

Vol. LXIX
nuova serie

Fasc. 1
gennaio-marzo 2016

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli
già diretta da Arnaldo Pizzorusso



Rivista di Letterature moderne e comparate

Direzione

Giovanna Angeli, Patrizio Collini, Claudio Pizzorusso

Comitato scientifico

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)
Louise George Clubb (Letterature comparate, Università di Berkeley)
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)
Michel Delon (Letteratura francese, Università Paris Sorbonne)
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Università di Bonn)
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)

Coordinamento redazionale

Michela Landi

via Cento Stelle, 32 - 50137 Firenze
tel. 3288410225 - michela.landi@unifi.it

Claudio Pizzorusso

via Sant'Egidio, 16 - 50122 Firenze
tel. 3356037577 - pizzorusso@unistrasi.it

Valerio Viviani

via Galliano, 3 - 50144 Firenze
tel. 3407944351 - vviviani@unitus.it

Gli articoli e i libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione.

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Marzo 2016

Redattore responsabile Anton-Ranieri Parra
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

SOMMARIO

SAGGI

ELENA AGAZZI, *Tra dilettantismo ed erudizione. Il viaggio in Italia di Johann Caspar Goethe (1740)* pag. 1

ALESSANDRO GRILLI, *Il mito di Pigmalione e il suo contrario: 'Pygmalion and Galatea' di William S. Gilbert vs. 'Adonis' di William B. Gill* » 17

GIUSEPPE FULVIO ACCARDI, *Lenigma di Fedra. Sulla poetica drammaturgica d'una citazione dannunziana* » 43

CARMELINA IMBROSCIO, *L'héritage de la Shoah et la parole entravée des "générations d'après"* » 55

PATRICK NÉE, *Le Musée chez Yves Bonnefoy: "Vrai lieu" ou "Lieu" tout court?* » 65

DISCUSSIONI

GIORGIO VILLANI, *Celebrazioni sadiane: bilancio di tre esposizioni* » 93

MASSIMO FANFANI, *Un profilo letterario d'Europa* » 99

RECENSIONI

D. BATTISTI, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul (Mattia Di Taranto)* » 107

The Power of Intellect. Umberto Eco: Reception and Reminiscences in Poland (Francesca Fistetti) » 109

ABSTRACTS » 115

UN PROFILO LETTERARIO D'EUROPA

Come settant'anni fa in quel capolavoro della critica letteraria che è *Mimesis* Erich Auerbach aveva tracciato, pur per singoli campioni, un originale e affascinante quadro del realismo nella cultura occidentale, così adesso Paul Geyer, rifacendosi proprio ad Auerbach, propone la prima parte di una storia dell'Europa letteraria (ovvero, per esser precisi, di una *Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*), in cui ci mette davanti, attraverso una ben calibrata serie di scorci prospettici su singole opere e singoli autori, un nuovo interessante panottico della vicenda letteraria in cui si rispecchia la nostra società sempre più smaliziata, ma sempre vitale e sensibilissima.

Dell'opera di Geyer, pubblicata dall'editore Olms, è apparso da poco il primo volume, dedicato appunto ai capolavori più significativi della tradizione letteraria italiana fra Medioevo e Rinascimento, dalla *Divina Commedia* di Dante alla *Gerusalemme liberata* di Tasso¹. Ma già se ne comprende bene la struttura e il carattere complessivo: un interessante e originale percorso storico lungo l'arco di sette secoli, fondato su un'attenta e perspicace analisi di opere esemplari, con l'intento di metterne a fuoco gli aspetti di modernità, di autoaffermazione del soggetto e di rappresentazione di una comune identità culturale. Il primo volume è tutto rivolto alla realtà italiana, in quanto essa, almeno fino al secolo XVI, ebbe una posizione di indiscussa preminenza e costituì un modello paradigmatico, rappresentando agli occhi degli europei la terza delle letterature "classiche" dopo quella greca e latina. Gli altri due volumi tratteranno invece l'epoca moderna (secoli XVII-XVIII) e contemporanea (secoli XIX-XX) e si concentreranno prevalentemente sulla letteratura francese, anche se nel secondo volume, *Klassik und Aufklärung*, troveremo ancora un capitolo su Goldoni; e nel terzo, *Von der Romantik zum Theater des Absurden*, si prenderanno in considerazione i *Canti* di Leopardi, il *Mastro don Gesualdo* di Verga e la sveviana *Coscienza di Zeno* (presentata come "eine erzählerische Alternative zur Psychoanalyse"). Va detto infine che questo grande panottico sulla "storia letteraria degli uomini moderni" è considerato dallo stesso Geyer come una tappa intermedia fra il suo precedente volume di carattere prevalentemente teorico, *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau* (1997, 2007²), e uno ancora da venire che raccoglierà scritti di critica della cultura.

La filosofia e le motivazioni di fondo dell'opera ora pubblicata sono delineate in modo conciso e ben scolpito nell'introduzione (*Subjekt – Kultur – Literatur*). Lo scopo principale di Geyer è quello di individuare e indagare le scaturigini dell'identità europea, così come esse sono raffigurate nelle opere letterarie più importanti e innovative nelle varie epoche in cui si è dipanata la vicenda della modernità. La formazione dell'individuo europeo va infatti di pari passo con l'evoluzione dell'arte e della letteratura, che da una parte ne riflette la mentalità e la cultura, mentre dall'altra gli offre sostegno e stimoli intellettuali. I progressi e la tensione verso la modernità della cultura europea dipendono proprio dal fatto che essa è la sola che ha sviluppato un vitale rapporto ironico e sentimentale con se stessa e con il suo lascito letterario – e qui Geyer si rifà, oltre che all'antropologia di Rousseau, alle concezioni di Schlegel e di Schiller – al punto che il soggetto si trova sempre sia all'interno che all'esterno della propria tradizione culturale. Di conseguenza si ha la piena consapevolezza, almeno dal Medioevo in avanti, di esser ben radicati nel processo di modernizzazione della società e della vita culturale, ma nello stesso tempo non s'ignora che quella medesima modernizzazione è alla base dello sradicamento esistenziale, lo "zerrissenen Bewusstsein" secondo l'hegeliana *Phänomenologie des Geistes*.

Così la vera e grande letteratura è appunto quella che rispecchia criticamente la vicenda della cultura e dell'uomo europeo, quella che riesce a raffigurarne efficacemente la condizione ricorrendo all'ironia e al sentimento. Una letteratura quindi che può fornire un quadro antropologico veritiero mostrando il contrasto fra un'esistenza davvero autentica e l'alienazione della società, fra i valori materiali e quelli dello spirito, fra la critica al potere e il rispetto delle peculiarità di ciascun individuo. Per Geyer, dunque, "nur Literatur kann, auf ihre mimetisch-konkretisierende Weise, dem unvergleichlichen Einzelsubjekt gerecht werden. Und Literaturwissenschaft unternimmt hier den schwierigen Versuch der Vermittlung zwischen Konkretion und Abstraktion" (p. 15).

La prima prova di tale "Versuch" viene fornita nell'ampio capitolo iniziale su Dante, che appare assai ben elaborato e che possiede un carattere un po' diverso dagli altri. Dante, del resto, rappresenta un unicum più che il punto di partenza, e rientra solo parzialmente nel solco della "modernità" di cui Geyer vuol investigare gli sviluppi letterari. Infatti per poter inserire anche la *Divina Commedia* nel suo disegno, egli deve collocarla sotto una luce particolare, così da farne risaltare gli aspetti di novità e le interne contraddizioni. A partire dalla fondamentale opposizione fra l'universo chiuso sia della vita terrena che di

quella ultraterrena dove si promette salvezza nella trascendenza, e la tormentata coscienza di sé dell'individuo, il suo irrinunciabile desiderio di libertà.

Dante, come si sa, pone l'immaginario viaggio nell'oltretomba come un esemplare percorso penitenziale stabilito dalla divina Provvidenza per risollevarlo e salvarlo da una crisi che non è solo dovuta alla sua dura condizione d'esiliato, ma che ha un senso morale più ampio e riguarda l'umanità nel suo complesso: tuttavia tien desto il suo ingegno e non rinuncia mai al suo giudizio di fronte a tutto ciò in cui si imbatte. Geyer si sofferma attentamente sulle principali questioni affrontate nella *Divina Commedia*, che sono questioni cardine per il poeta e per i suoi contemporanei, tanto che erano state dibattute a lungo da teologi e filosofi: il mistero della creazione, sia quella divina sia quella che si rinnovella in ogni creatura; il rapporto fra spirito e materia; il problema del male nel mondo; la pietà e la compassione, che Dante manifesta non di rado anche per i dannati, fin quasi a far vacillare le certezze e i dogmi della teologia scolastica: "Certo io piangea [...], sì che la mia scorta / mi disse: 'Ancor se' tu delli altri sciocchi? / Qui vive la pietà quand'è ben morta: / chi è più scellerato che colui / che al giudizio divin passione porta?' " (*Inf.* XX, 25-30).

Tuttavia nel ben definito e compatto mondo dantesco, ordinato con chiarezza nelle sue coordinate spazio-temporali secondo principi geometrico-aritmetici in una apparentemente solida concezione geocentrica e teocentrica, un mondo dove i limiti terreni sconfinano nell'infinito ultraterreno e dove perfino ciò che è "fuori", l'Inferno, è seppellito e come neutralizzato nelle viscere del globo terrestre, si annida, come mostra Geyer, una incombente fragilità. Una fragilità di cui la *Commedia* rivela i primi sintomi, tanto che di fronte al pericolo della dissoluzione ventura l'individuo poetante, rendendosi conto di non potersi più affidare serenamente al vecchio rassicurante universo "chiuso" con la sua speranza nell'aldilà e nel Paradiso che tutti attende, è costretto a cercare in se stesso un nuovo fondamento.

Seguendo i suoi modelli poetici e filosofici, ovvero Virgilio e Tommaso d'Aquino che rappresentano per lui l'epica e la teologia cristiana, Dante aveva posto il suo ideale sociale e politico nel perfetto equilibrio fra il potere civile e quello religioso, fra il Papa e l'Imperatore, in un mondo ordinato e retto da uno stabile insieme di valori, così come lo viene prospettando nel trattato *De Monarchia*: è questo mondo ben regolato quello che dovrebbe far da sfondo anche alla *Commedia*. Tuttavia nella concreta e realistica raffigurazione di esso attraverso la poesia, l'astratta utopia teologico-civile di Dante non trova più spazio.

Non solo nell'*Inferno*, ma nemmeno nelle altre cantiche, nelle quali risuona invece il continuo lamento del poeta o dei suoi interlocutori sui mali della Chiesa, la rovina politica dell'Italia, la decadenza del presente dovuta soprattutto al desiderio smodato di "subiti guadagni" (*Inf.* XVI, 73).

Per la verità Dante non può ancora ammettere che il suo mondo ideale sia in realtà destinato alla disgregazione, ma di tale disgregazione ci offre continue prove. Una, che Geyer mette acutamente allo scoperto, la si può cogliere anche nella figura dell'imperatore Giustiniano, a cui Dante riserva una posizione di rilievo, in quanto è l'unico personaggio della *Commedia* le cui parole campeggiano per un intero canto, il VI del *Purgatorio*. Se tuttavia Giustiniano è preso come simbolo del diritto romano, nello stesso tempo egli dimostra anche la radicale impossibilità di una monarchia cristiana universale, come la voleva Dante, e di una poesia epica alla maniera di Virgilio: "für eine gesellschaftliche Formation epischer Totalität wäre das Römische Recht völlig ungeeignet bzw. überflüssig" (p. 43). Addirittura la codificazione del diritto privato compiuta da Giustiniano va del tutto in direzione opposta, non conformandosi più a quel mondo epico-metafisico idealizzato da Dante, dove la sfera privata era completamente inclusa in quella pubblica.

Siamo dunque a un punto di volta: l'universo cristiano, i suoi valori, i suoi istituti, per Dante mostrano già i primi segni della crisi e della dissoluzione e all'uomo non resta altro che affidarsi alle proprie intime risorse. Si comincia così a delineare una prima affermazione delle potenzialità dell'individuo e una rivalutazione delle sue libertà e della sua autonomia: ogni uomo, in ultima analisi, non è da giudicare una volta per sempre sulla base di un prestabilito sistema etico, perché la sua vita dipende anche dalle sue libere scelte. "Die *Divina Commedia* könnte insgesamt auch als Traktat über das Problem des Freiheitsbegriffs gelesen werden" (p. 47), come appare chiarissimo dall'episodio del primo canto del *Purgatorio*, quando Virgilio presenta Dante a Catone l'Uticense, esempio di perfezione umana fra gli antichi, con queste parole: "libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta". La salita di Dante attraverso il *Purgatorio* e il *Paradiso* verso la salvezza cristiana è inscritta dunque sotto il segno della ricerca della libertà, da raggiungersi, e potrebbe sembrare un paradosso ma non per un uomo come Dante, nell'accettazione del volere di Dio.

Nell'ultima parte del capitolo dantesco, "Der Triumphzug des Dichter-Ichs", Geyer sottolinea in modo assai originale la volontà di autoaffermazione del poeta della *Commedia*, il quale, consapevole del proprio valore, non si accontenta di una posizione defilata, come vor-

rebbero i canoni retorici della modestia, ma si pone con la sua decisa personalità davanti a Dio e davanti al mondo che viene descrivendo. Nella *Divina Commedia* il soggetto poetante ha un ineliminabile ruolo centrale, strettamente connesso con la concezione di tutta l'opera. Del resto l'esperienza privilegiata del viaggio agli Inferi viene fin dall'inizio presentata come predisposta proprio per lui dalla Provvidenza, a salvazione della sua anima. E fin dai primi versi emerge prepotente l'alto concetto che il poeta ha di sé: già l'iniziale invocazione alle Muse si trasforma in un'invocazione al proprio ingegno e alla propria mente poetica: "O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitade" (*Inf.* II, 7-9). Ugualmente, alla fine del *Paradiso*, il poeta non esita a chiedere l'aiuto di Dio per poterlo glorificare con la sua poesia: "fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol della tua gloria / possa lasciare alla futura gente" (XXXIII, 70-3). Tuttavia, nonostante tali autoesaltazioni più o meno esplicitamente esibite, forse è inappropriato parlare dell'inscenamento di un personale "trionfo". Nella *Commedia*, quando Dante accenna alla gloria e alla fama, spesso ne attenua i riverberi con un sincero senso d'umiltà: "Sì rade volte, padre, se ne coglie [delle fronde dell'alloro]" – dice nell'invocazione ad Apollo nel primo canto del *Paradiso* – "per trionfare o cesare o poeta". E se nel XXII della medesima cantica dichiara di aspirare al "trionfo", si tratta di quello che si potrà cogliere nella vita celeste e non certo del caduco trionfo della gloria terrena: "S'io torni mai, lettore, a quel divoto / trionfo per lo quale io piango spesso / e le mie peccata e 'l petto mi percuoto" (106-8).

Se Dante si muove ancora in un chiuso universo dalle solide basi metafisiche e dalla possente architettura – nonostante, come si è visto, esso mostri già quelle crepe che consentono all'Io del poeta di affermare la sua individualità e di celebrare il suo valore – Petrarca presenta invece un diverso atteggiamento esistenziale e si muove indubbiamente verso un orizzonte più aperto, che è ormai quello dell'umanesimo moderno. Il *Canzoniere*, di cui Geyer analizza a fondo i temi principali – in particolare quelli che riguardano l'espressione del sentimento amoroso – e la raffinata struttura compositiva, è la prima opera poetica in cui prende pieno campo l'individuo: un individuo, tuttavia, con la sua problematica autonomia, la sua estrema fragilità, la sua incerta dialettica fra il proprio Io e l'Altro. Petrarca, ripercorrendo la complessità del suo mondo interiore, ha la capacità di analizzare se stesso senza infingimenti e in modo talora spietato, mettendo a nudo le sue contrastanti emozioni, i sentimenti e i desideri irrazionali, il suo oscillare fra illusione e disillusione, fra ricordi e autosuggestioni. La sua poesia riflette strutturalmen-

te la problematicità del suo Io, e dunque lo scrivere appare anch'esso quasi senza un preciso orientamento, come un processo aperto nel quale è impossibile raggiungere una sintesi, anzi si rischia ogni momento di smarrirsi. Di conseguenza è proprio attraverso la scrittura poetica che Petrarca può avvicinarsi di più a se stesso, come nota Geyer con una serie di osservazioni assai penetranti: "Dichten ist Ausdruck der existenziellen Verfassheit des Ichs, beide, Lyrik und Ich, haben die gleiche Struktur der 'Verstreutheit', der Uneinheitlichkeit" (p. 103).

Nel *Decameron*, la "commedia umana" di Boccaccio, si prendono le distanze da Dante in modo ancor più marcato già dal titolo dell'opera e dalla simbologia dei numeri: se le novelle sono cento come i canti della *Divina Commedia*, la loro distribuzione in dieci giornate si allontana da ogni riferimento religioso. Boccaccio, d'altra parte, con le sue novelle dipinge una società in cui sono compresenti diversi sistemi di norme in conflitto fra loro, norme che rispecchiano contesti e ambienti alternativi al tradizionale quadro di valori del Medioevo ormai in pieno dissolvimento. Infatti, come nota Geyer, nelle novelle del *Decameron* la morale religiosa e i costumi sessuali correnti sono continuamente messi sotto scacco in un gioco carnevalesco in cui si ribaltano le vecchie regole, mentre si profilano ben altre questioni e nuove aperture a un diverso modo di pensare e di organizzare la vita sociale e i rapporti economici. Di grande interesse anche i paragrafi che Geyer dedica alla struttura dell'opera, con osservazioni sul carattere autonomo e "utopico" della cosiddetta cornice, sui rimandi interni all'opera e sulla "interessante Interesselosigkeit" della poetica boccacciana: uno straniamento estetico e un distacco dello scrittore, che gli consente di guardare con nuovo "interesse" ai reali problemi della società del suo tempo.

Nel capitolo su Machiavelli Geyer prende in considerazione, con osservazioni tutt'altro che scontate, soltanto due opere: il *Principe*, un trattato che delinea per la prima volta i capisaldi dell'etica politica moderna, e la *Mandragola*, una commedia in cui vien messo in scena, attraverso l'azione di una specifica vicenda esemplare, il modello di un'etica privata per l'uomo moderno. Lo studioso intende infatti dimostrare che il trattato politico non espone una teoria del potere di stampo "machiavellico", e che la commedia non può esser ridotta a una semplice allegoria politica. Col *Principe* Machiavelli prende le distanze dal vecchio sistema di norme che regolavano il potere e fonda una nuova concezione della politica adatta ai tempi e ai fatti presenti, in modo che sia possibile cercare il necessario equilibrio fra la lotta per il potere e il suo mantenimento, fra il "buon governo" e l'opinione dei maggiori e del popolo: "li stati bene ordinati e li principi savi hanno con ogni diligen-

zia pensato di non desistere e' grandi, e di soddisfare al popolo" (XIX, 146). Qualcosa di analogo viene raffigurato nella *Mandragola*, anche se relativamente alla sfera della morale privata: le pagine che a questo proposito Geyer dedica ai vari protagonisti della commedia come figure emblematiche di concezioni contrapposte, sono assai convincenti e fra le più brillanti del volume.

Fra le opere prese in esame, l'*Orlando furioso* è per Geyer quella più rivoluzionaria e più radicalmente moderna: il capitolo che la riguarda s'intitola non a caso "Ariosts Umwertung aller Werte". Infatti Geyer, passando in rassegna le citazioni e gli echi danteschi dell'opera, vede nell'*Orlando furioso* una sorta di sottile parodia della *Divina Commedia*. Una parodia solo apparentemente di maniera, perché è volta a capovolgere non solo il mondo di Dante, ma la stessa forma dell'epica. I personaggi di Ariosto sembrano agire senza una chiara ragione e in balia del caso che determina l'intreccio delle loro avventure e il loro destino. Anche la stessa vicenda storica in cui sono immersi, l'epica guerra fra i paladini di Carlo Magno e i mori, viene parodizzata e presentata come un gioco imprevedibile. Con Ariosto siamo quindi davanti a un autore autenticamente moderno che, sicuro di sé e delle sue possibilità, diviene il demiurgo del suo mondo fantastico. Un autore che, grazie alla sua ironia, è libero da ogni legame e da ogni sottomissione reverenziale alle convenzioni del potere e della società e che di conseguenza può considerare l'arte come l'espressione più alta della libertà e dell'autodeterminazione dell'uomo.

Al contrario dell'*Orlando furioso*, nella *Gerusalemme liberata* Tasso vorrebbe far rivivere in modo autentico la materia e il carattere dell'epica classica. Tuttavia, nonostante le intenzioni del poeta, il suo atteggiamento nel trattare la vicenda, l'analisi psicologica dei sentimenti e delle azioni dei personaggi, il suo stile moderno, le scelte linguistiche volte alla contemporaneità, minano il suo disegno, tanto che ne risulta, più che un'opera epica sulla crociata contro i mori, un prototipo di romanzo moderno. La stessa contrapposizione fra cristiani e saraceni, rappresentati anche questi ultimi nella loro complessità psicologica, relativizza in certo modo le differenze religiose e culturali, contrastando così proprio con ciò che l'opera voleva rappresentare. Anche l'estetica di Tasso si pone su un altro piano rispetto a quella di Ariosto: il suo realismo, la sua rinuncia ad unico punto di vista, il dialogo intessuto con il lettore, la continua analisi dei fatti accaduti e delle motivazioni psicologiche dei personaggi, indicano una diversa sensibilità: "Tasso erzählt in der Weise der 'dichten Beschreibung' des realistischen Romans [...]. Die ihrer Künstlichkeit bewusste Rekonstruktion epischer Totalität in der

Gerusalemme kann das sich ankündigende moderne Subjekt nicht mehr in sich aufheben, sondern symbolisiert dessen aussichtslose Suche nach Totalität" (p. 322).

Come si comprende anche da questi cenni piuttosto sommari, l'interpretazione che Geyer dà dei capolavori italiani dei secoli XIV-XVI e della vicenda letteraria in cui sono inseriti è di notevole interesse e non risulta mai banale, sia per quanto riguarda l'analisi contenutistico-stilistica delle singole opere, sia per il rilievo con cui viene evidenziato il loro significato culturale e, non ultimo, il loro ruolo "metaletterario", dovuto anche alla riflessione degli autori stessi sulla scrittura letteraria, la lingua e la funzione dell'arte. Va detto che il punto di vista prescelto dallo studioso, essendo tutt'altro che convenzionale, sulle prime può talvolta sorprendere e sconcertare il lettore. Ma proprio qui sta il pregio dell'impresa di Geyer: perché se la si considera nel suo complesso, senza lasciarsi disorientare dai suoi elementi di originalità, essa si rivela preziosa per riconsiderare con sguardo nuovo e più attento l'asse portante della letteratura italiana, per comprendere meglio il carattere della nostra comune cultura europea e, in fondo, per riscoprire chi siamo, noi, oggi, che di quella cultura ancora ci nutriamo. Tanto che dobbiamo essergli riconoscenti di aver avuto la capacità e l'intelligenza di abbracciare in un unico disegno, con l'idea di mettere in evidenza l'affermazione dei valori contemporanei, un complesso di capolavori che per la forte personalità dei loro autori non era facile inquadrare in una prospettiva coerente e convincente. E la bella sintesi critica che Geyer ne ha ricavato presenta tante idee perspicaci, tanti nuovi spunti di riflessione che – non ne dubitiamo affatto – saranno raccolti e daranno frutto.

MASSIMO FANFANI

Università di Firenze

massimo.fanfani@unifi.it

¹ PAUL GEYER, *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*. Band 1: *Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariost, Tasso*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2013, pp. 333+3.