

## RECENSIONI

Joseph Farrell,  
*Honour and the Sword. The Culture of Duelling*. Signal Books, Oxford 2021.

*Honour and the Sword. The Culture of Duelling* is a recent, fascinating book by Joseph Farrell, Professor Emeritus of Italian at the University of Strathclyde, Scotland, and a very well-known scholar in Italian literature. Farrell is the author of a history of Italian theatre, a monograph on Leonardo Sciascia, a biography of Dario Fo and Franca Rame, and the biographical study *Robert Louis Stevenson in Samoa*. He is also the translator of Valerio Varesi's detective novels into English.

This volume moves from Italian literature to cultural studies, a field of research I personally find particularly intriguing, and delves into a social practice that seems so far away and yet characterized Western culture for centuries. Duelling is, in fact, deeply rooted in the habits of both European and American people, and Farrell accompanies the reader in an amazing journey from Casanova to the Renaissance, from Hamilton to the Victorian Age, even including women in his detailed survey on both sides of the Atlantic Ocean.

In the Introduction, Farrell starts by reassuring the reader that “Now we are quite civilized... Now we settle for half”, but he insists that for a long time many men believed in this ritual, “as rigid as liturgy”, and followed this practice that was “socially condoned” in the name of that great moral force which gives meaning to the whole book – honour (pp. 1-3). Duels proliferated both in real life and fiction (from Shakespeare to Conrad) and also migrated to popular

culture (e.g. the Wild West Show, the Gunfight at the OK Corral) and to the movies (Farrell quotes *The Duellists* by Ridley Scott, 1977, but please allow me to add *Duel* by Steven Spielberg, 1971, which tells the powerful story of a man and a truck dueling for no apparent reason). He concludes his Introduction with some intense pages on the notion of culture (a valuable lesson *per se* on individual choice and social conformity, aesthetic and anthropological values, codes and habits of mind).

The volume opens with a chapter devoted to the Italian Giacomo Casanova, better known as a libertine and a gambler, here portrayed as the author of *Il duello* (1780), a pamphlet where he described his feelings the night before a duel, torn as he was between the Commandment “Thou Shalt Not Kill” and the expectations of a gentleman’s behavior. While Chapter 2 traces a history of the term and explains its variants (single combat, joust, tournament...) mostly concentrating on chivalry and Arthurian knights, the following chapter focuses on the “new man” of the Renaissance – and on Italians as the influencers of the time (forgive the use of this word, which is my full responsibility), laying the ground for “civilization” and “civility” (these are Farrell’s) through *The Courtier* by Baldassarre Castiglione and *Galateo* by Giovanni Della Casa (respectively 1528 and 1558). Yet dueling did not cease, as Ariosto’s poems reveal, sometimes tinged with undercurrents of irony. A lively debate ensued, as Chapter 4 shows by quoting the many treatises and manuals written by humanist thinkers of the time, with reference to the requirements of the new courtly culture.

What is sure is that duelling persisted. The Enlightenment failed to cancel this tradition and men of honour had only to decide whether to use the pistol or the sword, and the following chapters inform us that the protocols of the duel were drawn up in written form in 1777, an age when duels were considered a common custom due to their frequency. Also, duelling had already extended to North America along with other customs: the first recorded duel was fought in the Massachusetts Colony as early as 1621, and later on duelling took on a slightly different form in the frontier territories, where duels were not performed by gentlemen but by cow-boys – Farrell mentions such films as *Shane* or *High Noon* that show a change with respect to the European legacy towards self-justice and self-vindication.

Duels continued in the United States and were fought even at higher levels – Farrell recalls Andrew Jackson (the seventh president of the US), who was famous for fighting several duels and for having a musket ball in his body that could not be removed, and Rev Lyman Beecher (the father of the more famous author of *Uncle Tom's Cabin*), who wrote a sermon against duelling and tried to solicit the Anti-Duelling Association of New York to no longer permit this “crime”. Many joined his campaign and wrote pamphlets and sermons, and several states introduced anti-duelling laws. The last American duel is reported to have been fought in 1883.

A whole chapter is devoted to the Hamilton-Burr duel, an event that took place in 1804, when Colonel Burr (then Vice President of the United States) shot and killed General Alexander Hamilton (an American revolutionary, statesman and Founding Father of the United States) in a duel. Hamilton's life inspired both a biography by Ron Chernow (2004) and the successful musical *Hamilton* by Lin-Manuel Miranda (2015). Farrell also quotes an astonishing document entitled *Statement on Impending Duel with Aaron Burr*, written by Hamilton in the final hours before the duel. As Farrell states, “Nothing in the whole literature of dueling is more confounding or stupefying than this document [...] in his Statement he listed his obligations as a man and reformulated the ethical codes to which he owed allegiance, all of which forbade duelling” (p. 192).

Duelling continued in the Victorian age, when in fact the honor code was reinforced by the revival of religious belief which included “muscular Christianity”. The duel was viewed as a part of the lifestyle of a gentleman and an officer, pardonable for a Christian. But what about women? Did female honour exist? Were women really the “weaker sex”? In Chapter 12 Farrell surprises the reader by mentioning several women duelers, among whom Julie d'Aubigny (aka La Maupin, c. 1673-1707) who inspired several novels and musicals. As Farrell writes, “She is reputed to have killed or wounded ten men in duels, and once to have killed three men in succession” (p. 244). It also seems that there were several all-female duels in the 19<sup>th</sup> century, both in reality and in fiction (see Maria Edgeworth's *Belinda*). The rise of feminism at the beginning the 20<sup>th</sup> century also included duelling: women demanded their right to manage their own lives, “by the duel if necessary” (p. 248). A couple of pages I found particularly amazing are devoted to Nobel prize-winner Marie

Curie: we learn that even such a revered figure as she is found herself embroiled in a scandal which led to duelling (and which also included advice from Albert Einstein). The following chapter concerns literary duels and similarly contains some fascinating pages: duelling is reported in a great number of novels, from *The Adventures of Roderick Random* by Tobias Smollett and *Clarissa* by Samuel Richardson (both 1748) to *Nicholas Nickleby* by Charles Dickens (1839) and *The Master of Ballantrae* by Robert Louis Stevenson (1889), from *The Duel* by Anton Chekov (1891) and *The Duel* by Joseph Conrad (1908) to *The Man Who Was Thursday* by G.K.Chesterton (1908) and *Il giuoco delle parti* by Luigi Pirandello (1918).

The last chapter is a moving homage to the death of Pushkin, a writer who “fought many duels and narrated many more”. Farrell considers him the greatest victim in the history of duelling since, in his fiction, “the final duel demonstrated the power of forces such as jealousy, honour, bravado, the femme fatale and rumoured infidelity, as well as the dramatic appeal of society balls, power play, whispers and rumours, shadowy intrigue, anonymous letters, fate foretold in gnomic utterances, mysterious foreigners, complexity of motives, all resulting in genius destroyed, or self-destroyed”. His case is unique, he continues, because “The idea or ideal of the duel was embedded in the complex psyche of Pushkin [...] giving it the status of a near-religious creed and inserting it firmly as an intricate and integral part of his being” (pp. 279-81). He died in Saint Petersburg, 46 hours after being wounded by a pistol shot in a duel.

The book includes an Afterword which is well worth reading. After so many pages devoted to duelling and to honour, Farrell is back to our age again, and he chooses to describe the invasion of the Capitol: “In the ensuing tumult, offices were ransacked, property thieved, and five people lost their lives.” And he adds: “There were no knights at hand to ensure fairness” (p. 296). By these words, Farrell takes a stand against “contemporary brutality” and the reader is invited to do the same. It is not by chance that the last word of the book is “honour”, again – which in a short circuit sends us back to the title of the volume. But not before reading the very last part of the book, a useful Glossary of Duelling Terminology – just in case.

Alessandra Calanchi  
[alessandra.calanchi@uniurb.it](mailto:alessandra.calanchi@uniurb.it)

Valentina Rossi,

*Le rappresentazioni italiane dell'Antonio e Cleopatra di Shakespeare 1888-2015.*

Roma, Carrocci 2020.

Le due date che contrassegnano il titolo del volume di Valentina Rossi non indicano solamente il periodo preso in considerazione per presentare la ricezione italiana del dramma romano *Antony and Cleopatra*: la seconda segna certamente la data finale della ricerca dell'autrice, ma la prima è molto più significativa, perché ricorda la prima rappresentazione in Italia di questo testo shakespeariano, 'romano' quanto *Julius Caesar*, che vide la sua prima traduzione nel 1756, ma meno 'frequentato' e tradotto solo nella prima metà del XIX sec. Il ritardo nella traduzione si ripercosse anche sul teatro, tanto che per la prima volta, come si è detto, *Antonio e Cleopatra* raggiunse le scene italiane solo nel 1888, nientemeno che con Eleonora Duse come protagonista per la traduzione (dal francese, però) e l'adattamento di Arrigo Boito. L'accoglienza dei critici italiani non fu delle migliori, come scrive l'autrice, nonostante le lodi invece riservate allo spettacolo all'estero: Anton Čechov, che lo vide nella tournée russa, commentò che, nonostante la sua ignoranza dell'italiano, per la abilità della Duse che "recitava così meravigliosamente [...] mi sembrava di capire ogni parola" (cit. p. 19).

Dal 1888, però, e forse anche per le perplessità dei recensori italiani di quello spettacolo, occorre aspettare il 1951 per rivedere da noi la tragedia, questa volta per la regia di Renzo Ricci (che pure recitò Antonio, mentre Eva Magni fu Cleopatra). Da allora il pubblico italiano ha cominciato ad amare questa tragedia (anche per la riduzione televisiva che ne fu fatta nel 1961 dallo spettacolo diretto da Franco Enriquez nel 1960 e, in particolare, per il libero adattamento cinematografico *Cleopatra* con Elizabeth Taylor nei panni dell'eroina e Richard Burton in quelli di Antonio del 1963). Valentina Rossi, quindi, ha esaminato e commentato il materiale a disposizione negli archivi circa tutte le messinscene italiane tra il 1888 e il 2015.

L'autrice, oltre a una introduzione e una parte conclusiva, presenta ventiquattro schede che analizzano gli spettacoli, riporta le recensioni dei critici teatrali, le reazioni del pubblico, elementi delle scenografie, la presenza di musica, l'uso di effetti multimediali nelle messinscene più recenti, in altre parole osserva le varie produzioni con estrema accuratezza, cercando di renderle al lettore nella loro complessità semiotica. E con analoga cura Rossi segnala i casi in cui le tracce lasciate dalle rappresentazioni siano minime. Di conseguenza, alcune schede – che pure sono state redatte a testimonianza dell'avvenuto spettacolo – risultano monche, e non certo per incuria dell'autrice, ma per assenza di fonti documentali. È il caso della messinscena con regia di Francesco Tarsi (2003 all'Anfiteatro romano di Roselle), la quale, conclude l'autrice, “pare non aver particolarmente colpito la stampa, né l'ha indotta a far parlare di sé” (p. 110). A proposito di un altro spettacolo, regia di Marco Gherardi (2008), dichiarato dal regista come caratterizzato da una presa di posizione ‘eretica’ nei confronti del teatro tradizionale, ma anch'esso carente di documentazione, Rossi lamenta di non avere “gli strumenti sufficienti per scoprire se l'aver percorso la strada dell'innovazione si sia rivelata una mossa vincente” per il regista (p. 121).

Quando, invece, le fonti documentali disponibili sono presenti, Valentina Rossi assembla recensioni, presenta e discute tutte le informazioni che è riuscita a reperire (e non solo sulla stampa), sino a ‘raccontare’ i video – qualora esistano – di riprese degli spettacoli. Ed è qui che l'autrice dimostra una particolare sensibilità nell'analisi dello spettacolo. Nei due casi in cui analizza i video (*Antonio e Cleopatra e io* del 2012 per la regia di Duccio Camerini, pp. 133-48, e *Antonio e Cleopatra* del 2015 con regia di Antonella Maddonni, pp. 166-74), Rossi ha potuto esaminare le messinscene direttamente, senza doversi per forza appoggiare a resoconti e giudizi altrui e potendo, quindi, esprimere un suo giudizio sugli aspetti che una registrazione permette di evidenziare. Resta, ovviamente, il problema teorico della rappresentatività di ‘quel’ video che congela, per così dire, uno dei molteplici eventi teatrali in cui un certo spettacolo si è espresso, una sola delle repliche, con una partecipazione dell'analista che potremmo chiamare ‘vicaria’, dato che il punto di vista è delegato alla regia delle riprese. È certo, comunque, che un filmato, pur visionato a posteriori nel privato dell'analista, resta un documento più vivo e completo della somma di recensioni e/o interviste relative allo stesso evento,

dato che offre la possibilità di percepire la complessità e la molteplicità dei codici teatrali contemporaneamente attivi, dalla scenografia ai costumi, dalla dizione alla prossemica e alla cinetica attoriale. Alcune interviste a registi completano poi il volume, arricchendolo di voci che spiegano / giustificano / difendono il loro prodotto culturale.

Valentina Rossi termina il volume con un'ampia bibliografia finale e ogni sezione (ogni 'scheda') con le fonti dettagliate, soprattutto le recensioni relative ai singoli spettacoli, che non ricompaiono però alla fine, data la loro funzionalità molto specifica là dove sono collocate.

Il volume, quindi, si presenta come un vasto panorama di tutte le rappresentazioni di *Antonio e Cleopatra* sulle nostre scene, composto da schede che, pur nella loro diversità dovuta al tipo e alla quantità dei materiali reperiti, riescono a costruire un quadro esauriente della ricezione della tragedia in Italia e a mostrare la "infinite variety" non tanto della regina Cleopatra (così come ne parla Enobarbo nel testo shakespeariano, 2.2.241), ma delle possibilità che il testo offre a registi, attori e attrici nel portarlo in scena.

Roberta Mullini  
[roberta.mullini@uniurb.it](mailto:roberta.mullini@uniurb.it)

Silvia Albertazzi (a cura di),  
*Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*. Roma, Carocci 2021.

Caposaldo degli studi postcoloniali in Italia, Silvia Albertazzi con questo volume continua lo sviluppo teorico (e pratico) dell'idea di *Crossover Literature* che aveva proposto in conclusione a *La letteratura post-coloniale. Dall'Impero alla World Literature* (Carocci editore, 2013), come sottolineato da lei stessa nell'Introduzione. In realtà, i capitoli ospitati nel volume, a firma di Silvia Albertazzi, Edoardo Balletta, Francesco Benozzo, Maria Chiara Gnocchi, Elena Lamberti e Francesco Vitucci, vanno ben oltre l'approfondimento. Le definizioni di *Crossover Literature* e *World Literature* si fondono in alcuni punti ma non in altri per rendere evidente quanto l'idea di *World Literature* si sia evoluta nell'ultimo decennio, portando a una miriade di sfumature, accezioni, ulteriori classificazioni (a titolo di esempio, nel 2012 Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani distinguono tra letteratura *mondiale, globale e planetaria*, p. 20). Curatrice e autori riescono a rendere l'attuale labirinto definitorio in cui è difficile orientarsi perché in ogni accezione c'è un po' di verità, così come svariati limiti. Di qui, l'idea: rifiutare un'altra definizione manualistica di *World Literature*, 'nascondendola' sotto l'egida di una 'nuova' terminologia quale *Crossover Literature*, e ripartire dai testi stessi per dare conto di quanto suggeriscono, cioè un diverso modo di avvicinarsi a essi, che non si vada a rifugiare nella confortante quanto soffocante idea di canone, ma che, nelle parole di Albertazzi, costituisca "un nuovo approccio critico" e "nuove modalità di lettura che sappiano indentificare la letteratura come luogo di resistenza e comunicazione costruttiva" (ivi).

L'evoluzione della critica sulla *World Literature* (si pensi, solo per citarne alcuni, ai volumi *What Is World Literature?* di David Damrosch, *The Norton Anthology of World Literature, How Is World Literature Made? The Global Circulations of Latin American Literatures* di Gesine Müller, o alla collana "Literature as World Literature" della casa editrice Bloomsbury) restituisce la vivacità e il continuo

trasformarsi dell'oggetto di studio, ma proprio perché così attivo e dinamico, c'è il rischio che la ricerca di una definizione del canone spenga questa vitalità, che è essenza stessa dei testi che ne fanno parte, imponendo recinti teorici e interpretativi laddove i prodotti culturali premono per superarli. Come spiega Albertazzi, “le opere ascrivibili alla letteratura *crossover* sono quelle che nascono, sono sostanziate e sopravvivono nell'attraversamento di confini; originano dalla contaminazione; proclamano l'ibridazione; non appartengono a un canone perché superano l'idea stessa di canonizzazione” (p. 28). Di conseguenza, testi antichi e contemporanei sono *crossover* in quanto abbattano barriere, “circolano oltre le loro culture d'origine, raggruppati entro costellazioni non geografiche, né linguistiche o politiche, ma puramente immaginative” (ivi).

Nel fare ciò, i testi *crossover* si basano su e promuovono le relazioni tra individui, ma anche tra persone, ambiente naturale e tecnologia, prediligendo la qualità della *World Literature* di essere funzione, oltre che materia: secondo Lamberti, finora si è privilegiato il secondo aspetto e, quindi, “si è limitato il ruolo che la letteratura può avere nel reimmaginare il mondo” (p. 86). Un ruolo che può (dovrebbe) divenire centrale perché, partendo dalle idee di Cheah e McLuhan, Lamberti sostiene che la letteratura è una “funzione imprescindibile dal nostro essere individui in una collettività” (p. 80) e, come tale, la *Crossover Literature* può “aiutare a ipotizzare nuove forme per il mondo che verrà” (ivi) grazie a opere con un'energia intrinseca, quali le voci indigene del Nord America. Per questo motivo è necessario cambiare prospettiva: passare da uno sguardo ‘dall'alto’ a uno sguardo ‘parallelo’ ai testi, che li consideri non (solo) in chiave letterata (da intendersi come critica legata al canone, troppo spesso ancora influenzata da un punto di vista euro-occidentale, come evidente nelle posizioni di Moretti, Casanova e Damrosch, p. 31). I prodotti culturali *crossover* espongono una richiesta: riconoscere che non c'è più un solo centro, che si va anche oltre i due fuochi dell'ellissi damroschiana, perché la contemporaneità è un rizoma terrestre di relazioni, riprendendo Glissant.

Spesso sono le zone abitualmente considerate periferiche dal centro euro-occidentale a essere nido, da tempo, di quelle idee che possono porre soluzione ai problemi portati avanti dalla *World Literature*: Balletta evidenzia come la “condizione periferica si trasforma [...] in un *vantage point* fondamentale” (p. 58) laddove l'Occidente non è riuscito. Abbandonare la rigida coppia centro-periferia significa anche andare oltre il binomio coloniale-postcoloniale, “uscire

dalla dicotomia un po' rigida tra un ipotesto preso come modello [...] e un ipertesto che lo contesta sovvertendolo" (p. 102), come realizzato dalle riscritture-mondo, così definite da Gnocchi nel capitolo dedicato e in cui torna la necessità di relazioni multiple, ispirate anche dalla letteratura.

Si parla qui di prodotti culturali e testi perché, come afferma Benozzo, non si tratta solo di romanzi: sebbene questi e il racconto siano da sempre le forme narrative privilegiate dalla critica di *World Literature*, esiste senza dubbio anche una *World Poetry*, un "arcipelago" di isole-testi che è un "sistema cognitivo-espressivo utilizzato per raccontare e decifrare la realtà nelle sue più articolate sfaccettature" (p. 39), di cui tenta una definizione attraverso forma, musica e contesto sempre in evoluzione. Si pensi, inoltre, alle riscritture transmediali e transculturali di *Wuthering Heights* in Giappone, dal manga al cinema al teatro, che rendono evidente quanto il testo di Brontë sia "combattente" (p. 113), capace di portare nuovi significati. Nelle rivisitazioni giapponesi, spiega Vitucci, prototesto e rivisitazione non sono in relazione gerarchica ma temporale: la seconda è "una fisiologica evoluzione" del primo, "senza pretendere di apparirne l'interpretazione ultima" (p. 125).

Adottando un approccio basato sulle persone, la cosiddetta *World Literature* diventa davvero *crossover*, perché attraversa – *cross* – i limiti della critica teorica prodotta finora. In questo modo, essa diventa un impegno etico che mette in primo piano la collaborazione, dove "le differenze entrano in dialogo [...] per immaginare insieme altri mondi possibili" (p. 81). Si tratta di una collaborazione che non vede confini (anche tra autore e lettore), che non si radica in vecchi pregiudizi e che va oltre l'eurocentrismo per postulare un futuro migliore per ognuno, per questo è utile leggere il volume insieme allo studio analitico di Ascari, che suggerisce l'assunzione di una "responsabilità" etica<sup>1</sup>.

Senza tralasciare gli aspetti legati alla globalizzazione e alla politicizzazione della lingua, *Introduzione alla World Literature* si fa portavoce di una prospettiva innovativa. Arricchisce non solo il dibattito teorico, ma anche la coscienza e la consapevolezza, per riprendere Lamberti, degli studenti universitari e del pubblico più ampio su una letteratura che costruisce, che responsabilizza autori e fruitori, che è mezzo e messaggio di partecipazione, cooperazione e azione, e che lascia spazio per respirare a realtà, prodotto culturale, scrittore e lettore.

---

<sup>1</sup> Maurizio Ascari, *La sottile linea verde. Romanzi contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna: BUP, 2009, 35-44, 195-206.

*Recensioni*

Quel che ci si aspetta al seguito è uno studio più corposo delle opere a cui si fa riferimento e delle altre sorte nel frattempo.

Sara Pini

[sara.pini7@unibo.it](mailto:sara.pini7@unibo.it)