si gustasse quanta sia la *dolcezza* che da una amata e cara *compagnia* deriva, come quivi si fece un *tempo*; che, [...], a tutti nascea nell'*animo* una somma *contentezza* ogni volta che al *cospetto della signora Duchessa* ci riducevamo; e pareva che questa fosse una *catena* che tutti in *amore* tenesse uniti, talmente che mai non fu *concordia di volontà o amore cordiale* tra fratelli maggior di quello, che quivi tra tutti era. Il medesimo era tra le donne, con le quali si aveva liberissimo ed onestissimo *commercio*; chè a ciascuno era licito parlare, sedere, scherzare e ridere con chi gli pareva: ma tanta era la *reverenzia* che si portava al *voler* della signora Duchessa, chè la medesima *libertà* era grandissimo *freno*; nè era alcuno che non estimasse per lo maggior *piacere* che al *mondo* aver potesse il *compiacer* a lei, e la maggior *pena* il *dispiacerle*. Per la qual cosa, quivi onestissimi *costumi* erano grandissima *libertà* congiunti, ed erano i *giochi* e i *risi* al suo *cospetto* conditi, oltre agli argutissimi sali, d'una graziosa e grave *maestà*; chè quella *modestia* e *grandezza* che tutti gli *atti* e le *parole* e i *gesti* componeva della Duchessa, motteggiando e ridendo, facea che ancor da chi mai più veduta non l'avesse, fosse per grandissima signora conosciuta." (Cortegiano, I.iv., 17-18). I corsivi sono miei.

¹¹"[...] poi, come alla signora Duchessa pareva, si governavano, la quale per lo più delle volte ne lasciava il carico alla signora Emilia. [...] dopo molti piacevoli ragionamenti la signora Duchessa volse pure che la signora Emilia cominciasse i giochi;" (Cortegiano, I.vi., 21)

¹²“ed essa, [...], così disse: Signora mia, poichè pur a vi piace ch’io sia quella che dia principio ai giochi di questa sera, non possendo ragionevolmente mancar d’obedirvi, delibero proporre un gioco, del quale penso dover aver poco biasimo e men fatica: e questo sarà, che ognun proponga secondo il parer suo un gioco non più fatto; [...] Allor la signora Duchessa ridendo, Acciò disse, che ognuno v’abbia ad obedire, vi faccio mia locotenente, e vi do tutta la mia autorità ” (*Cortegiano*, I.vi., 21).

¹³“ed imponenedo silenzio a madonna Costanza Fregosa, si volse a messer Cesare Gonzaga che le sedeva a canto, e gli commandò che parlasse: [...]” (*Cortegiano*, I.vii., 22)

“[...] ma la signora Emilia gl’impose silenzio, e trapassando la dama che ivi sedeva, fece segno all’Unico Aretino, al qual per l’ordine toccava;” (*Cortegiano*, I.IX., 26)

“[...] ma non facendone la signora Emilia altramente motto, messer Pietro Bembo, che era in ordine vicino, così disse: [...]” (*Cortegiano*, I.xi., 29)

“Attendava ognun la risposta della signora Emilia; la qual non facendo altrimenti motto al Bembo, si volse e fece segno a messer Federigo Fregoso che l’ suo gioco dicesse; ed esso subito così cominciò: [...]” (*Cortegiano*, I.xii., 30). I corsivi sono miei.

¹⁴Per un’analisi dettagliata della significanza del riso si vedano le osservazioni di Wayne A. Rehorn, “Un Ballo in Maschera,” *Courtly Performances*, ed anche quelle di Joseph Falvo, “Mixing most decorous Customs with Games and Laughter,” *The Economics of Human Relations*.

¹⁵“[...] ma la signora Duchessa subito disse: Poichè madonna Emilia non vuole affaticarsi in trovar gioco alcuno, sarebbe pur ragione che l’altre donne partecipassino di questa commodità, ed esse ancor fossino esenti di tal fatica per questa sera, [...]. - Così faremo, - rispose la signora Emilia;” (*Cortegiano*, I.vii., 22).

¹⁶“Allor quasi tutti i circostanti, e verso la signora Duchessa e tra sè, cominciarono a dire che questo era il più bello gioco che far si potesse; e senza aspettar l’uno la risposta dell’altro, facevano istanzia alla signora Emilia che ordinasse che gli avesse a dar principio. La qual, voltatasi alla signora Duchessa: Comandate,

disse, Signora, a chi più vi piace che abbia questa impresa; ch'io non voglio, non elegerne uno più che l'altro, mostrar di giudicare, qual in questo io estimi più suffuciente degli altri, ed in tal modo far ingiuria a chi si sia. - Rispose la signora Duchessa: Fate pur voi questa elezione; e guardatevi col disubedire di non dar esempio agli altri, che essi siano ancor poco ubedienti." (*Cortegiano*, I.xii., 31)

¹⁷"[...] ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto Cortegiano, esplicando tutte le condizioni e particolar qualità che si richieggono a chi merita questo nome;" (*Cortegiano*, I.xiii., 31)

"Seguitava ancor più oltre il suo ragionamento messer Federico, quando la signora Emilia, interrompendolo: Questo, disse, se alla signora Duchessa piace, sarà il gioco nostro per ora. - Rispose la signora Duchessa: Piacemi." (*Cortegiano*, I.xii., 31)

"Allora la signora Emilia, ridendo, disse al Conte Ludovico da Canossa: [...] voi, Conte, sarete quello che averà questa impresa [...], ma perchè, dicendo ogni cosa al contrario, come speriamo che farete, il gioco sarà più bello, chè ognun averà che rispondervi;" (*Cortegiano*, I.xiii., 31)

¹⁸In quanto riguarda la significanza dell'intervento femminile al livello del contenuto, si consulti la bibliografia alla fine.

¹⁹"Parmi ben che l'signor Ottaviano sia un poco uscito de' termini, dicendo che le donne sono animali imperfettissimi, e non capaci di far atto alcuno virtuoso, e di poca o niguna dignità a rispetto degli uomini: e perchè spesso si dà fede a coloro che hanno molta autorità se ben non dicono così compitamente il vero, ed ancor quando parlano da beffe, hassi il signor Gaspar lasciato indur dalle parole del signor Ottaviano a dire che gli omini savii d'esse non tengon conto alcuno; il che è falsissimo; anzi, pochi omini di valore ho io mai conosciuti, che amino ed osservino le donne:" (*Cortegiano*, II.xcviii., 252)

²⁰In questo conteso Dain A. Trafton osserva: "And as the emphasis at the end of the section turns to jokes involving women, real moral questions persistently arise. [...] Thus the joking about women, which is obviously introduced to provide a transition to the subject of the third book - the court lady - serves in addition to reintroduce a note of moral seriousness to the discussion. And this

renewal of moral seriousness also looks forward to the third book; by contrast with the second, it exhibits a convincing concern for goodness," (291).

²¹Si vedano di nuovo le osservazioni di Falvo ed in particolare la seguente: "[...] it seems that Castiglione's interest in his book is with the nature of power and the way it manifests itself "aesthetically" in a given historical society. This theory is supported by the structure of the book itself. As we gather from Ghino Ginassi's studies of the long and complex history of the text, in the last version of the treaties, the one appearing in the *editio princeps* of 1528, Castiglione breaks away from the old structure and reorganizes the material of the *Seconda redazione*," (80-1). E infatti, nelle parole di Ghino Ghinassi: "Nella terza e ultima redazione (3), costituitasi in DX e rappresentata nella sua forma definitiva dal testo vulgato, il Castiglione spezza infatti questa vecchia struttura e ridistribuisce più razionalmente i materiali che erano andati accatastandosi in 2. I mutamenti più radicali interessano ovviamente la sezione conclusiva dell'opera. L'unico grosso libro finale di 2 è diviso in due libri distinti, il terzo e il quarto della redazione vulgata. Nel terzo libro sono riorganizzati attorno a un tema nuova, il tema della <<donna di palazzo>>, appena affiorato nelle ultime pagine di 1 e 2, i materiali relativi a una concezione terrena o cortigiano della donna e dell'amore; il quarto libro, diviso nettamente in due parti, accoglie nella prima l'*excursus* sui rapporti tra il principe e il cortegiano (4-48), mentre nella seconda, sotto forma di risposta al quesito se convenga al cortegiano <<di età provetto>> l'essere innamorato, convoglia tutta la tematica dell'amore spirituale (49-72), maturatasi intanto e approfonditasi singolarmente nel pensiero del Castiglione. Con il che naturalmente non sono stati soltanto spostati alcuni materiali, ma è mutato il tono e l'accento di tutta l'opera," (160). E di nuovo, è interessante l'osservazione di Falvo: "What emerges from the third book of the final version is the full development of a new theme, the theme of the *donna di palazzo*, which was just outlined in the last pages of the second draft. The full treatment of this theme proves to be extremely significant. In fact, by pointing to the fascinating world of forms and appearances embodied par excellence by the *donna di palazzo*, the new theme converging in Book III frames, as it were, the completion of the formation of the ideal courtier. Functioning also as a kind of introduction to Book IV, the theme places the

courtier's image of "self-contained" excellence, described in Book I and II, within the pragmatic function of service to the prince. By ingeniously transferring to the sphere of the *donna di palazzo* the courtier's achievement of perfection, Castiglione sets the tone and the mood for the serious discussions that take place in Book IV" (80-1).

²²"Leggesi che Pitagora sottilissimamente e con bel modo trovò la misura del corpo d'Ercule; [...] Pitagora facilmente conobbe a quella proporzion quanto il piè d'Ercule fosse stato maggior degli altri piedi umani; e così intesa la misura del piede, a quella comprese tutto 'lcorpo d'Ercule tanto esser stato di grandezza superiore agli altri omini proporzionalmente, [...]. Voi adunque, messer Alfonso mio, per la medesima ragione, da questa piccol parte di tutto 'l corpo potete chiaramente conoscer quanto la Corte d'Urbino fosse a tutte l'altre della Italia superiore, considerando quanto i giochi, li quali son ritrovati per recreare gli animi affaticati dalle faccende più ardue, fossero a quelli che s'usano nell'altre corti della Italia superiori." (*Cortegiano*, III.i., 256)

²³"Perchè come corte alcuna, per grande che ella sia, non po aver ornamento o splendore in sè, nè allegria senza donne, nè cortegiano alcun esser aggraziato, piacevole o ardito, nè far mai opera leggiadra di cavalleria, se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne, così ancor il ragionar del cortegiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno lor parte di quella grazia, con la quale fanno perfetta e adornano la cortegiana." (*Cortegiano*, III.iii., 259)

²⁴"Chi non sa che le donne sentir non si pò contento o satisfazione alcuna in tutta questa nostra vita, la quale senza esse saria rustica e priva d'ogni dolcezza, e più aspera che quella dell'alpestre fiere." (*Cortegiano*, III.li., 323) "Però chi potesse far un esercizio d'innamorati, li quali combatessero in presenza delle donne da loro amate, vincerebbe tutto l'mondo, salvo se contra questo in opposito non fosse un altro esercito medesimamente innamorato." (*ibid.*, 324) "Non vedete voi che di tutti gli esercizi graziosi e che piacciono al mondo a niun altro s'ha da attribuire la causa se alle donne no?" (*Cortegiano*, III.lii., 325)

"Ma, [...], non saria grandissima perdita se messer Francesco Petrarca, il quale così divinamente scrisse in questa nostra lingua

gli amori suoi, avesse volto l'animo solamente alle cose latine, come arìa fatto se l'amore di Madonna Laura da ciò non l'avesse talor desviato?"(ibid.)

²⁵ Joseph Falvo osserva: "It is in fact women's presence that gives dignity and decorum to the courtly meetings. Although the discussions on how to form the perfect courtier take place among men who are singularly qualified in such matters, their *ragionamenti* are worthy because they are done in the presence of women or, as Marina Zancan puts it, "nello spazio interno e privato del femminile." Furthermore, as we have seen, it is in the presence of an illustrious woman, Elisabetta Gonzaga, that we witness the generative act of discourse, that of "self-fashioning." [...] Thus, if the discussions of those *omini singularissimi* have value, it is because the generative act of discourse occurs through the interaction of "male" and "female" elements. Without the "female" element no act of generation is possible, no process of formation can take place, no model of courtly conduct can be complet," (86).

²⁶ Carla Freccero argomenta: "There are indications in the text that it represents an actual historical "reality", while at the same time another discourse works to deny the factual nature of what it is presenting. [...] In Castiglione's books, the process creates two worlds, similar to what Harry Berger calls "second world" and "green world."

The second world is the playground, laboratory, theatre or battelfield of the mind, a model or construct which the mind creates, a time or place which it clears, in order to withdraw from the actual environment. [...], the world inside a picture frame, [...]. Its essential quality is that it is an explicitly fictional, artificial, or hypothetical world. It presents itself to us as a game which, like all games, is to be taken with dead seriousness while it is going on. In pointing to itself as a serious play, it affirms both its limits and its powers in a single gesture. Separating itself from the casual and confused region of everyday existence, it promises a clarifying image of the world it replaces.

The "green world", particularly in this case, is the ideal world (Urbino) placed within the fiction, Berger suggests that the author frames his world, puts boundaries around it (the boundary that is the book itself) in order to conduct a controlled experience; a

distancing takes place in order to address the world outside of the text," (264).

OPERE CITATE

- Benson, Pamela Joseph. *The Invention of the Renaissance Woman*. Univ. Park: Pennsylvania State UP., 1992.
- Castiglione, Baldesar. *Il Cortegiano*. A cura di Vittorio Cian. Firenze: Sansoni, 1908.
- Falvo, Joseph D. *The Economy Of Human Relations. Castiglione's "Libro Del Cortegiano."* New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- Freccero, Carla. "Politics and Aesthetics in Castiglione's *Il Cortegiano*: Book III and the Discourse on Women." In *Creative Imitation. New Essays on Renaissance Literature In Honor of Thomas M. Greene*, ed. David Quint [et al.]. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies State Univ. Binghamton, 1992.
- Ghinassi, Ghino. *La Seconda Redazione Del "Cortegiano" Di Baldassarre Castiglione*. ed. critica, Firenze: Sansoni, 1968
- . "Fasi Dell'Elaborazione Del *Cortegiano*." *Studi di filologia italiana*, 25 (1967): 155-96.
- . "L'ultimo revisore del *Cortegiano*." *Studi di filologia italiana*, 21 (1963): 217-69.
- . "Postille sull'elaborazione del *Cortegiano*." *Studi e problemi di critica testuale*, 3 (1971).
- Greene, Thomas. "Il *Cortegiano* and the Choice of a Game." *Renaissance Quarterly* 32, 2(1979): 173-86.
- Kuin, Roger. "Sir Philip Sidney: The Courtier and the Text." *English Literary Renaissance* 19, 3 (1989): 249-71.
- Lipking, Lawrence. "The Dialectic of *Il Cortegiano*." *PMLA* 81 (1966): 355-62.

- Murray, Jacqueline. "Agnolo Firenzuola on Female Sexuality and Women's Equality." *Sixteenth Century Journal* 20, 2 (1991): 199-213.
- Pelz, Heidrun. *Linguistik für Anfänger*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987.
- Rebhorn, Wayne. *Courtly Performances*. Detroit: Wayne State UP, 1978.
- . "Ottaviano's Interruption: Book IV and the Problem of Unity in *Il Libro del Cortegiano*." *MLN* 87 (1972): 37-59.
- . "The Enduring Word: Language, Time and History in *Il Libro del Cortegiano*." *MLN* 96 (1981): 23-40.
- Regosin, Richard L. "The name of the game/the game of the name: sign and self in Castiglione's *Book of the Courtier*." *The Journal Of Medieval And Renaissance Studies* 18, 1 (1988): 21-47.
- Saccone, Eduardo. "Trattato e Ritratto: L'introduzione del *Cortegiano*." *MLN* 93, 1 (1978): 1-21.
- . "The Portrait of the Courtier in Castiglione." *Italica* 64, 1 (1987): 1-17.
- Scarpati, Claudio. "Osservazioni Sul Terzo Libro Del *Cortegiano*." *Aevum* 64, 3 (1992): 519-37.
- Trafton, Dain A. "Structure and Meaning in *The Courtier*." *English Literary Renaissance* 2 (1972): 283-97.

ACKNOWLEDGEMENTS

The editors of the *Romance Review* would like to express their gratitude for the support of the following individuals, departments, and organizations:

Fr. William B. Neenan, S.J., and the Office of the Academic Vice-President

Dean Patricia DeLeeuw and the Graduate School of Arts and Sciences

Professor Kevin Newmark, Professor Laurie Shepard, Professor Ourida Mostefai, Ms. Joanna Doyle, Ms. Suzanne Kleiner and the Department of Romance Languages & Literatures

The Graduate Students Association

